

Das moderne Buch.  
Harry Graf Kesslers Ästhetik der Lebenskunst im Spiegel der  
*Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker*

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 05 - Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Jörg Meier

aus Steinfurt

2008

# Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	
1.1	Quellen- und Forschungsstand	4
1.2	Erkenntnisinteresse und Methode	8
<b>2.</b>	<b>Die Existenzkrise des Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Die Debatte um Standpunkte in der Bildungs- und Kulturpolitik</b>	12
2.1	Zwischen Idealismus und Positivismus, Masse und Avantgarde: Die Zerrissenheit des Menschen und ihre Auswirkungen auf die Kultur	12
2.1.1	<i>Der pluralisierte Markt der Kulturgüter in der Wahrnehmung Harry Graf Kesslers</i>	15
2.1.2	<i>Kesslers Kulturerneuerungswunsch im Spiegel seines Gesellschaftsbildes und der zeitgenössischen Verlagslandschaft</i>	18
2.1.3	<i>Kesslers Ideen für ein drittes Weimar</i>	22
2.2	„Kultiviert sein heisst, einer Lebenslage oder einer Frage, die sich bietet, gewachsen sein.“ - Harry Graf Kesslers Bildungs- und Kulturideal	34
2.3	Kesslers Literaturkanon im Spiegel seiner Fragen an die Moderne	45
2.3.1	<i>Kesslers internationaler Literaturkanon als Orientierungshilfe für den Menschen in der Moderne</i>	58
2.3.2	<i>Kesslers Kulturverständnis als Gegenposition zur wilhelminischen Kultur</i>	60
2.4	Die Ästhetik der Autoren der <i>Großherzog Wilhelm Ernst</i> Ausgabe als Meilensteine des ästhetischen Modernediskurses	64
2.4.1	<i>Schiller: Die ästhetische Erziehung zu Tatkraft und politischem Willen</i>	65
2.4.2	<i>Körner: Die Entstehung von Freiheit - der Erfolg der Klassiker</i>	78
2.4.3	<i>Goethes geselliger Humanismus als Gegenpol zu naiver Freude und zum Nihilismus</i>	79
2.4.4	<i>Schopenhauer: Der Neuanfang als Initiationspunkt der Moderne</i>	88
2.4.5	<i>Kant: Das Ende moralischer Werturteile</i>	98
2.4.6	<i>Die geplanten Autoren: Kein Wiedererwachen der deutschen Literatur</i>	105
<b>3.</b>	<b>„Bücher müssen wie Feste sein...“ - Kesslers Ästhetik der Moderne im formal-ästhetischen Programm der Klassikerausgabe</b>	113
3.1	Die Rezeptionsästhetik als Grundlage für Kesslers Programm moderner Buchgestaltung	114
3.1.1	<i>„der Lebende dem ich geistig am meisten verdankte“: Hippolyte Taines Philosophie der Kunst</i>	115
3.1.2	<i>Die politische Intention der Klassiker - Jacob Burckhardts Kulturbegriff im Denken Kesslers</i>	118
3.1.3	<i>„Die Aufspaltung des Kunstwerks in seine Elemente“: Von Wilhelm Wundts experimenteller Psychologie zu Friedrich Nietzsche und Georg Simmel</i>	123
3.1.4	<i>Kunst und Publikum - Kunst und Religion</i>	134
3.2	„Der mythische Glanz des Kunstgewerbes“ - Die Entstehung von Kesslers buchgestalterischem Ideal im Konzept der Lebenskunst	138
3.2.1	<i>„Die Möglichkeiten von Kultur unter modernen Lebens Verhältnissen“ - Die arts and crafts Bewegung in England</i>	139
3.2.2	<i>„a sort of architecture“ - Die Renaissancerezeption in Charles Ricketts Buchgestaltung</i>	146
3.2.3	<i>Von der floralen Zierkunst William Blakes zur abstrakten Ornamentik Henry van de Veldes</i>	150
3.2.4	<i>„die vollkommene Anpassung einer Form an ihren Zweck“ - Die Schönheit des Ornamentlosen</i>	161
3.2.5	<i>Die Klassiker der Elzevier</i>	164

<b>4.</b>	<b>„le caractère moderne“ - Die Umsetzung der <i>Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe</i></b>	167
4.1	Der verlegerische Rahmen	169
4.2	Der Einband: Douglas Cockerell	175
	4.2.1 <i>Die Koordination und Umsetzung des Einbands</i>	176
	4.2.2 <i>Die ästhetischen Grundlagen der Einbandgestaltung</i>	179
4.3	Die kalligraphierten Buchtitel, Überschriften und Kolophone von Eric Gill	181
	4.3.1 <i>Die Koordination und Umsetzung der Arbeiten Gills</i>	181
	4.3.2 <i>Die ästhetischen Grundlagen der Arbeiten Eric Gills</i>	184
4.4	Die Halbtitel: Edward Johnston	188
	4.4.1 <i>Die Umsetzung des ästhetischen Programms Johnstons in den Klassikern</i>	189
4.5	„Es ist als ob man unerwartet das große Los gewönne.“ Emery Walker - Der spiritus rector der Ausgabe	192
	4.5.1 <i>Der ästhetische Diskurs zwischen Kessler und Walker</i>	193
	4.5.2 <i>Das moderne Buch - Die implizite Normalform aller Komponenten</i>	195
<b>5.</b>	<b>Die Wirkung der <i>Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker</i></b>	198
5.1	„Über die Schwierigkeit, an die grosse Masse des Publikums heranzukommen“ - Die Auswirkungen der Klassiker auf dem modernen Buchmarkt	199
5.2	„die raffinierte Schönheit der Bücher, auch der Marktwaare“ - Buchausstattung und Editionstechnik als Kaufanreiz auf dem gesättigten Klassikermarkt	202
5.3	Der Einfluss der Klassiker auf das Profil des Insel Verlags	217
	5.3.1 <i>„Der Buchschmuck ist abgelegt, entwertet, missbraucht“ - Einflüsse auf die frühe Insel unter Rudolf von Poellnitz</i>	218
	5.3.2 <i>„Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßtes Neue“ - Der Neuanfang unter Poellnitz' Nachfolger Anton Kippenberg</i>	220
	5.3.3 <i>Die Rolle der Insel im buchgewerblichen Leben Deutschlands</i>	231
	5.3.4 <i>Der Leipziger Drucker Carl Ernst Poeschel als Multiplikator der neuen Formalästhetik</i>	236
5.4	Der deutsche Sonderweg in der Buchgestaltung und dessen erste Infrage- stellung um 1905	249
	5.4.1 <i>Die Veränderungen im graphischen Gewerbe nach 1905: Typographie</i>	263
	5.4.2 <i>Die Veränderungen im graphischen Gewerbe nach 1905: Papier</i>	275
	5.4.3 <i>Die Veränderungen im graphischen Gewerbe nach 1905: Einband</i>	281
5.5	Die Veränderungen auf dem deutschen Buchmarkt	287
	5.5.1 <i>Der Einfluss auf das Lesepublikum bis in die Zwanziger Jahre</i>	287
	5.5.2 <i>Der Einfluss auf die deutsche Bildungswirklichkeit und Ästhetik bis hin zum Bauhaus</i>	290
<b>6.</b>	<b>Fazit: Die <i>Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe</i> als Vorbild für das normierte Gebrauchsbuch</b>	295

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Quellen- und Literaturverzeichnis

## 1. Einleitung

1913 begründete der 1868 in Paris geborene Harry Graf Kessler die *Cranach Presse* als eigenständige Werkstatt in Weimar. Die Erzeugnisse dieser Privatpresse gelten bis heute als der Höhepunkt von Kesslers Schaffen und werden nicht selten als die hervorragendsten Erzeugnisse der deutschen Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert hervorgehoben.<sup>1</sup>

Harry Graf Kessler war eine schillernde Persönlichkeit. Durch seine Eltern, einflussreiche Bankiers in Paris, hatte auch der Nachkomme überdurchschnittlich viele Kontakte zu Adeligen, Unternehmern und Industriellen, zu Diplomaten und Politikern. Aufgrund seines außerordentlichen Interesses an Kunst und Kultur hatte Graf Kessler nach seinem Jurastudium noch Kunstgeschichte studiert. Er unterhielt auch zur internationalen Bohème zahlreiche Bekanntschaften. Literaten wie Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke und Richard Dehmel, Künstler wie Henry van de Velde, Edvard Munch und Auguste Rodin, Schauspieler und Theaterregisseure gehörten seit den 1890er Jahren zu seinem Umgang.

Sein internationales Beziehungsgeflecht beruht auf seiner grenzübergreifenden Schullaufbahn. Nach dem Besuch einer französischen Bildungsanstalt in Paris, setzte Kessler seinen Werdegang ab 1880 für zwei Jahre auf einem Internat im englischen Ascot fort. Sein Abitur absolvierte er dann auf Wunsch seines Vaters in Deutschland am Hamburger *Johanneum*. Durch den Besuch der Schulen in unterschiedlichen Ländern kommunizierte Kessler nicht nur fließend in Französisch, Englisch und Deutsch, auch mit den Menschen und ihren kulturellen Gepflogenheiten machte er sich vertraut.

Das in der Mitte der Neunziger Jahre geerbte Vermögen nutzte der Graf für stete Reisen innerhalb Europas, wie unter anderem auch nach Amerika, Japan und Mexiko. In seinen drei bevorzugten Städten Berlin, Paris und London hielt er in

---

<sup>1</sup>1927 beispielsweise stand der *Vergil* auf der Leipziger Buchkunstaussstellung im Mittelpunkt. Auch die heutige Forschung rund um die *Cranach Presse* rezipiert die Bücher als „schönste Druckwerke“, die den „höchsten Buchkunst-Luxus“ verkörpern. Vgl. hierzu beispielsweise Müller-Krumbach, Renate: Die Cranach Presse Harry Graf Kesslers. Tabuzone mitten in Weimar. In: Aufstieg und Fall der Moderne. Hrsg. von Rolf Bothe und Thomas Föhl. München: Hatje Cantz 1999. S. 236-241.

den besten Hotels Suiten. Als Mäzen schloss Kessler mit Künstlern Bekanntschaft und galt daher vielen im Establishment als Sonderling. Da er keine feste Stellung hatte, fehlte es ihm zudem an dem aus dieser Position resultierenden Einfluss. Aufgrund seiner Herkunft, seiner Bildung und seines Reichtums blieb er jedoch auch in der Bohème ein Außenseiter. Da der Graf selber kein Künstler war, fehlte ihm zur Profilierung im Kreise der schöpferisch Tätigen ein eigenes Werk.

Eingebunden in das von vielen Interessen und Engagements bewegte Leben des Grafen ist unter anderem seine Begeisterung für Bücher. Sein verlegerisches Interesse rührte sich erstmals, sieht man davon ab, dass er schon als Schüler in Ascot für die Schülerzeitung arbeitete und sie druckte, im Kreis der *Pan*-Gruppe in Berlin, hinter der die gleichnamige Zeitschrift stand. Ab 1894 gehörte Kessler dieser Bohème-Clique um den Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe an und arbeitete dort als Redakteur. Als die Finanzierung des *Pan* im Jahre 1900 ungeklärt war, verhandelte Harry Graf Kessler stellvertretend mit dem *Insel Verlag*, ob sich die Zeitschrift *Pan* und die im *Insel Verlag* erscheinende Schrift *Die Insel* fusionieren ließen, denn beide Periodika verfolgten eine ähnliche Zielsetzung. Die angestrebte Fusion scheiterte zwar, doch der Kontakt zwischen Kessler und dem damaligen Herausgeber Alfred Walter Heymel bestand weiterhin und bildete die Grundlage für zahlreiche gemeinsame publizistische Aktivitäten. Der *Insel Verlag* verlegte und vertrieb beispielsweise das von Harry Graf Kessler seit dem Jahre 1897 verfolgte und 1908 schließlich erschienene Buchprojekt *Also sprach Zarathustra* von Friedrich Nietzsche, das von Henry van de Velde ausgestattet wurde. Die Zeitschrift *Pan* hatte mit dem illustrierten Prachtband eines gemein: Sie waren Prestigeobjekte und sollten als solche vor dem Druck des Marktes geschützt werden. Die Auflösung des *Pan* konnte aber nur bis Juli 1900 verhindert werden.

Ein weiteres Buchprojekt im *Insel Verlag* soll Thema dieser Arbeit sein. Es handelt sich dabei um die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker*, die als Reihe zwischen 1904 und den frühen Zwanziger Jahren erschien.

Die *Klassikerreihe* umfasst *Goethes Werke in sechzehn Bänden* (erschieden 1905 und 1912), *Immanuel Kants sämtliche Werke* (erschieden 1912-1921), *Körners*

*Werke* (erschienen 1906), *Schillers sämtliche Werke in sechs Bänden* (1905-1906) und *Schopenhauers sämtliche Werke* (1905-1910). Sie alle erschienen unter dem Patronat des Großherzogs von Sachsen-Weimar.

Die Stadt Weimar, einst blühende und international bekannte Goethestadt, war bis zur Jahrhundertwende auf den Rang einer leicht angestaubten Provinzstadt herabgesunken, die ihre besten Zeiten hinter sich gehabt zu haben schien. Nach dem Tod des Mäzens Carl Alexander übernahm dessen Enkel und Namensgeber der Klassikerausgabe Wilhelm Ernst die Regierungsgeschäfte im Januar 1901. In genau dieser Übergangszeit traf Graf Kessler in Weimar ein und hatte zahlreiche, noch wenig strukturierte Reformpläne im Gepäck. Ein Manifest seiner Zielsetzungen hat Kessler allerdings niemals geschrieben.<sup>2</sup> Er wurde vom Insel Verlag um eine Stellungnahme gebeten, eine „Art Plauderei“ zur *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu verfassen, aber auch diese Äußerungen hat Kessler niemals niedergeschrieben.<sup>3</sup> Diese Arbeit wird zeigen, dass zahlreiche seiner kulturreformatorischen Ideen für Weimar auch der Klassikerausgabe zu Grunde lagen.

Bekannt ist, dass die Weimarer Zeit im Leben des Grafen einen Wendepunkt darstellte. Bisher nicht beachtet wurde, dass Kessler in seiner Weimarer Zeit neue Überlegungen zur Ästhetik anstellte und diese sich in der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* spiegeln. Darüber hinaus repräsentiert die Klassikerausgabe auch Kesslers kulturellen und politischen Reformwillen und ist Ausdruck der gesellschaftlichen Veränderungswünsche des Grafen für Deutschland.

Einige Aspekte von Kesslers Kunstverständnis differenzierten sich in Weimar weiter aus. Die Einordnung von Alltagsgegenständen in den Bereich der Kunst beispielsweise wurde in dieser Zeit zum essentiellen Bestandteil von Graf Kesslers Kunstauffassung. Den Stellenwert dieser Objekte maß Kessler an dem möglichen Beitrag, den sie im Leben der Menschen einnehmen konnten.

---

<sup>2</sup> Vgl. Schuster, Jörg: „Unsere Heimat ist die Gegenwart...“ - Von Berlin nach Weimar. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Dritter Band. Hrsg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Stuttgart: Klett Cotta 2004. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.3). S. 29.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu: S. 166 f.

Die Rolle Harry Graf Kesslers bei der Entstehung war die des Koordinators. Er wob das vielschichtige Netz zwischen den Mitarbeitern und konnte sich aufgrund seines eingangs skizzierten, kosmopoliten Lebensstils zahlreicher, bereits bestehender Kontakte bedienen.

## 1.1 Quellen- und Forschungsstand

Die einleitend schon erwähnten, bis heute mit vielen Auszeichnungen dekorierten Bücher aus Kesslers Weimarer *Cranach Presse* sind in einer Vielzahl von Untersuchungen beleuchtet worden. Renate Müller-Krumbach hat die Quellen zu den dort entstandenen Drucken buchhistorisch ausgewertet. Auch wenn die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* nicht aus der *Cranach Presse* stammte, haben sie einige Aspekte an der Klassikerausgabe interessiert, denn von den Klassikern gehen Entwicklungslinien aus, die für das buchkünstlerische Schaffen in Kesslers Privatpresse von Bedeutung blieben. Vor allem der verwendeten Druckschrift und dem untypischen projekt-organisatorischen Ablauf wendet sie sich zu.<sup>4</sup> Renate Müller-Krumbach verfasste einen weiteren kurzen Abriss über die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* unter dem Titel „...eine der schönsten je gedruckten...“<sup>5</sup>. In dem gleichnamigen Aufsatz, der um einige Quellen angereichert wurde, werden erneut vor allem die Besonderheiten der Organisation und des Schriftbildes, andere technische Aspekte und der Ablauf bis zur Veröffentlichung behandelt.

Kesslers umfangreiche Tagebücher von mehr als 10.000 von Hand geschriebenen Seiten, die vom *Deutschen Literaturarchiv* in Marbach am Neckar gerade publiziert werden, dienen zahlreichen Wissenschaftlern als Quelle.<sup>6</sup> Diese

---

<sup>4</sup> Müller-Krumbach, Renate: Die Cranach Presse in Weimar. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 1969.

<sup>5</sup> Hier kommt die zuvor schon erwähnte exponierte Einordnung der Werke zum Tragen. Müller-Krumbach, Renate: „...eine der schönsten je gedruckten...“. Zur Entstehung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* deutscher Klassiker. In: Vom Ornament zur Linie. Der frühe Insel Verlag 1899-1924. Ein Beitrag zur Buchästhetik im frühen 20. Jahrhundert. Hrsg. von John Dieter Brinks. Laubach und Berlin: Triton Verlag 2000. S. 217- 222.

<sup>6</sup> Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50). Als Quelle für diese Arbeit dienen die Bände zwei bis vier. Ders.: Das Tagebuch. Zweiter Band 1892-1897. Hrsg. v. Günter Riederer und Jörg Schuster unter Mitarb. v. Christoph Hilse. Stuttgart:

Forschung fasst Ulrich Ott treffend zusammen, indem er anführt, dass sich in der Literatur über Harry Graf Kessler zwei Arten von Themen ineinander schlingen. In der einen Gruppe stehen die, die Kesslers Verhältnis zu Protagonisten der Politik und Geistesgeschichte seiner Zeit betrachten. Die Beziehungen zwischen Kessler und Rathenau, Kessler und Diaghilev, Kessler und Nietzsche und Kessler und Hofmannsthal werden von ihm exemplarisch angeführt. In der anderen, so Ott weiter, wird Kessler als „schaffender Spiegel“ seiner Zeit untersucht in den Dokumenten, die er publiziert oder hinterlassen hat. Die Zweiteilung der Interessen an Kessler begründet sich dadurch, dass Kessler niemals selber ein Künstler war, der sich in eigenen Werken ausgedrückt hätte. Seine Entfaltung liegt vielmehr in den vielzähligen Beziehungen, die er während seines Lebens unterhalten hat.<sup>7</sup> Gleiches sagt auch Bernhard Zeller, indem er schreibt, die Forschung über Kessler interessiere vor allem seine internationalen Kontakte zu Künstlern, Politikern, Diplomaten, Industriellen, Handwerkern und den wichtigsten Handlungsträgern der wilhelminischen Ära, der Weimarer Republik und dem beginnenden Dritten Reich.<sup>8</sup> Diese Arbeit möchte die bisherige Forschung ergänzen, in dem sie erstmals eines von Kesslers Buchprojekten als sein Werk verstehen wird.

---

Klett-Cotta 2004. In: Ders.: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50). Ders.: Das Tagebuch. Dritter Band 1897-1905. Hrsg. v. Carina Schäfer und Gabriele Biedermann unter Mitarb. v. Elea Rüstig und Tina Schumacher. Stuttgart: Klett-Cotta 2004. In: Ders.: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50). Ders.: Das Tagebuch. Vierter Band 1906-1914. Hrsg. v. Jörg Schuster unter Mitarb. v. Janna Brechmacher, Christoph Hulse, Angela Reinthal und Günter Riederer. Stuttgart: Klett-Cotta 2005. In: Ders.: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50).

<sup>7</sup> Ott, Ulrich: Kesslers Tagebücher. Probleme und Perspektiven der Edition. In: Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997. (=Rombach Litterae: Bd. 37). S. 29.

<sup>8</sup> Zeller, Bernhard: Harry Graf Kessler. Zeuge und Chronist seiner Epoche. In: Abhandlungen der Klasse der Literatur. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der Literatur Mainz. Jg. 1989. S. 3-23. Stuttgart, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1989. Stenzel, Burkhard: „... eine Verzauberung ins Helle und Heitere.“ Harry Graf Kesslers Ideen zur Kulturerneuerung in Deutschland. In: Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz: Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Hrsg. von Wolfgang Bialas und Burkhard Stenzel. Weimar: Böhlau 1996. S. 37-55. Nabbe, Hildegard: Mäzenatentum und elitäre Kunst. Harry Graf Kessler als Schlüsselfigur für eine kulturelle Erneuerung um die Jahrhundertwende. Deutsche Vierteljahrsschrift. Jg. 64. 1990. H. 4. S. 652-679.

Hinter der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* stand auch ein internationales Beziehungsgeflecht. Manshu Ide<sup>9</sup> beleuchtet Harry Graf Kessler in seiner Beziehung zum *Insel Verlag* und seiner Funktion als Projektinitiator und Berater, als Vermittler und Anreger und wendet sich dem Beziehungsnetz des Grafen über die Grenzen des *Insel Verlags* hinaus zu. Eine neuerliche Betrachtung unter diesem Aspekt in dieser Arbeit soll weiteren Aufschluss vor allem darüber geben, was Kessler mit seiner Teilhabe an der Entstehung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* im Hinblick auf seine kulturell-reformatorischen Ideen bezweckte.

Die Zusammenarbeit Kesslers mit dem *Insel Verlag* wird auch in den Verlagsgeschichten aufgegriffen. Es gibt buchwissenschaftliche Untersuchungen zur Schriftgeschichte, zum Buchschmuck und zur Einbandgestaltung, die Kesslers Verdienste auf diesem Gebiet würdigen.<sup>10</sup> Über die Mitarbeiter der Ausgabe gibt es Monographien und weitere ergänzende Spezialuntersuchungen und gedruckte Quellen.<sup>11</sup>

Drei gut recherchierte und umfangreiche Biographien sind von Peter Grupp, Laird M. Easton und zuletzt von Friedrich Rothe über Harry Graf Kessler verfasst worden. Aufgrund der Fülle der Aktivitäten des Porträtierten und des Materials hierüber, wird die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* eher am Rande als eine unter vielen Tätigkeiten in seiner Weimarer Zeit erwähnt.<sup>12</sup>

Kessler selber hat sich zur Buchgestaltung, zu Illustratoren und Mitarbeitern seiner Buch- und Verlagsprojekte mehrfach geäußert, seltener aber zu den

---

<sup>9</sup> Ide, Manshu: Harry Graf Kessler und der Insel-Verlag. Seine Funktionen für den Verlag. *Studies in Humanities. Culture and Communication*. No. 31. 1997, March. S. 1-66.

<sup>10</sup> Zu nennen sind hier beispielsweise: Meiner, Annemarie: Die Anfänge des Insel Verlags. Formwandlungen des Buches als Zeugen einer Verlagsentwicklung. In: *Imprimatur*. Bd. 9. Jg. 1940. S. 45-68. Schöffling, Klaus: Die ersten Jahre des Insel Verlags 1899-1902. Begleitband zur Faksimileausgabe der Zeitschrift „Die Insel“. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981. Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. 1899-1964. In: *Der Insel Verlag. 1899-1999*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999.

<sup>11</sup> Roy Brewster: Eric Gill. *The Man who loved Letters*. London: Frederick Muller 1973. Oder: Simons, Anna: Edward Johnston und die englische Schriftkunst. Berlin 1937. Beide sind hervorzuhebende Beispiele.

<sup>12</sup> Grupp, Peter: *Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie*. München: C. H. Beck 1995. Sowie: Easton, Laird M.: *Der rote Graf. Harry Graf Kessler und seine Zeit*. Stuttgart: Klett Cotta 2005. Und: Rothe, Friedrich: *Harry Graf Kessler*. München: Siedler Verlag 2008.

Mitarbeitern an der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*.<sup>13</sup> Es gibt zahlreiche buch- und kunsthistorische Arbeiten zu diesen Mitarbeitern Kesslers, aber wiederum widmen sich diese der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* gar nicht oder nur am Rande.<sup>14</sup> Eine Monographie zur Drucklegung eines einzelnen Werks legt Jane Block mit ihrer Untersuchung über das Buch *Also sprach Zarathustra* von Friedrich Nietzsche vor.<sup>15</sup>

Es drängt sich die Frage auf, wieso die Klassikerausgabe in der Forschung so wenig präsent ist, obwohl Kesslers buchgestalterische Arbeit insgesamt so großes Interesse gefunden hat. Auch diesem Tatbestand soll die Analyse im weiteren nachgehen.

Die Quellenlage stellt sich ähnlich dar. Die 10.000 Seiten der Tagebücher wurden schon erwähnt. Hinzu kommen zahlreiche Briefwechsel, wie der zwischen Kessler und seinem Freund Eberhard von Bodenhausen, mit dem er beim *Pan* zusammengearbeitet hat, und der mit Hugo von Hofmannsthal. Beide dienen hier vor allem als Quelle zur Erschließung von Kesslers Auffassung zu Kunst und Kultur.<sup>16</sup>

Für die Arbeit sind weiterhin die Briefwechsel aus dem *Deutschen Literaturarchiv* in Marbach<sup>17</sup> und aus dem *Goethe-Schiller-Archiv* in Weimar<sup>18</sup> wichtig, und es sollen bisher ungedruckte Archivalien aus dem Bestand des *Insel* Archivs des *Suhrkamp Verlages* in Frankfurt am Main verarbeitet werden, die zwar in der Verlagsgeschichte zum hundertjährigen Jubiläum des *Insel Verlages* verwendet wurden, aber Informationen enthalten, die bisher im Hinblick auf die Klassiker-Ausgabe noch nicht ausgewertet und publiziert wurden. Hierbei handelt es sich

---

<sup>13</sup> Bspw.: Kessler, Harry Graf: Warum Maillol Vergils Eklogen illustriert hat. In: *Der Querschnitt*. Berlin. Jg. 8. 1928. H. 11. S. 768-772.

<sup>14</sup> Weber, Klaus: Henry van de Velde. Das buchkünstlerische Werk. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994. (=Rombach Litterae 31). Kehr, Wolfgang: Eric Gill als Schriftkünstler. Zur Geschichte der englischen Typographie zwischen den beiden Weltkriegen. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*. Bd. IV. 1962. S. 454-606. Bessler, Gabriele: Heinrich Vogeler als Illustrator der Märchen Oscar Wildes. In: *Aus dem Antiquariat*. 1989. S. 457-463. Busch, Günter: Aristide Maillol als Illustrator. Neu-Isenburg: Verlag Wolfgang Tiessen 1970. (=Monographien und Materialien zur Buchkunst. Bd. 3)

<sup>15</sup> Block, Jane: The Insel „Zarathustra“. An Untold Tale of Art and Printing. In: *Pantheon*. Nr. 45. Jg. 1987. S. 129-137.

<sup>16</sup> Bodenhausen, Eberhard von: Ein Briefwechsel: 1894-1918. Eberhard von Bodenhausen - Harry Graf Kessler. Ausgew. u. Hrsg. von Hans-Ulrich Simon. Stuttgart: Cotta 1978. (=Marbacher Schriften. Bd. 16)

<sup>17</sup> Briefwechsel. DLA. A: Kessler.

<sup>18</sup> Bestand des Insel Verlags im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar.

vor allem um Bilanzen und die Protokolle der Gesellschafterversammlungen sowie um einige Briefe. Die im *Goethe-Schiller-Archiv* in Weimar befindlichen Archivalien aus dem *Insel* Archiv enthalten Notizen, Rechnungen, Bestellscheine und vor allem den Briefwechsel aller an der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* Mitwirkenden und bilden das wichtigste Quellenfundament.

## 1.2 Erkenntnisinteresse und Methode

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* ist, wie gezeigt, nicht selten Gegenstand buchhistorischer Forschung. Das zuvor geschilderte, bisherige Forschungsinteresse wird in einem Zitat Renate Müller-Krumbachs treffend subsumiert:

*„Von den drei Aspekten, die für die Entstehung der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker maßgeblich waren - ein buchkünstlerischer, ein museumspolitischer und ein lokalhistorischer Aspekt - ist zweifellos der buchkünstlerische der interessanteste und folgenreichste.“<sup>19</sup>*

Diese Äußerung deutet das Versäumnis an, das in der Erforschung des Kontextes der Entstehungsgeschichte der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* bisher gemacht wurde. Nicht selten wird die Ausgabe als Meilenstein charakterisiert. In der Gegenüberstellung mit anderen zeitgenössischen Büchern in Bezug auf ihre Schrift, ihren Einband oder das Papier, werden die Klassiker oft mit schmückenden Superlativen versehen. Nicht selten wird sie als „wichtigstes“ oder gar „revolutionäres“ Werk ihrer Zeit hervorgehoben.<sup>20</sup> Die Ergebnisse der Forschung könnte man überspitzt in der Aussage zusammenfassen, dass es sich bei der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* um einen „zufälligen Glückstreffer“ deutscher Buchgestaltung zu handeln scheint. Zumindest lassen die Aussagen, die bisher in dieser Hinsicht gemacht wurden, keine eindeutige Einordnung zu, außer vielleicht der, dass die Klassiker von der englischen Lebensreform inspiriert

---

<sup>19</sup> Müller-Krumbach, Renate: „...eine der schönsten je gedruckten...“. S. 217.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu auch Fußnote 1 auf S. 1.

wurden und Henry van de Velde und William Morris einen Einfluss auf ihre Gestaltung hatten. Beide Gedankenansätze modifizierte der Graf aber und nutzte sie für eigene Überlegungen, die ihn schließlich zu eigenen Vorstellungen von idealer Buchgestaltung führten.

Ein weiteres Versäumnis der Forschung besteht darin, das Textkorpus der Ausgabe bisher unbeachtet gelassen zu haben.<sup>21</sup> Ebenso sind die Stoffe der Bücher, die in der *Cranach Presse* entworfen und gedruckt wurden, bisher nicht hinsichtlich eines anderen Zieles geprüft worden als dem, „schöne Bücher“ zu drucken und zu publizieren und sie dem ökonomischen Druck des Massenmarktes zu entziehen. Die Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe war auf einen Massenabsatz hin konzipiert und hinter der Verbindung der formalästhetischen und inhaltlichen Komponenten der Klassiker, wie vermutlich auch hinter denen der Pressendrucke, verbergen sich Kesslers Wertekanon, sein Zeitverständnis und Lebenskunstideal, seine Bildungsidee, seine Verzweiflung über die deutsche, zeitgenössische Kultur und Politik und seine Hoffnung auf eine Veränderung dieser Zustände.

Die Art der Umsetzung der von Kessler konzipierten Bücher beruhte auf ästhetiktheoretischen Überlegungen, da in seiner Auffassung von Kunst auch Gebrauchsgegenstände subsumiert wurden und Kunstwerken nicht selten gleichgestellt waren. Eine Untersuchung, die diesen Ansatz für moderne Bücher vornimmt, fehlt bisher. Der rezeptionsästhetische Blickwinkel auf die Klassiker aber, kann in allen Komponenten der Bücher Aussagen über eine veränderte Auffassung des Lebens und über eine neue Haltung lokalisieren, die in eine Ästhetik der Lebenskunst münden sollte. Diese neue Lebenseinstellung beinhaltete eine fundamentale Kritik am Zustand der deutschen Gesellschaft, die durch die Kulturpolitik des Kaisers geprägt wurde.

---

<sup>21</sup> So beispielsweise bei: Brinks, John Dieter: Das einleuchtende Buch. Von der Buchkunst des Insel Verlags zwischen Kessler und Kippenberg. In: Vom Ornament zur Linie. Der frühe Insel-Verlag 1899 bis 1924; ein Beitrag zur Buchästhetik im 20. Jahrhundert. Hrsg. von John Dieter Brinks. Assenheim: Brennglas-Verlag 2000. S. 41. Problematisch an der Herangehensweise dieses Beitrags erscheint, dass das ästhetische Fundament der Ornamentlosigkeit nicht erschlossen wird. Da Kessler viele Jahre beim *Pan* mit allen erdenklichen Formen des art nouveau experimentiert hat, ist hinter der entsprechenden Kehrtwende hin zu einer sachlicheren Gestaltung eine hohe kognitive Auseinandersetzung zu vermuten. Die Methode des Aufsatzes von John Dieter Brinks suggeriert das Moment des Zufalls.

Diese Standpunkte, Meinungen und Sichtweisen auf die deutsche Gesellschaft entwickeln sich seit Kesslers Ankunft in Deutschland. In zahlreichen Tagebucheinträgen finden sie sich dokumentiert und sind in die Konzeption der Klassikerreihe mit eingeflossen. Der Umfang der Tagebücher führte zu Äußerungen wie der, Kessler sei ein Mann mit „zu vielen Eigenschaften“ gewesen.<sup>22</sup> Gerade daher sind die unter seiner Leitung publizierten Bücher wichtig, denn als Kunstwerke reflektieren sie nicht nur sein Verständnis der Autoren, sondern partiell auch seine Interpretationen der Werke. Die Verbindung von Inhalt und Form der Bücher vermittelt daher auch eine Intention im Sinne der Moderne, die auf einem Wertekanon basiert, den sich Kessler mit den publizierten Autoren erarbeitet hat.

Die viel zitierte Vorstellung des Grafen, die „Einheit“ seines Lebens bestehe aus der Absicht, „allen Formen der“ ihm „erreichbaren Sinnlichkeit nachzugehen“<sup>23</sup>, traf er nicht zufällig in der Zeit, als er sich mit den gestalterischen Fragen der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* zu beschäftigen begann. Erst durch die Entwicklung der Buchreihe bestand für Kessler die Notwendigkeit, die essentiellen Aussagen der fünf Autoren in eine Form zu bringen, aus der sich die entscheidenden Gewissheiten für eine Kultur der Moderne wie selbstverständlich vermittelten. Daher musste aus der Gestaltung eine implizite Normalität sprechen. Aus dieser Erkenntnis resultierte die einzige mögliche Gestaltungsoption für die Bücher und sie beeinflusste auch die Einstellung zu seiner Lebensaufgabe. Graf Kessler lenkte den Diskurs mit den Mitarbeitern daher in die ihm richtig erscheinende Richtung.

Generell erteilte der Mäzen Kessler großzügige Aufträge für eine Zusammenarbeit, wenn er meinte, auf einen Künstler getroffen zu sein, der seinen ästhetischen Vorstellungen entsprechende Einrichtungsgegenstände, Skulpturen oder Bücher anfertigen konnte. Den Herstellungsprozess begleitete er in der Regel inhaltlich. In der Verbindung von Inhalt und Form dieser Objekte verbirgt sich daher immer auch Kesslers eigene Ästhetik. In der Übertragung des Textkorpus

---

<sup>22</sup> Vgl. Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Hrsg. von Gerhard Schuster und Margot Pehle. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1996. S. 433.

<sup>23</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* in die Formalästhetik findet sich daher Kesslers intellektuelle Biographie seit seiner Ankunft in Deutschland wieder.<sup>24</sup> Mit der Klassikerausgabe wollte der Graf den Missständen in der deutschen Kultur ebenso begegnen wie mit allen seinen Weimarer Aktivitäten.

Die Arbeit wird die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* daher in einen ideengeschichtlichen Zusammenhang einordnen, indem die intellektuellen Entwicklungslinien nachgezeichnet werden, die zum 'bahnbrechenden' Konzept der Ausgabe führten.

Kessler selbst hat sich zwar direkt nicht zur Programmatik der Klassikerausgabe<sup>25</sup> geäußert, es gibt aber einen wesentlichen Hinweis auf seine Absichten von Georg Witkowski. Er war der Freund des späteren *Insel*-Verlegers Anton Kippenberg und Mitbegründer der *Gesellschaft der Bibliophilen* und schrieb 1924:

*„Jede Form ist Erzeugnis des Geistes, so auch die, in der die Erbschaft der Vergangenheit anders als zuvor gestaltet und gewertet erscheint. Man prüfe daraufhin das Äußere der Wilhelm Ernst-Ausgabe. Sie bringt der Prunksucht, dem Sinn für kleinlichen Schmuck nichts entgegen. Format und Einband streben sichtlich, vielleicht allzu sichtlich, nüchternen der praktischen Erfahrung gemäßen englischen Vorbildern nach und gestatten sich über die Befriedigung sachlicher Zwecke hinaus höchstens den leichten Schimmer einer bescheidenen Anmut. [...] Alles das lässt sich unmittelbar ableiten aus dem relativ besten deutschen Wesen der letzten Jahre vor dem Kriege, aus der schlichten, energischen, vornehmen Haltung des 'guten Europäers'.“<sup>26</sup>*

---

<sup>24</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Begriff Formalästhetik für die Eigenschaften von Kunst und kunstgewerblichen Gegenständen benutzt. Unter Ästhetik werden diesen Objekten zugeordnete Werte verstanden. Unter Ästhetik kann aber auch eine menschliche Wertehaltung oder ein Wertekanon verstanden werden, die sich der Kunst als Medium bedienen.

<sup>25</sup> Mit „Klassikerausgabe“ ist, sofern nicht anders vermerkt, im Folgenden immer die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* gemeint.

<sup>26</sup> Von Hempel zu Wilhelm Ernst. In: *Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924.* Hrsg. v. Katharina Kippenberg. Leipzig: Insel Verlag 1924. S. 100 f. Vgl. auch: Witkowski, Georg: *Von Menschen und Büchern. Erinnerungen 1863-1933.* Lehmann, Leipzig 2003.

Witkowski deutet in seiner Metonymie das Ziel der Klassiker an, das auf den folgenden Seiten nachvollzogen wird.

Die Ausgabe sollte der zerrütteten Existenz des modernen Menschen, wie der „gute Europäer“ Friedrich Nietzsche sie beschrieben hatte, eine Wertehaltung entgegensetzen und ihm ein Stück der verloren gegangenen Lebensfreude wieder zurück bringen.

## **2. Die Existenzkrise des Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Die Debatte um Standpunkte in der Bildungs- und Kulturpolitik**

Der Verlust der Lebensfreude und die pessimistische Grundhaltung die daraus spricht, äußerten sich in der tiefen Verunsicherung der Deutschen um 1900. In der Gründungsperiode des Kaiserreichs bildete sich die politische Kultur zwischen traditioneller Monarchie, moderner Bürokratie, Bismarcks charismatischer Herrschaft und parlamentarischer Gesetzgebung aus. Innerhalb dieses politischen Meinungsspektrums traf eine neuartige Dynamik auf tief verwurzelte Beharrungskräfte. Dadurch wurde ein stets gegenwärtiges Spannungsverhältnis geschaffen, aus dem Konflikte entstanden, die Fragen nach der eigenen Existenz zwischen Tradition und Moderne nach sich zogen. Die Menschen entwickelten eine Unsicherheit in Fragen der Meinungsfindung, der Orientierung und der Bestimmung des eigenen Standpunkts.

### **2.1 Zwischen Idealismus und Positivismus, Masse und Avantgarde: Die Zerrissenheit des Menschen und ihre Auswirkungen auf die Kultur**

Harry Graf Kessler begeisterte sich für die modernen Ideen und kanalisierte sein Unbehagen gegenüber den Beharrungskräften, die auf höchster Ebene der Kaiser repräsentierte, und versuchte sich durch sein kulturpolitisches Engagement in Weimar diesen Dogmen zu widersetzen. Die Ironie seines Schicksals war, dass seine Weimarer Vorhaben an seinen reaktionären Zeitgenossen und ihrer traditionellen Prägung scheiterten.

Die Deutschen versuchten ihre kulturelle Identität zur Jahrhundertwende zwischen deutschen Besonderheiten und abendländischen Gemeinsamkeiten zu ergründen. Die Suche mündete im Herbeisehnen einer neuen Kultur. Graf Kesslers Zielvorstellungen unterschieden sich diesbezüglich nicht von denen seiner Zeitgenossen. Nur in der Art der Suche wich er von der seiner Mitmenschen ab.<sup>27</sup> Wie die Gesamtheit der Bürger des Kaiserreichs sah sich auch Graf Kessler mit dem Zwiespalt aus idealistischen und positivistischen Bildungsideen konfrontiert.<sup>28</sup> Die deutsche Kultur wurde im Gegensatz zu der anderer westlicher Nationen als vermeintlich „tief“ im Gegensatz zu einer „flachen“ Kultur der europäischen Nachbarn begriffen.<sup>29</sup> In dieser Meinung unterschied sich Kessler wiederum nachhaltig von seinen Zeitgenossen, denn dem in Frankreich und England groß gewordenen Grafen erschloss sich auch die Tiefe der französischen und englischen Kultur, wengleich auch er die Werke Goethes als das reifste literarische Werk auffasste, was je geschaffen wurde.

Die permanenten Vergleiche, das Abwägen über die richtige und falsche Form einer deutschen Kultur, führte für viele Deutsche zu einer steter Frage an die eigene Identität und zu einer Art andauernder Existenzkrise. Die damit in Verbindung stehende Suche kennzeichnet Georg Bollenbeck als „deutschen Sonderweg“, der sich auch in Kesslers Erfahrungen widerspiegelte. In *Gesichter und Zeiten* schrieb Kessler zwar einerseits von der „Verklärung“ der deutschen Kultur, berichtet andererseits aber auch von „dem schweren Kampfe [...] zwischen meiner englischen Prägung und meinem deutschen Blut“.<sup>30</sup>

Die Existenzkrise verstärkte sich mit dem Schwinden eines verbindlichen Kanons in der bildenden Kunst und der Literatur nach der Jahrhundertwende. Der Kanon bestand bis dahin im Wesentlichen aus den exponiertesten Werken der Kunst seit der Klassik und der Renaissance. In der Musik und im Theater begann sich diese

---

<sup>27</sup> Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band. Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914. München: C. H. Beck 1995. S. 1251. Die Frage nach dem deutschen Sonderweg bezieht Wehler auf die beiden diesbezüglichen Analysen Georg Bollenbecks, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit für die Bestimmung von Kesslers Bildungsideal herangezogen werden.

<sup>28</sup> Dieser Sachverhalt soll in einem eigenen Kapitel noch näher erläutert werden. Vgl. hierzu das nächste Kapitel ab S. 15.

<sup>29</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines Deutungsmusters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996. S. 22 f.

<sup>30</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. In: Gesammelte Schriften in drei Bänden. Hrsg. von Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988. S. 130.

klassische Norm zuerst aufzulösen. Man hörte moderne Komponisten und ging in moderne Theaterstücke. Diese Parallelexistenz von Klassischem und Gegenwärtigem trat auch in der ernsten Prosaliteratur zu Tage. Neben dem klassischen Kanon wurde beispielsweise die Kenntnis der Literatur der Werke Thomas Manns und Gerhart Hauptmanns verbindlich.<sup>31</sup> Die Werke moderner Autoren wurden in dieser Zeit von Modernisten wie Traditionalisten, von bildungsbürgerlicher Schicht und Arbeiterklasse gleichermaßen gelesen.<sup>32</sup> Schon seit den Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bildete sich eine städtische Mittelschicht, die sowohl in Fragen der Bildung, wie auch in monetärer Hinsicht begütert, begeistert und aufnahmebereit für alle Arten des Kunst- und Kulturgenußes war. Die aktive Teilnahme an Kunst und Kultur wurde zum Statusmerkmal. Diese Entwicklung vollzog sich parallel in allen Ländern Europas und es entstand ein gegenseitiger Austausch. In Deutschland und England gab es Russisches Ballett, in Frankreich und Deutschland las man skandinavische Literatur. Neben den alten Bildungseliten bestanden die Zuschauerkreise insbesondere aus Staatsbeamten, Unternehmern, Industriellen und Wissenschaftlern.<sup>33</sup> Durch die Entwicklungen der industriellen Revolution und der Öffnung der Menschen gegenüber der Urbanisierung erschlossen sich für die belletristischen Verleger daher neue Zielgruppen.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999. S. 35 ff. Schon die Erläuterung der Begrifflichkeit als Leitlinie und Lot charakterisiert die Sehnsucht der Deutschen nach einer Verbindlichkeit.

<sup>32</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880-1945. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1999. S. 102. Bollenbeck zeichnet diese Verflechtung an Hand einiger Zitate W. Liebknechts und R. Luxemburgs nach und setzt sie in Beziehung zur Bourgeoisie. Seine Schlussfolgerung ist, dass die Sozialdemokraten die Kunstsemantik des Bürgertums nicht in Frage stellten, sondern die Trägerschicht als solche. Für Kesslers Zielgruppenverständnis für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* lässt sich also inhaltlich die deutschsprachige Gesellschaft unterstellen.

<sup>33</sup> Vgl. Estermann, Monika und Stephan Füssel: Belletristische Verlage. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2 Hrsg. von Georg Jäger. Frankfurt am Main: MVB 2003. S. 164.

<sup>34</sup> Vgl. Hobsbawm, Eric, J.: Das imperiale Zeitalter. 1875-1914. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989. S. 284.

### 2.1.1 *Der pluralisierte Markt der Kulturgüter in der Wahrnehmung Harry Graf Kesslers*

Die sich verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen seit der industriellen Revolution hatten zu einer Ausdifferenzierung der verschiedenen Zielgruppen in der Kulturindustrie insgesamt geführt. Der Heterogenität dieser Gesellschaft stand ein pluralisierter Massenmarkt geistiger Produkte gegenüber.<sup>35</sup> Die Produktion deutscher Verlage wurde von den Zeitgenossen als gegensätzliche Typen, als „Massenbuch“ und „Kulturbuch“ begriffen.<sup>36</sup> Die Zielgruppe entsprechend bipolar nach den beiden Kriterien Masse und Avantgarde zu unterscheiden, ist nicht sinnvoll, schreibt Gangolf Hübinger aus heutiger Sicht und empfiehlt, die Masse, die Mitte und die Avantgarde voneinander zu unterscheiden. Hübingers Einschätzung bestätigt sich auch für Kesslers Zielgruppe für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker*, denn der Graf wollte einen möglichst großen Teil aus der Mitte für den intellektuellen Diskurs um die Moderne und damit für die Avantgarde gewinnen.<sup>37</sup>

So heterogen wie die Leserschaft waren auch die Autoren auf dem kommerziellen Buchmarkt. Neben Schriftstellern hohen literarischen Ranges gab es hunderte talentierte und Tausende mediokre Autoren, die traditionelle Bildungs- und Zerstreungsliteratur schrieben, analysiert Reinhard Wittmann den Buchmarkt um 1900.<sup>38</sup> Der steigenden Nachfrage seitens der heterogenen Zielgruppen ging eine Expansion des herstellenden und vertreibenden Buchhandels voraus. Dem Phänomen der Zweiteilung in einen Markt aus „Massenbüchern“ und „Kulturbüchern“ entsprechend, schöpften die Verleger einerseits die technischen

---

<sup>35</sup> Hübinger, Gangolf: Ideenzirkulation und Buchmarkt. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Heft 1/27. München: Niemeyer 2002. S. 116-124.

<sup>36</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. München: C. H. Beck 1999. S. 295. Wittmann gibt seinem Überblick auch diese Charakterisierung als Überschrift. Entnommen ist diese Gegenüberstellung der Dissertation über das „moderne Buch“ von Helmut von den Steinen, die kurz nach der Jahrhundertwende entstand und die hier im weiteren Verlauf verwendet werden soll, um das Verständnis des modernen Buches aus zeitgenössischer Sicht besser verstehen zu können.

<sup>37</sup> Hübinger, Gangolf: Ideenzirkulation und Buchmarkt. S. 122. Hübinger bezieht seinen Ansatz auf Bollenbecks Erkenntnis, dass die Teilnehmer der Diskussion um die Moderne sich aus diesen drei Bevölkerungsschichten zusammensetzte.

<sup>38</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 319.

Möglichkeiten für billige Massenauflagen aus. „Kulturverleger“ boten andererseits bibliophile Verlagsprogramme.<sup>39</sup>

Kessler erkannte den inneren Widerspruch der Bildungssituation der Menschen und stand dem Massenmarkt ebenso distanziert gegenüber:

*„Es spricht für die Verrückung des sozialen Schwergewichts, dass Krämer und Dienstboten heute gern Romane aus der Gesellschaft lesen, dass der Gesellschaft aber die Intrigen von Königen und Heroen höchst gleichgültig sind. Sie will wie die Dienstboten nur noch von der Gesellschaft unterhalten werden. Sie ist auch für sich selbst der Mittelpunkt.“<sup>40</sup>*

Nur etwa 6% des jährlichen Einkommens konnte der durchschnittliche Arbeiter vor der Jahrhundertwende für „Bildung und Erholung“ ausgeben. Die Lektüreinteressen dieser Schicht richteten sich, da der überwiegende Teil ihres zeitlichen wie monetären Freizeitbudgets für Vergnügungen wie Bier und Tabak aufgewendet wurde, weniger auf sinnliche Stoffe von literarisch-künstlerischer Qualität oder ästhetischer Komplexität als vielmehr auf Stoffe mit schematisierter Handlung und geringem, sprachlichen Anspruch. Sofern die Menschen sich von dieser Art billiger Unterhaltung entfernten, griffen sie vor allem zu Literatur, die ihren politischen Horizont erweitern sollte. Diese Literatur war wiederum die Vorbedingung, sich auch mit den klassischen, traditionellen Bildungswerten auseinandersetzen zu können, wie sie beispielsweise von den Werken der Hochkultur Goethes, Tolstojs und Zolas ausging.<sup>41</sup>

Kessler erkannte, dass die Schwierigkeiten der Zeit nicht alleine an bildungsunwilligen Menschen fest zu machen waren, sondern sich zwei völlig

---

<sup>39</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard: S. 319 ff. Vgl. hierzu auch: Estermann, Monika und Georg Jäger: Voraussetzungen und Entwicklungstendenzen. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Hrsg. von Georg Jäger. Frankfurt am Main: MVB 2003. S. 17. Hier werden die Hintergründe auch dezidiert erläutert. Die Veränderungen, die sich vollzogen haben, werden in der neueren Forschung mit dem Begriff einer „Wissens- und Kommunikationsrevolution“ beschrieben. Vgl. hierzu auch: Hübinger, Gangolf: Ideenzirkulation und Buchmarkt. S. 120.

<sup>40</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 2. Mai 1902.

<sup>41</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 286 f.

konträre Milieus von Hochkultur auf der einen und einer verflachten Unterhaltungskultur auf der anderen Seite herausgebildet hatten:

*„Ich versuche gegenwärtig, eine kleine Bibliothek für meine Dienstboten anzulegen; es ist fast unmöglich, deutsche Bücher zu entdecken, die sie fesseln könnten und dabei nicht ganz flach und schlecht sind. Das Schreiben fürs Volk ist in solche Hände geraten, dass man nicht weiss, was das Schlimmere ist, der Kolportage- und Schauer Roman oder die süssliche Sudellitteratur nach Art der Gartenlaube und des Daheim. Und man kann doch nicht erwarten, dass solche Leute ein archäologisches Interesse an alten Sachen nehmen. Man kommt kaum über die Bibel, Tausend und Eine Nacht, Gotthelf, Raabe, und Übersetzungen von Dickens oder Scott hinaus. Reuter ist, als ob er auf chinesisches geschrieben wäre. Die Folge eines solchen Zustandes muss mit der Zeit der absolute Kulturbankrott sein.“<sup>42</sup>*

In den beiden Charakterisierungen seiner Dienstboten und ihres Leseverhaltens entwirft Kessler das Bild einer Gesellschaft, der sukzessive die Einflüsse und Inspirationen von außen verloren gehen und an deren Ende der „absolute Kulturbankrott“ stehen muss, da sie nur sich selber als Gegenstand und Bezugspunkt hatte. Kessler hatte erkannt, dass sich die „Dienstboten“ nicht selber aus diesem Dilemma werden befreien können und verübelte ihnen diesen Missstand nicht. Dennoch teilte er nicht die Auffassung, dass Bildungswerte dort installiert werden sollten, wo sich der Konsument zu bilden meinte, und kritisierte seinen Freund Hugo von Hofmannsthal erbittert, als der sich auf ein Geschäft mit einem dieser populären Bildungsträger einlassen wollte:

*„Auf der Rückfahrt unterhielt mich Hofmannsthal wieder von der Notwendigkeit für ihn, Geld zu verdienen. Ob ich ‘was dabei fände, wenn er für Velhagen & Klasings Monatschrift schreibe? Ich sagte: allerdings. Das Familienblatt sei m. Ansicht ungefähr der schlimmste*

---

<sup>42</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 24. April 1898.

*Kulturverderber, den wir in Deutschland hätten. Es ersticke alle Frische in einem „Bildungs“ Staub. Es sei der eigentliche Zerstörer der richtigen Distanz Gefühle; die Marlitt oder die Ossip Schubin stünden neben Bismarck oder Nietzsche in derselben Grösse praesentiert. Dann sei mir noch lieber die „Woche“, die nackte Dokumenten Sammlung.* <sup>43</sup>

Festzuhalten bleibt, dass Kessler zwar den unteren Bildungsschichten für ihre Situation keine Schuld zuwies, dass er es aber genau so wenig duldete, es sogar vehement ablehnte, dass ein ernst zu nehmender Künstler in dieser Art von Publikation seine Werke veröffentlichte. Dem schließt sich die Frage an, wieso Kessler nicht den Versuch unternahm, die unteren Bildungsschichten direkt beeinflussen zu wollen. Die Antwort findet sich in Kesslers Bild der Elite.

### *2.1.2 Kesslers Kulturerneuerungswunsch im Spiegel seines Gesellschaftsbildes und der zeitgenössischen Verlagslandschaft*

Nahezu zehn Jahre vor diesem entrüsteten Tagebucheintrag über Hofmannsthals Wunsch, durch die Publikation in populären Medien mehr Geld verdienen zu wollen, artikulierte Kessler, dass sich kulturelle Veränderungen nur über eine Elite vollziehen können und liefert damit ein erstes Indiz seiner vehementen Ablehnung des Populären und einer aristokratischen Grundhaltung:

*„Zu erstrebendes Ziel heute in Deutschland: die philosophische Goethische Kultur mit der Bismarckschen politischen und der fin-de-siècle ästhetischen zu vereinigen; d. h. Persönlichkeiten zu bilden, die alle drei natürlich in sich tragen. Diese natürliche Vielseitigkeit der Interessen, was an englischen Staatsmännern, Denkern u. s. w.*

---

<sup>43</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Dezember 1906. Die Diskussion dreht sich vor allem um Geld, denn Hofmannsthal hoffte mit Veröffentlichungen hier ein höheres Jahreseinkommen zu erreichen: „Was man aber dann machen solle, wenn immer gerade das, was Geld bringe, ihm verboten sein solle? Er müsse noch 5 bis 10,000 M mehr im Jahr verdienen zu den etwa 30000, die er hat. Sonst könne er nicht dichten. Das Gefühl, nicht frei zu sein, unterbinde geradezu seine Produktion. Wenn er wieder 10,000 M auf die Bank gelegt habe, bekäme er wieder Lust zum Dichten.“ - Ich riet zu Vorträgen, etwa Serien von Five O clocks. H. ist der reichste meiner Künstler Freunde und der Einzige, der fortgesetzt über Geld spricht und klagt [...].“

*bewundernswert; aber dort das Resultat einer dreihundertjährigen Entwicklung.*<sup>44</sup>

Der Bezugspunkt dieser Hoffnung auf einen kulturellen Veränderungsprozess entspricht einer Korrektur an Nietzsches verklausuliertem Begriff des „Übermenschen“.<sup>45</sup> Entgegen der deutschen hatte die englische Aristokratie Kesslers Meinung nach Handlungsträger hervorgebracht, die höchste Ansprüche auch an die Persönlichkeit erfüllten. Die Oberschicht Deutschlands wertete der Graf weniger positiv als die englische. Das von diesem Establishment abhängige gesellschaftliche Gleichgewicht beurteilte der Graf in Abhängigkeit des Zustands dieser Eliten daher ebenso verschiedenartig:

*„Es kommen Einem mit der Zeit Zweifel, ob die dürren und beschnittenen Seelen, die sich Einem hier offenbaren, der Beobachtung wert sind. Aber man darf nicht vergessen, dass die drei- oder vierhundert Diplomaten, Offiziere, Grossgrundbesitzer, Geldleute u. s. w., die die sogenannte Gesellschaft eines Landes bilden, das Schicksal von achtzig Prozent der Bevölkerung dieses Landes in Händen haben, und dass oft eine geringe Bewegung eines dieser Menschen, die an einer so günstigen Stelle des Hebels sitzen, von den Anstrengungen vieler Millionen, die an weniger gut gelegenen Punkten ihre Kraft wirken lassen müssen nicht aufgewogen werden kann. Es ist dieses Verhältnis der Gesellschaft zur übrigen Bevölkerung - und zu dieser übrigen Bevölkerung gehören meistens auch die Denker, Dichter und Künstler - viel mehr, als das der Einzelnen zu einander innerhalb ihres Umkreises, das der Beobachtung ihr Interesse giebt. Und wenn man dann vor dem Schalten solcher Zufallsmachthaber Bedenken bekommt, so mag man betrachten, was die eigens zum Regieren angeblich vom Volk Gewählten zu leisten pflegen.“*<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. November 1897.

<sup>45</sup> Aufgrund des Umfangs dieser Auseinandersetzung wird Kesslers Nietzsche Bild im Laufe der Arbeit thematisiert.

<sup>46</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 20. März 1895.

Kesslers Bild der Gesellschaft setzte sich aus den drei Polen Aristokratie, Volk und Künstler zusammen. Die Aristokratie kontrolliert das Volk, aus dem auch die Künstler in der Regel stammten, so lässt sich seine Idee vereinfacht ausdrücken. Die deutsche Aristokratie bestand für Kessler im Gegensatz zur englischen aus „dürren und beschnittenen Seelen“. Da die Künstler Kesslers Meinung nach aber wiederum von der Aristokratie abhingen, zeigt sich, dass Kessler als Auslöser der deutschen Bildungs- und Kulturmisere im ausgehenden Jahrhundert die Elite identifizierte. Die Kraft der politischen Schicht eines Staates, definierte sich für den Grafen durch ihre stärksten Glieder. Denn „wenn von den zwanzig Millionen Einwohnern eines Landes bloß eine Million lebendige Glieder des Staates sind“, so Kessler, dann ist „dieses Land als Staat betrachtet nur eine Million und nicht zwanzig Millionen Menschen stark“.<sup>47</sup>

Übertragen auf den deutschen Buchmarkt zur Jahrhundertwende und seine stärksten Exponenten, die Autoren, verdeutlicht dies auch Kesslers Verzweiflung über die deutsche Bildungsmisere. Durch technische Neuerungen, die die Herstellung von Massenaufgaben begünstigten, durch die Familienzeitschriften die in mehreren hunderttausend Auflagen erschienen und durch den ausgedehnten Leihverkehr der Bibliotheken, entwickelte sich im 19. Jahrhundert die Unterhaltungsliteratur in Ausprägungen vom gehobenen, bürgerlichen Realismus wie ihn Wilhelm Raabe, Theodor Fontane oder Wilhelm Raabe repräsentierten bis hin zu weniger anspruchsvollen Genres wie der Reise- oder Liebesromane eines Friedrich Gerstäcker.<sup>48</sup> Familienromane mit geringem Anspruch, Bauernromane, die im Zuge der Heimatkunstabewegung florierten und gegen die Urbanisierung und Verstädterung polemisierten und eine heile Welt auf dem Lande propagierten erzielten wie deutschtümelnde und kriegerische Stoffe die höchsten Verkaufszahlen. Diese wurden zur Hauptlektüre von sozialen Aufsteigern bis hin zum städtischen Mittelstand.<sup>49</sup> Neben dieser kitschig-anspruchlosen und

---

<sup>47</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 24. August 1895.

<sup>48</sup> Fischer, Ernst: Bestseller in Geschichte und Gegenwart. In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Hrsg. v. Joachim-Felix Leonhard u.a. Berlin 1999, S. 764–776.

<sup>49</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard: S. 286. Vgl. hierzu auch: Hübinger, Gangolf und Helen Müller: Politische, konfessionelle und weltanschauliche Verlage im Kaiserreich. In: Geschichte des

idealisierenden Unterhaltungsliteratur, entstanden aber auch zahlreiche literarisch anspruchsvolle Lesestoffe, die aber nur in wenigen Fällen so hohe Verkaufserfolge genossen, wie die weniger anspruchsvollen Titel.<sup>50</sup> Der Lesegeschmack der unterbürgerlichen Schichten belief sich beispielsweise auf amerikanische Importe wie „Buffalo Bill“, von dem zwischen 1905 und 1914 weit mehr als 10.000 Nummern erschienen sind. Ähnlich erfolgreich waren auch Detektivgeschichten, wie beispielsweise die des Ermittlers „Nick Carter“. Die wichtigsten Bücherkäufer kamen aus dem bürgerlichen Mittelstand. Ihr Lektüregeschmack bestand im Jahr und Folgejahr der Publikation der Klassiker aus Büchern wie *Götz Krafft* von Eduard Stillgebauer, *Das schlafende Heer* von Clara Viebig, eines Heimatromans von Ludwig Ganghofer, aber auch Thomas Manns *Buddenbrooks* und Hermann Hesses *Peter Camenzind*.<sup>51</sup> Die lesende Öffentlichkeit allgemein war im Anspruch ihrer Lesegewohnheit durch ihre Meinungsäußerung geteilt. Die Lesestoffe und Medien repräsentierten die verschiedenen Denkweisen.<sup>52</sup> Die öffentliche Meinung lässt sich im wesentlichen in eine liberale, eine konservative und in eine sozialdemokratische und eine katholische Einstellung differenzieren. Unter den Zeitungen und anderen Periodika gaben zur Jahrhundertwende jene mit liberaler Gesinnung den Ton an, und waren auch quantitativ mit der höchsten Quote unter den Druckerzeugnissen vertreten. Ab den 1890er Jahren traten mit *Paul Siebeck*, *Walter de Gruyter*, *Ludwig Feuchtwanger* mit dem Verlag *Duncker und Humblot*, *Georg Hirth* Verlage auf, die vor allem liberales Denken förderten. Das Verlagsprofil *de Gruyters* beispielsweise enthielt vor allem pädagogische und populärwissenschaftliche Literatur, Staatswissenschaften und Theologie.<sup>53</sup> Entgegen der liberalen war die konservative eher eine Defensivhaltung, die sich weniger in publizistischen, als vielmehr in organisatorischen Anstrengungen

---

deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Hrsg. von Georg Jäger. Frankfurt am Main: MVB 2003. S. 347-405.

<sup>50</sup> Vgl. Jäger, Georg: Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktion der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 31. 1988. S. 163-191.

<sup>51</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard: S. 322 ff. Zu keinem dieser Bücher oder Autoren gibt es eine Aussage von Graf Kessler.

<sup>52</sup> Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Dritter Band. S. 1243.

<sup>53</sup> Vgl. Hübinger, Gangolf und Helen Müller: *Politische, konfessionelle und weltanschauliche Verlage im Kaiserreich*. S. 351 f. Andere Beispiele für liberale Verlagswerke sind die Enzyklopädie *Religion in Geschichte und Gegenwart* von Siebeck.

auswirkte, indem man Vereine zur Bekämpfung der liberalen Meinung gründete.<sup>54</sup> Den liberalen Losungen von politischer Freiheit, rechtlicher Gleichheit und kultureller Fortschrittlichkeit setzten die konservativen Verlage die Trias von Autorität, Ordnung und Disziplin entgegen.<sup>55</sup> Sozialdemokraten traten zu dieser Zeit als Gegenöffentlichkeit auf und mussten sich auch in publizistischer Hinsicht ein größeres Publikum erst erschließen.<sup>56</sup> Harry Graf Kessler fand seine Ansprüche in dieser medialen Öffentlichkeit weniger repräsentiert. Sein publizistisches Engagement, beispielsweise bei der Zeitschrift *Pan*, stellte daher auch immer die Möglichkeit dar, seine eigenen kulturpolitischen Ideen und Denkweisen transportieren zu können.<sup>57</sup> Die publizistischen Aktivitäten zu seiner Zeit als Kurator in Weimar, seine Artikel in den von ihm betreuten Ausstellungskatalogen waren von der gleichen Absicht getragen.<sup>58</sup>

### 2.1.3 *Kesslers Ideen für ein drittes Weimar*

Harry Graf Kessler setzte sich zur Zeit der Veröffentlichung der Klassiker auf breiter Basis mit der richtigen Art von „Bildung“ auseinander. In seiner Tätigkeit in Weimar plante er, der Tradition des Mäzenatentums der Familie des Großherzogs folgend, ein „drittes Weimar“ aufzubauen, das als Gegenentwurf zum konservativen wilhelminischen Berlin dienen sollte. 1901 starb der Vater des damals regierenden, 25jährigen Wilhelm Ernst, der sich in seiner Regierungserklärung gegen die vom Volk abgewendete Haltung seines Vaters wieder für die Orientierung an der Tradition seines Urgroßvaters aussprach, der einst die „Weimarer Klassiker“, Herder, Wieland, Goethe und Schiller nach

---

<sup>54</sup> Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band. S. 1243.

<sup>55</sup> Hübinger, Gangolf und Helen Müller: Politische, konfessionelle und weltanschauliche Verlage im Kaiserreich. S. 365 f. Als Beispiele für eine konservative Verlagsprogrammatische sind der K. G. Schwetschke-Verlag, der J. F. Lehmanns Verlag, der Heinrich Beeken Verlag und andere angeführt.

<sup>56</sup> Vgl. Hübinger, Gangolf und Helen Müller: Politische, konfessionelle und weltanschauliche Verlage im Kaiserreich. S. 370.

<sup>57</sup> Seine ästhetische Schrift "Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge" erschien 1899 im *Pan*. 1898 erschien in der Zeitschrift *Die Zukunft* ein Vorabdruck, im weiteren Verlauf des Jahres dann die gesamten "Notizen über Mexiko" in Berlin bei Fontane & Co. In Weimar fand er ein publizistisches Organ dann in den zu den Kunstausstellungen herausgegebenen Ausstellungskatalogen des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe.

<sup>58</sup> Vgl. hierzu: Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. In: Aufstieg und Fall der Moderne. Hrsg. von Rolf Bothe und ders. München: Hatje Cantz 1999. S. 76.

Weimar an seinen Hof geholt hatte. Der junge Regent wollte Weimar damit erneut zu jenem kulturellen Zentrum von einst machen.<sup>59</sup> Neben seiner Museumstätigkeit in Weimar, engagierte der Graf sich unter anderem auch für den *Deutschen Künstlerbund*. Kessler hatte für die Gründungsveranstaltung einen Saal seines Weimarer Museums zur Verfügung gestellt, den Großherzog als Schirmherren gewonnen und konnte sich aufgrund seines Engagements als erster Vorsitzender durchsetzen. In diesem Amt errang er einen wichtigen Sieg über den Kaiser. Im Januar 1904 wurde im Berliner Reichstag eine Debatte über das Budget der auszuwählenden Künstler für die Weltausstellung in St. Louis geführt, deren Ausgang Kessler in einem Beitrag im Vorfeld vorhergesagt hatte. Einige weitere Zeitungen berichteten daraufhin über das Eintreten von Kesslers Prognose und dem Kaiser blieb keine andere Wahl, als sich mit seiner Meinung zurückzuhalten.<sup>60</sup> Kessler machte sich aufgrund seines Engagements auch in Weimar zahlreiche Feinde, denn auch andere beschäftigten sich mit der Gestaltung eines neuen, kulturellen Zentrums im Weimar. Kessler störte vor allem die konservative Heimatkunstbewegung, die sich mit Ideen für ein drittes Weimar in ihrem Sinne formierte.<sup>61</sup>

Eine kulturpolitische Neuausrichtung war auch für Elisabeth Förster-Nietzsche von großem Interesse. Auch sie wollte Weimar zu einem intellektuellen und kulturellen Zentrum machen, das sich um das von ihr geleitete Nietzsche Archiv formieren sollte. Die Schwester Nietzsches schrieb im Februar 1901 an Harry Graf Kessler, dass die Kunstschule unter eine neue Führung gestellt werden sollte. Sie schlug ihm vor, dass die Bildungsanstalt unter die künstlerische Leitung Henry van de Veldes gestellt werden könnte. Seine Entwürfe und die dort ausgebildeten Schüler sollten den handwerklichen Betrieben des Großherzogtums helfen, Gebrauchsgegenstände herzustellen, die praktisch sein sollten und die das Volk bezahlen können sollte. Kessler begeisterte die Idee, denn er schätzte den

---

<sup>59</sup> Vgl. Egloffstein, Hermann von: *Das Weimar* von Carl Alexander und Wilhelm Ernst. Berlin: Verlag Mittler 1934. S. 111.

<sup>60</sup> Rothe, Friedrich: *Harry Graf Kessler*. S. 170 ff. Hier findet sich eine umfangreiche Beschreibung der Begebenheiten.

<sup>61</sup> Barzantny, Tamara: *Harry Graf Kessler und das Theater*. Autor, Mäzen, Initiator. Köln: Böhlau Verlag 2002. S. 64. Kessler formulierte häufige und scharfe Kritik an der Heimatkunstbewegung, weil diese alles inkorporierte, was seinen Ideen von der Moderne widersprach. Vgl. hierzu auch das Kapitel 2.3.2 dieser Arbeit.

belgischen Künstler und setzte sich für seine Berufung beim Großherzog ein. Elisabeth Förster-Nietzsche wollte den belgischen Art Nouveau Künstler vorrangig für Weimar gewinnen, um damit die Stadt und das Nietzsche-Archiv, für das sich auch Kessler engagierte, aufzuwerten. Zusammen mit van de Velde arbeitete Kessler schon an der Prachtausgabe des *Zarathustra* (Abb. 5-6), die aus der Feder Nietzsches stammte.<sup>62</sup>

Henry van de Velde, der Ende Dezember 1901 tatsächlich als Leiter der Hochschule und als künstlerischer Berater des Großherzogs berufen worden war, erhoffte sich mit seiner Tätigkeit, „eine dritte Epoche weimarerischer Kultur in die Wege zu leiten, in deren Mittelpunkt der neue Stil stehen“ sollte und mit der der „Weg für eine Ästhetik unserer Zeit frei“ gemacht werden sollte.<sup>63</sup> Um welche Ästhetik es sich dabei handelte, zeigt die Untersuchung des Diskurses zwischen Kessler und van de Velde, an deren Ende eine neue Ornamentierung stand, die das Florale des Jugendstil ins Abstrakte auflöste und der auch der Gedanke der Einheit von inhaltlicher Schönheit und Form, der Einheit von Rhythmus und Nützlichkeit zugrunde lag.<sup>64</sup> Kessler hingegen pflegte mit seinen Weimarer Aktivitäten über diesen rein formalästhetischen Ansatz hinaus das an menschlichen Werten orientierte Ziel, „dass alle Kultur und alles Streben überhaupt auf der Welt nur das eine letzte Ziel haben kann, Menschen in größter innerer und äußerer Vollendung hervorzubringen.“<sup>65</sup>

Wie Friedrich Nietzsche vereinigte Graf Kessler in seiner Ästhetik, also dem seiner Vorstellung von Kunst und Kultur zugrunde liegenden „Programm“, auch eine moralische Richtung. Das Ziel „größter innerer Vollendung“ ist rein lebenspragmatischer Natur und sollte Menschen mit einem wachen und reflektierten Verstand hervorbringen. Hippolyte Taine rief bei ihm erstmals die Idee hervor, dass die italienische Renaissance der „Ursprung des neuen europäischen Fühlens“ war. Kunstgenuss war die Grundlage dieser Auslegung

---

<sup>62</sup> Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen von 1902 bis 1906. Ein Versuch der Moderne. In: Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert. Hrsg. von Jürgen John. Weimar: Böhlau 1994. S. 501 f., vgl. zum *Zarathustra* auch das Kapitel 3.2.3 Von der floralen Zierkunst William Blakes zur abstrakten Ornamentik Henry van de Velde.

<sup>63</sup> Van de Velde, Geschichte meines Lebens. Herausgegeben und übertragen von Hans Curjel. München: R. Piper 1962. S. 196.

<sup>64</sup> Kessler, Tagebuch: 11. Januar 1902. Vgl. hierzu wiederum auch das Kapitel 3.2.3.

<sup>65</sup> Brief von Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 27. Januar 1901. Vgl. auch Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen. S. 504.

und erfüllte die Funktion einer lebenserneuernden Kraft, die diese Lebensverfeinerung erst möglich machte.<sup>66</sup> Diese Art der Kulturerneuerung steht keineswegs isoliert da, sondern war von einem gesellschaftlichen und politischen Ausgangspunkt geprägt, das den entsprechenden kulturellen Rahmen bildete. Der Triumph über den Kaiser in der Debatte um das Budget für die nach St. Louis zu entsendenden deutschen Künstler trieb Kessler weiter an.<sup>67</sup> Auch die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* war eines seiner kulturpolitischen Instrumente, das seine opponierenden Ideen transportieren sollte.

Etwa seit den Fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatte sich das Modernisierungstempo im kulturellen Leben Deutschlands allgemein erhöht und spitzte sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges auf eine für viele atemberaubende Geschwindigkeit zu. Das Bildungssystem wurde in diesem Zeitabschnitt in der Weise ausgebaut, dass vor dem Ersten Weltkrieg nahezu kein Analphabetismus mehr existierte. Hans-Ulrich Wehler spricht von der herausziehenden „publizistisch-literarischen Kommunikationsgesellschaft“, in der sich der Markt endgültig auch auf dem Sektor der Kultur als regulierende Macht durchsetzte. Diese Sachlage erkannte auch Kessler. Die ästhetischen und pragmatischen Herausforderungen an die Kulturschaffenden mussten sich seiner Meinung nach dadurch vollkommen verändern und sollten sich auch in den Vorstellungen seines dritten Weimar bewahrheiten. Erschwert wurde diese Arbeit aber, da man sich nicht mehr in einer gemeinsamen Kulturtradition wiedererkannte, die sich von Generation zu Generation modifizierte und in der sich die nachfolgende auf die vorangegangene bezog. Nun fanden mehrere Strömungen zeitgleich statt und mündeten in die Notwendigkeit einer methodischen Zäsur, in der sich die Ästhetik nicht nur rein historisch herleiten ließ, sondern sich anderer Instrumentarien zu bedienen hatte, um ihren Erkenntniswert überhaupt noch rechtfertigen zu können:

*„Kultur besteht immer in einem Schatz von Vorstellungen, die auf das Leben anwendbar sind. Bisher entstand diese Anpassung durch das*

---

<sup>66</sup> Vgl. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen. S. 508 und das Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

<sup>67</sup> Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. S. 171.

*Ausprobieren von aufeinanderfolgenden Generationen. Daher Voraussetzung, dass das Leben sich nicht zu rasch veränderte. Aber jetzt verändert es sich durch Technik etc. so rapide, dass Formen und Vorstellungen einer früheren Generation immer weniger auf das Leben einer späteren anwendbar sind. Deshalb stehen wir vor einer neuen Aufgabe: Vorstellungen und Formen ganz neu so zu schaffen, dass sie dieselben Eigenschaften haben, die alte und abgeschliffene wertvoll machen: die vollkommene Anpassung zugleich ans Leben und an die psychologischen Bedürfnisse des Menschen. Ein Experiment in dieser Richtung Van de Velde. - Kultur also, noch einmal gesagt: Vorstellungen, Gefühle, Handlungen, die genau adaequat sind den Problemen, Ereignissen und Aufgaben, die das Leben einer Zeit bietet. Was Kultur zerstört: 1) schneller Macht- und Besitzwechsel (unter Menschen, Familien, Völkern), weil dann den Menschen die Zeit fehlt, Formen zu finden; 2) schnelle Veränderung der Lebensnotwendigkeiten, weil dann den Dingen die Zeit fehlt, Formen hervorzurufen. Beide Feinde heute wirksam. Sie bekämpft VandeVelde, indem er die psychologisch adaequate Form forciert; Analogie: das Treibhaus.*<sup>68</sup>

Auch wenn Kessler die Entwicklung des Bildungssystems als Erfolgsgeschichte charakterisiert, waren es doch autoritäre Machterhaltungsinteressen, die der Beharrungspolitik im Bildungsbereich zugrunde lagen und auch wenn man im Bereich der Bildung allgemein expandierte, war die inhaltliche Ausrichtung doch vor allem von Vertretern reaktionärer Politik getragen. Genau gegen diese wandte sich Kessler, wenn er eine undogmatische Bildung proklamierte, die es dem Individuum ermöglichen sollte, eine eigene individuelle Bildungssozialisation zu durchleben, die wiederum eine aktive Teilnahme an der Diskussion um die Moderne zur Folge haben sollte und somit auch zur Entwicklungsausrichtung der Zeit beitragen sollte. Bezugspunkt für die Theorie dieser Kultur und für ihre Ästhetik war die Psychologie, die nach Kesslers Meinung das Beständige im

---

<sup>68</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. Februar 1902.

Leben des Menschen am besten herausfiltern konnte.<sup>69</sup> Eine weitere Antwort, warum Harry Graf Kessler eine Zäsur in der Sozialisation des Deutschen überhaupt für nötig erachtete, findet sich wiederum in seiner Interpretation Friedrich Nietzsches. Kessler sagte, dass der Deutsche überall einen höheren Willen braucht, der ihn treibt, weil er sonst lieber träumt und Bier trinkt. Der Philosoph ging davon aus, dass der Deutsche keine Kultur hat, weil er aufgrund seiner Erziehung gar keine haben kann. Kessler setzte dieser „Notwarheit“, wie Nietzsche sie nannte, sein Weimarer Kunsterziehungsprogramm, mit dem „alle Schranken fallen“ sollten, entgegen, um hiermit Protagonisten für eine aktive Teilnahme an seiner Idee der Lebenskunst und seiner Modernisierungsbestrebungen zu gewinnen.<sup>70</sup>

Kesslers Bild richtete sich nach dem des Philosophen und war zeitweise ebenso durch und durch finster. Er versuchte aber dennoch dieses Bild zu modifizieren und ästhetische Erkenntnisse um die „philosophische Goethische Kultur mit der Bismarckschen politischen“ anzureichern. Graf Kessler unterstellte seinen Zeitgenossen, handlungsunfähig zu sein, da sich der Deutsche seine kulturellen Werte nicht pragmatisch zu nutze machte und als zweckbezogene Handlungsoptionen einsetzte:

*„Sehr auffallend, wie gemütlich (comfortable) die englische Kultur ist, d. h. wie viel von ihr sich auf alltägliche Lagen und Probleme bezieht. Dagegen unsrer deutschen Gemütlichkeit fehlt die Kultur, und unsrer Kultur die Gemütlichkeit. Dieser unglückliche Zwiespalt hindert am meisten eine Allgemeinkultur in Deutschland und eine wetterbeständige Deutschheit im Ausland. Was wir an deutscher Kultur besitzen, ist nur für Helden und Heldenmomente. Und diese giebt es so wenig und so selten. Deshalb giebt es so wenig und so selten Kultur bei uns. - Kultiviert sein heisst, einer Lebenslage oder einer Frage, die sich bietet, gewachsen sein. Der Deutsche ist immer nur Ausnahmslagen und*

---

<sup>69</sup> Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band. S. 1169 ff.

<sup>70</sup> Vgl. Nostitz, Helene von: Aus dem alten Europa. Hrsg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1978. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen. S. 508.

*metaphysischen Fragen gewachsen. Wenn er essen, oder sich anziehen, sich einrichten, Konversation machen soll, findet er keine deutschen Formen. Er muss dann deshalb notgedrungen undeutsch oder unkultiviert sein. - Kultur ist Nichts Positives, sondern Etwas Relatives; auch Nichts Allgemeines, sondern Etwas, das von Fall zu Fall zutage tritt. Sie bezieht sich immer auf Etwas, auf Lebenslagen oder Probleme, und immer auf eine bestimmte Lebenslage oder Frage. Bei einer Bauernhochzeit bin ich unkultivierter als die Bauern. Nichts gehört an sich zur Kultur. Es giebt blos Eigenschaften wie Wahrhaftigkeit, Mut, Mitgefühl, Geist und feine Sinne, die besonders oft und glücklich Überlegenheit verleihen. Und aus demselben Grunde sind Kenntnisse und Traditionen Beihülfen zur Kultur. Aber ein sehr gelehrter Mann, der seine Kenntnisse nicht anzuwenden weiss, ist unkultiviert. Und Kenntnisse, die nicht verwendbar sind, tragen nicht zur Kultur bei. Kultur ist eine gut bestandene Kraftprobe des Individuums. Deshalb gehört zur Kultur Kraft, die aber durchaus nicht physisch zu sein braucht.“<sup>71</sup>*

In diesem Musterbild äußerte sich wiederum auch Kesslers Bildungsideal erweitert um seinen kulturellen Bezugspunkt. In seiner Analyse unterschied er die gesellschaftlichen Schichten erneut voneinander und bescheinigte den Unterschichten, die Kluft zu einem kulturell wertorientierten Leben aus eigener Kraft nicht überschreiten zu können. Die Initiative für einen Veränderungsprozess musste also von der Elite ausgehen und sich an die darunter befindlichen Schichten nach dem Prinzip der Identifikation und Nachahmung entwickeln:

*„Positiv können die unteren Stände Nichts mehr leisten. Auch ihre Geschmacklosigkeit ist nicht positiv, sondern ein Spiegelbild. Sie gucken sie ab von den oberen Ständen. Die einzige Art, sie zu heilen, ist, das Vorbild zu bessern. Jede Kulturreform muss deshalb heute mit den oberen Ständen anfangen. Das folgt aus Thatsachen, die Jeder, der will,*

---

<sup>71</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. März 1902.

*beobachten kann (Kaufläden, Wohnungen, Manieren des „Volks“ von heute). Alles Andre, das Schwärmen von Volkskultur, Volkskunst, Volksdichtung ist blinde Phantasterei. Es widerspricht einer lebendigen Kraft, dem Nachahmungstrieb der Ärmeren. Was wirklich zu wünschen ist, ist dass die Kultur der oberen Stände in Formen bestehe, die auch den breiten Massen dienen können, die also geeignet sind, die gegebenen Wirtschaftsverhältnisse, Klimabedürfnisse und Geistes und Gefühlsanlagen aufzunehmen. Denn diese kann wohl ein Glied der oberen Stände überwinden. Aber die breiten Massen können nicht heraus. Ein Vorbild, in das diese Kräfte nicht hineinpassen, ist daher unnütz, und oft schädlich, weil seine Nachahmung eine künstliche Disharmonie zu der natürlichen des Lebens hinzufügt, eine Disharmonie wie gerade die, unter der wir leiden. Umgekehrt Beispiel Englands und Amerikas, wo die Kultur der oberen Stände wirklich für unten passt.“<sup>72</sup>*

Die Museumsarbeit bildete einen Pfeiler eines erhofften, bildungs-pädagogischen Einflusses. Hier versammelte Kessler als Kurator der *Permanenten Ausstellung* in zahlreichen Kunstaussstellungen die von Berlin diskreditierten Künstler und versuchte diese durch die Publikation seiner Argumentation nach den neuen kunsthistorisch-wissenschaftlichen Ansätzen in den Ausstellungskatalogen ins rechte Licht zu rücken. Durch die Einladung zahlreicher Künstler und Literaten, durch Vorträge und Theaterinszenierungen, versuchte er in Weimar „am Hofe allmählich wieder ein wirkliches Publikum erziehen zu können.“<sup>73</sup>

Eine geistige und moralische Elite sollte der Haupthandlungsträger einer neuen gesellschaftlichen Entwicklung sein, die sich aus dem Adel und der Finanzwelt in Richtung des Kleinbürgertums und des „Pöbels“ fortsetzte. Das Bürgertum, so charakterisierte es Harry Graf Kessler in seinem Tagebuch, wollte „nicht die Wolke sondern feste Wirklichkeit anpacken“. Es strebte also nicht nach einer intuitiven, sondern nach einer rationalistischen Handlungsmaxime.

---

<sup>72</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903.

<sup>73</sup> Vgl. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen. S. 515. Vgl. auch: Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898-1929. S. 28 f.

Grundlegend für den Ruf nach einem Neuanfang und die allgemeine Stimmung Kesslers und seiner Zeitgenossen war die Politik Wilhelms II., der seit 1890 von Berlin aus regierte. Dessen „Despotismus und Byzantinismus“ lösten bei einigen der damals 20 bis 30jährigen Unbehagen und Protest aus. Kessler und zahlreiche seiner intellektuellen Zeitgenossen begaben sich in eine Antihaltung. Es entstand ein Generationenkonflikt, der die Gesellschaft polarisierte. Die Meinung von der Unvereinbarkeit von Geist und Macht wurde gefördert, unter der die Menschen litten und an deren Widerspruch viele schließlich auch scheiterten. Der einzige Ausweg war die Flucht aus dieser Realität, und statt sich der Macht zuzuwenden, orientierten sie sich an der Kunst. Diese Interessen wurden in zahlreichen Organisationen gebündelt.<sup>74</sup> In einer dieser Gegenwelten entstand auch Kesslers Denken und Urteil über seine Zeitgenossen. Zur breitesten, wenn auch nicht ganz unumstrittenen Integrationsfigur für seine Generation wie auch für Kessler selbst, wurde zunächst der Reichskanzler Bismarck, den Kessler seit früher Kindheit persönlich kannte. Er stellte für ihn die Inkarnation einer tatkräftigen, unerschrockenen aber differenzierten Persönlichkeit dar und wurde vom jungen Kessler in Reihe mit Vorbildern wie Franz von Assisi oder verschiedenen Renaissancekünstlern gestellt. Durch die Grossen der Kunst sozialisiert, fand Kessler schließlich zur Auseinandersetzung mit theoretischen und philosophischen Texten und begann selber nach einer Ästhetik und ihrem künstlerischen, seinem Zeitempfinden entsprechenden Ausdruck zu suchen. Die Enttäuschung über den Reichskanzler bestand für Kessler darin, dass der Einigung Deutschlands, die folgenschwere Schuld der „Verkleinerung des deutschen Menschen“ entgegenstehe.<sup>75</sup> Dieser Verkleinerung oder Erniedrigung des Deutschen in kultureller Hinsicht entgegenzuwirken, empfand Kessler als seinen Auftrag. Dass er, wie Friedrich Nietzsche es propagiert hatte, damit nicht in seiner eigenen Generation, sondern erst in den nachfolgenden ansetzte, zeigt, dass der Philosoph und der Graf die Beharrungskräfte ihrer eigenen Generation in einem Maße spürten und daher den überwiegenden Teil ihrer Zeitgenossen für verloren

---

<sup>74</sup> Vgl. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. Ein biographischer Beitrag zu Auffassungen von Literatur, Kunst und Politik in Deutschland im Zeitraum von der Jahrhundertwende bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Phil. Diss: Weimar 1961. S. 31.

<sup>75</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 164.

erachteten. Der Beschäftigung mit Nietzsche folgte die Lektüre von Kant und Schopenhauer, für deren Wirkung Burkhard Stenzel eine wichtige Erkenntnis zu Tage förderte. In der Rezeption der beiden „Nihilisten“ zeigt sich, dass Kessler Wissenschaftsglauben und Metaphysik nicht negiert habe, sondern wie Kant diese beiden Betrachtungsweisen der Welt differenziert angewendet habe.<sup>76</sup>

Bei seinen Mitmenschen vermisste Kessler genau diese Differenziertheit und er ahnte hinter ihrem Denken und Handeln eine schwer zu durchbrechende Statik. Die Zerrissenheit der Weltanschauung und insbesondere ein fehlendes Literatur- und Kunstverständnis der Menschen erkannte Kessler auch bei den beiden äußersten gesellschaftlichen Milieus. Auf der einen Seite bei den konservativen Kräften der Aristokratie, aber auch bei der Bohème. Der Konflikt, dass er die Lebensweise der Bohème ablehnte, aber auch die Doppelmoral, die das Bürgertum repräsentierte, führte zu der Forderung nach einem neuen Wertekanon. Mit den zunehmenden Zweifeln ging bei Kessler, wie bei vielen jungen Intellektuellen, eine neokonservative Wende einher, die sie dazu veranlasste, sich von ihren sozialen Positionen zu trennen und sich einer eher aristokratischen Haltung zuzuwenden. Diese Haltung ist auch die Basis für Harry Graf Kesslers elitäres Menschenbild, nach dem er im „dritten Weimar“ die Erziehung eines ebenso erwählten Individuums durch die Errichtung eines elitären kulturellen Lebens vorantrieb. Nach Burkhard Stenzel musste dieser Versuch zu dieser Zeit scheitern, da Kessler den Widerspruch von Geist und Macht nicht anerkannte und vor allem versuchte, ästhetischen Idealen zu dienen.<sup>77</sup>

Kesslers kulturpolitisches Engagement entsprach einem Einsatz für eine Befreiung von Gewissenszwängen, einer moralischen Beurteilung und der absoluten Toleranz des Staates gegenüber der Kunst. Kessler trieb diese Kulturpolitik in einer außerordentlichen Geschwindigkeit voran und geriet, desto mehr er den Horizont seiner Ideen verfolgte und desto weiter er damit seine Macht auszubauen versuchte, immer stärker mit den konservativen Kräften Weimars und Berlins in Konflikt.

---

<sup>76</sup> Vgl. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. Ein biographischer Beitrag. S. 41.

<sup>77</sup> Vgl. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. Ein biographischer Beitrag. S. 44.

1904 beabsichtigte er von Weimar aus, die verbrämten Sezessionisten als deutsche Repräsentanten auf der Weltausstellung in St. Louis zu positionieren.<sup>78</sup> Hierzu bemühte er die sezessionistische Künstlervereinigung, die er im „Deutschen Künstlerbund“ bündeln wollte und als dessen erster Vizepräsident er selbst fungierte. Wie bei der Klassikerausgabe das Patronat, übernahm Großherzog Wilhelm Ernst auch für diese Vereinigung die Schirmherrschaft. Kessler beabsichtigte im ersten Schritt nicht die Bildungsauffassung der Allgemeinheit zu beeinflussen. Am Ende des Veränderungsprozesses sollte aber ein Wahrnehmungswandel auch der Volksmassen stehen. Er verfolgte eher das Konzept der „Fürstenerziehung“, die in Weimar seit Herder Tradition hatte.

Wie Kessler diesen Prozess auch als Volkserziehung zu organisieren versuchte, zeigt der nationale Kunsterziehungstag, den Kessler mit dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, 1903 umsetzte. Beide luden an diesem Tag nicht die Schüler ein, sondern Meinungsbildner in Form von Vertretern der Schulverwaltungen und Schulaufsichtsbehörden. Der Tag sollte nur „Signalwirkung“ haben für die Schulreformen und blieb daher einem engeren Kreis von 80 Teilnehmern vorbehalten, der sich aus Vertretern der Kunsterziehungsbewegung Deutschlands zusammensetzte. Diese versuchte Kessler in den Ideen seiner Modernisierungsbestrebungen zu schulen, und sie so in weite Teile des Volkes voranzutreiben. Kessler forderte in eigenen Vorträgen die Erziehung eines elitären Kunstpublikums, die in der Idee zur Gründung der *Wilhelm-Ernst-Schule*, einer Eliteschule nach Vorbild der englischen Bildungsstätten, auf die einst auch er selbst ging, mündete. Die Schüler dieser Schule sollten aus der Adels- und Finanzwelt rekrutiert werden. Etwa 80 bis 90 Schüler sollten in Klassen von einer Größe bis zu 15 Schülern neben dem klassischen Fächerkanon vor allem in Literaturgeschichte mit elementarer Ästhetik und Handwerksarbeit unterrichtet werden.<sup>79</sup>

Die Verbindung all dieser Ideen, vor allem die rund um die Gründung der Schule, zeigen, dass es Kessler in Abgrenzung zu den englischen Lebensreformern nicht um eine breit gefasste Erneuerungsbewegung, sondern um eben diese eruptive,

---

<sup>78</sup> Nabbe, Hildegard: Mäzenatentum und elitäre Kunst. S. 660.

<sup>79</sup> Vgl. Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen. S. 517. Vgl. zur Schulgründung: Ders.: S. 514.

eine von einzelnen Personen ausgehende Erneuerung über den Weg der Elite ging. Diese war eher am Ideal von Nietzsches „Übermenschen“ orientiert, korrigierte ihn aber im Detail.

Die Vermutung, dass die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* zu mehr dienen sollte als bloß zur Finanzierung der *Permanenten Ausstellung*, liegt aus diesen Gründen nahe. Die Konzeption der Klassiker war keine fiskal- und museumspolitische Strategie, wie Renate Müller-Krumbach betont. Die Klassiker bildeten als Buchausgabe inhaltlich ein ästhetiktheoretisches Wissensfundament ab, das sich einer neuen, geistigen Elite im Sinne der Vorstellungen Kesslers von der Moderne in einer diesem Inhalt entsprechenden modernen Form mitteilen sollte.<sup>80</sup>

Kessler engagierte sich zeitlebens verlegerisch und zeigte eine große Begeisterung für das schöne Buch. In der Klassikerausgabe verbindet sich diese Leidenschaft mit seinen kulturpolitischen Zielen. Zur Zeit der Entstehung hatte Kessler bereits ein großes Netzwerk von Buchmachern um sich versammelt und zahlreiche Erfahrungen auf diesem Gebiet gemacht. Seine Mitarbeit beim *Pan*, Besuche auf zahlreichen Kunstgewerbe- und Buchkunstausstellungen, die Ausstellung, die er selber in Weimar veranstaltete und zu der er einen Katalog herausgab, in dessen Vorwort er seine Vorstellungen auf diesem Gebiet skizzierte, bilden den Horizont seiner theoretischen Reflexion, die er in seinen eigenen Buchprojekten konkretisierte.

Auf der von Kessler initiierten *Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst* in Weimar wurde zum einen die Geschichte der Buchgestaltung mit dem Schwerpunkt deutscher und italienischer Inkunabeln gezeigt. Es wurden aber auch zeitgenössische Beispiele aus Amerika, Belgien, Skandinavien und Frankreich ausgestellt. Bücher der *Kelmscott Press* und der *Doves Press*, aus den englischen Handpressen, in denen Emery Walker, der leitende Mitarbeiter der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* arbeitete, waren auch unter den Exponaten. Zudem zeigte Kessler Erstausgaben von Wieland, Klopstock und Schiller sowie illustrierte Bücher von Aubrey Beardsley und Laurence Houseman.<sup>81</sup> Auch die

---

<sup>80</sup> Vgl. Müller-Krumbach, Renate: „...eine der schönsten, je gedruckten...“. S. 217.

<sup>81</sup> Vgl. *Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst*. Weimar: Großherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe: 1905. Vgl. auch: Easton, Laird M.: *Der rote Graf*.

*Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* war unter den Büchern der Ausstellung sowie Seiten aus der Ausgabe von Nietzsches *Zarathustra*, an dem Henry van de Velde und Georges Lemmen mit Kessler zusammen arbeiteten. (Abb. 5-6)

Wie gezeigt wird, entsprach das Konzept der Ausstellung Kesslers Verständnis, historische Leistungen in die Moderne zu übertragen. Das Vorwort des Ausstellungskatalogs zeigt die historische Herleitung seiner Inspirationen. Hierin sagt er, dass die „Ausstellung [...] den Vergleich zwischen guten modernen Drucken und Werken der besten alten Pressen ermöglichen“ und „die Verbindung zwischen Schreibschrift und Druckschrift“ angedeutet werden soll.<sup>82</sup>

Die Klassiker waren, wie noch expliziter gezeigt wird, als Idealtypus des modernen Buchdrucks konzipiert.

2.2 „Kultiviert sein heisst, einer Lebenslage oder einer Frage, die sich bietet, gewachsen sein.“ - Harry Graf Kesslers Bildungs- und Kulturideal

Friedrich Nietzsche schrieb, der „deutsche Geist von 1888“ bedeutete „einen Rückschritt gegen den deutschen Geist von 1788“.<sup>83</sup> Aus dieser Bestandsaufnahme Nietzsches leitete Graf Kessler ab, dass man zur Überwindung dieses intellektuellen Defizits an die „große klassische und romantische Tradition, an ihr reines und tiefes Menschentum“ anknüpfen musste. Aber, „statt im Rückgriff auf die Vergangenheit“, sollte man „zum Vorgriff in eine von ihm selbst gestaltende Zukunft“ aufbrechen. Die Werke Friedrich Nietzsches wurden weniger vom etablierten Bürgertum gelesen und zählten niemals zum allgemeinen Literaturkanon der Jahrhundertwende. Vor allem die Jugend und auch den Grafen Kessler prägten Friedrich Nietzsches neuartigen Auffassungen bis über seine Weimarer Zeit hinaus. Den Bezugspunkt von Bildung in der Zukunft zu suchen, war einer der prägenden Kernaussagen des Philosophen. Das Wissen über die Vergangenheit muss dahingehend nutzbar gemacht werden, aus der Geschichte zu

---

S. 171.

<sup>82</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Ausstellungskatalog 1905. Kessler erörtert im Vorwort einige Maximen, die auch für die Gestaltung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zutreffen und die am Ende dieses Kapitels stehen sollen.

<sup>83</sup> Vgl. Hobsbawm, Eric, J.: Das imperiale Zeitalter. S. 284.

lernen und aus ihr die notwendigen Schritte für die Lebensplanung abzuleiten. Diese Aussage Nietzsches ist auch eine Kritik an der Auffassung, Geschichte als solche könne einer wie auch immer gearteten Glorifizierung dienen.

Im Historismus wurde „Bildung“ vor allem hinsichtlich ihrer gesellschaftlich historischen Vorstellung geprägt. Bildung wurde als die Fähigkeit zu voller und allseitiger Teilnahme am geistig-geschichtlichen Leben des Volkes und seiner Zeit gesehen. Ein Gebildeter sollte mit klarem Blick und sicherem Urteil zu den Gedanken und Ideen, zu den verschiedenen Lebensformen und Bestrebungen seiner Zeit und Umgebung Stellung nehmen können. Den Bezugspunkt für Bildung an der Lebensgestaltung festzumachen und damit den Blick auf eine selbst ausarbeitende Zukunftsplanung zu richten, war Friedrich Nietzsches entscheidende Idee. Die Vergangenheit oder gar die schlichte Konversation über die Ereignisse der Geschichte hatten in dieser Bildungsauffassung keinen Platz mehr.<sup>84</sup>

Das Mustergültige in der Kultur, der Kanon, umfasste neben den Hervorbringungen der klassischen Antike, die vor allem durch den gymnasialen Unterricht fest im Kulturleben der Menschen verankert wurde, Werke im Sinne der Goetheschen `Weltliteratur`. Die Weltliteratur im Kanon des deutschen Bürgertums zur Jahrhundertwende war vor allem auf europäische Autoren eingeschränkt. Mit zunehmender Geschwindigkeit in der Ausprägung neuer Interessen und neuer künstlerischer Strömungen, nahm die Verbindlichkeit eben dieses Kanons ab.<sup>85</sup>

Wie viele seiner Zeitgenossen, empfand auch Harry Graf Kessler die Frage, wie man sich seine Lebensumwelt überhaupt erschließen könne, zwiespältig. Er war in den Neunziger Jahren politischer Anhänger Bismarcks, den er einerseits als Einiger Deutschlands und „Bildner der deutschen Sprache bewunderte und verehrte“, andererseits widerstrebte ihm der von ihm gelebte und propagierte „Kulturprunk“. Kessler empfand sich aber nicht nur in der politischen und kulturellen Frage gespalten, sondern dachte, wie viele seiner Zeitgenossen, in zwei Denkstilen.<sup>86</sup> In kulturellen Fragen existierten zwei Ordnungssysteme, die

---

<sup>84</sup> Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. S. 33.

<sup>85</sup> Vgl. hierzu auch das vorausgehende Kapitel.

<sup>86</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 211 f.

zwei Normensysteme persönlicher Lebensführung und kultureller Vergesellschaftung zur Folge hatten.<sup>87</sup> Harry Graf Kesslers Kulturbegriff wurde von diesem Ordnungswillen entschieden geprägt:

*„In der Kunst ist jede Wirkung, die sich nicht rhythmisch oder harmonisch ganz dem Werk einordnet, barbarisch. Diese Definition ist der Kontrastbegriff zu dem der Kultur als Ordnung, Harmonie, Rhythmus. Er erklärt zugleich, warum Kultur zu wünschen ist. Etwas transponiert lässt dieser Begriff der Barbarei sich auch anwenden auf ein Volk, das seiner grossen Männer, seiner Genies, nicht Herr wird, sie sich und seiner Kultur nicht einzuordnen vermag. Mass für die Kraft einer Kultur, wie stark das Genie in ihr wirken darf, ohne sie auseinanderzusprengen. Aber, wo es Nichts Neues mehr zu ordnen giebt, hört die Kultur ebenfalls auf. Denn sie ist blos Form, die eine Substanz braucht. Sie verduftet dann, hört zu leben auf. Kultiviertsein heisst Herr Werden; Herr Sein ist nur ein Zeugnis von vergangener Kulturkraft und verträgt sich mit der Barbarei: Dieses gegen die Wiederkäufer.“<sup>88</sup>*

Kessler wendet sich mit dieser Aussage einerseits gegen die Geschichte als einzigen Bezugspunkt, andererseits definiert sich die Größe einer Kultur nach Kessler an der Größe der Kulturschaffenden, deren größte Exponenten er als Genies bezeichnet. Die Genies, wie auch das zu ordnende Material, also die Masse kultureller Mittel in Form von literarischen Texten oder Musikstücken, sind ein Zeichen der Größe einer Kultur.<sup>89</sup> Neuartig wird Kesslers Kulturentwurf durch die Definition, dass das Prinzip des Ordnenden die Grundlage der Kultur ist, da er damit eine radikale Offenheit gegenüber allen zeitgenössischen Kulturphänomenen schafft:

---

<sup>87</sup> Vgl. Hübinge, Gangolf, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf: Idealismus - Positivismus. Grundspannung und Vermittlung in Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. In: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Hrsg. von Gangolf Hübinge u. a. Stuttgart: Steiner 1997. Bd. II. S. 9.

<sup>88</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903.

<sup>89</sup> Hier sei noch einmal auf die einleitend erwähnten Exponenten der zeitgenössischen Literatur Hermann Hesse und Thomas Mann und ihre Stellung auf dem deutschen Buchmarkt allgemein hingewiesen.

*„Daher falsch, das Neue oder den Übermenschen zu verwerfen; sie sind im Gegenteil das Material, an dem die Kultur sich bewähren soll, für die und durch die sie existiert. Wenn die Kultur sie ungenutzt gehen lässt, so ist sie schuld. Kultur der Seele aber heisst Moral. Eine Moral ist daher gerichtet, wenn ein Mensch entsteht, der ihr zu stark ist, den sie wegen seiner Kraft beschneiden oder verwerfen muss.“<sup>90</sup>*

Indem er sich dem Neuen zuwendet, verschiebt sich der Bezugspunkt von Kesslers Kulturbegriff wieder von der Vergangenheit in die Gegenwart. Ein nicht aufgelöster Widerspruch hingegen liegt in der Empfindung gegenüber seiner Lebensumwelt. Harry Graf Kessler bezog diese Erklärungsansätze, wie zahlreiche seiner Zeitgenossen, aus dem Spannungsfeld einer positivistischen Anschauung einerseits und einer durch seine kulturellen Interessen geprägte, eher idealistische Wahrnehmung andererseits. Erst durch Friedrich Nietzsche wurde das Spannungsfeld genau dieser beiden Erklärungsansätze in den späten Neunziger Jahren zerstört. Er destruierte nicht nur die alten Religionswahrheiten, sondern auch die neuen positivistischen Gewissheiten und ebnete hiermit einem neuen Idealismus den Weg, der sich als avantgardistische Überbietung des positivistischen Objektivitätsglaubens verstand und damit eine neue Ära der Reflexion und der Kultur des Lebens vorbereiten sollte.<sup>91</sup> Auch Kesslers Weimarer Bestrebungen und die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* standen unter dem Einfluss dieses neuen Idealismus, dem Dürsten nach einer neuen Kultur.

Kesslers Ideen speisten sich aus einer Vielzahl von verschiedenen Einflüssen, die in einem internationalen Kontext standen und verfolgten mit dem „dritten Weimar“ das Ziel, diese eklektizistischen Einflüsse auf einen einzigen, für die Deutschen verbindlichen, Kanon zusammenzufügen:

---

<sup>90</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903.

<sup>91</sup> Vgl. Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München: C. H. Beck 1990. S. 690.

*„Das Problem [...] ist im Grunde genommen also das Ruskinsche, Morrissche, Nietzsches, nur in experimenteller statt utopischer oder philosophischer Beleuchtung. Nämlich: wie ist in unserer Zeit Kunst möglich, und in weiterem Sinne überhaupt Kultur? Und wenn eine möglich ist, dann welche? Positiv und negativ. Auch der Fehlschlag der akademischen, romantischen, idealistischen, patriotisch-heimatlichen ist lehrreich und mit heranzuziehen. Warum sind diese Richtungen steril geblieben? Woran ist bei ihnen Phantasie oder Formkraft gescheitert? Was blieb bei ihnen unbefriedigt und deshalb feindlich wie die nicht mitgeladene Fee bei Schneewittchen? – Elastizität ein Grunderfordernis bei jeder heute möglichen echten (gewachsenen) Kultur oder Kunst. Elastizität, nicht Eklektizismus. Dieser ist das Bedürfnis einer alten, überreifen Kulturepoche, also ganz im Gegensatz zu der unsrigen. Elastizität, d. h. Aufnahmefähigkeit, Eklektizismus: Berücksichtigung vieler eingewurzelter Formbedürfnisse. Wir haben gar keine wirklich festen Formbedürfnisse, geschweige denn eingewurzelte. Eklektizismus ist bei uns daher bloß Affektation, die in der Luft schwebt, keinen festen Halt hat. Er wird meist Öde und Leere der Phantasie bemänteln.“<sup>92</sup>*

Kesslers Kulturbegriff sollte nichts Statisches oder gar Dogmatisches enthalten, sondern „durchlässig“ sein und Platz für die vielen unterschiedlichen Einflüsse lassen, die mit der Jahrhundertwende auf das urbane Individuum wirkten. Diese Suche konnte in ihrer Vielschichtigkeit einzelner Formen, die in einem übergeordneten Formbedürfnis zusammenwachsen, keine Suche nach einem schlichten Kulturbegriff sein. Durch die kulturphilosophische Reflexion musste aus dem Kulturbegriff eine Gesamtästhetik entstehen. Für die Werke der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* bedeutet dies, den ästhetischen Bestandteilen ihres Inhalts, eine entsprechende Form entgegensetzen zu wollen. Durch ihre Unkommentiertheit steht sie für eine freiere Bildung genauso wie sie sich als Schulbeispiel für eine moderne Buchausstattung versteht. Durch die Orientierung am „Immerwährenden“ ihres ästhetiktheoretischen

---

<sup>92</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 27. September 1906.

Inhalts, sollte sie zeitlos wirken. Durch die Betonung des „Immerwährenden“ Moments, sollte sie ihrerseits wieder neue, kulturelle Ideen bei ihren Lesern zu Tage zu fördern helfen. Mit dieser Art der Gestaltung sollte einer bloßen buchgestalterischen „Affektation“ entgegengewirkt werden, die wiederum bloßes „Geziere“ nach sich zog. Kesslers Formalästhetik sollte dem Leser ebenso Platz für seine eigenen Gedanken lassen, um damit eine Reflexion in Gang setzen, die ihrerseits das Werden einer neueren, noch „schöneren“ Kultur zur Folge haben sollte. Er schuf die Klassikerausgabe daher ebenso als Teil seiner Initiationsbewegung für einen kulturellen Erneuerungsprozess und wandte sich damit gegen eine kulturelle Trivialisierung. Diesen Prozess der Verflachung verortete er gesellschaftsübergreifend unter seinen Dienstboten genauso wie beim Bürgertum. Hieraus resultierte die vehemente Verachtung des Populären, wie sie sich gegenüber Hugo von Hofmannsthals scheinbar harmlosen Wunsch äußerte, sich durch Publikationen in populären Medien neue Einkommensquellen sichern zu können. Die Rahmenbedingungen im ausgehenden 19. Jahrhundert ließen aber trotz der kulturellen Vielfalt keine weitverbreitete Triumphstimmung zu. Da auch der so genannten Hochkultur innerhalb der Gesellschaft eine ambivalente Stellung zu Teil wurde, ließ sich auch aus ihr kein allgemeines kulturelles Selbstbewusstsein schöpfen. Die Notwendigkeit, Hofmannsthal als vielversprechenden Protagonisten dieser Hochkultur vor sich selber schützen zu wollen, resultierte aus der Situation, dass man durch die Einigung Deutschlands den Wunsch nach einem Wiederaufleben einer deutschen Hochkultur hegte. Die Hoffnung auf ein solch goldenes Zeitalter war nicht nur Kesslers, sondern allgemeiner Traum, der sich aber mit zeitgenössischen Autoren nicht zu erfüllen schienen. Man wandte man sich daher an das klassische Erbe als integratives Kulturerlebnis.<sup>93</sup> Erst vor diesem Hintergrund wird der Schrecken erkennbar, den die Vorstellung einer Veröffentlichung eines Beitrags Hofmannsthals in der Zeitschrift *Daheim* von *Velhagen und Klasing* für Kessler besessen haben wird. Friedrich Schiller wurde dort beispielsweise als die nationale Integrationsfigur abgebildet, zu dem ihn zahlreiche Interessensgruppen stilisieren wollten. Harry Graf Kesslers Schillerbild unterschied sich grundlegend von dieser populären Art

---

<sup>93</sup> Vgl. Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter. S. 285.

und er setzte dem einen kulturerzieherischen Anspruch entgegen, dass aus einem Kunstwerk eine Diskussion um die zukünftige Moderne im Sinne Nietzsches ableitbar sein müsse: „Wir wollen ja keine Historiker bilden“, schrieb Kessler über sein Ziel in Weimar 1902 in sein Tagebuch und schränkte diese Aussage ein: „Den historischen Gesichtspunkt ausschliessen, soweit die Geschichte nicht aesthetische Einsicht giebt.“<sup>94</sup>

Hier wird deutlich, dass Kessler mit Hilfe der Erkenntnisse der Ästhetik die Suche nach einem übergeordneten „Formbedürfnis“ verfolgte und hinter der Auseinandersetzung mit Geschichte immer die Notwendigkeit einer kulturphilosophischen Reflexion stand, die den Anspruch erhob, ein Erkenntnispotential für eine neue, gegenwartsbezogene Ästhetik zu haben.

Ein möglicher Widerspruch dieser Herangehensweise kennzeichnet Georg Bollenbeck. Nach seiner läuft dieser erzieherische Impetus Gefahr zu scheitern, denn „Bildung“ und „Kultur“ angelegt als allgemeiner Besitz, wie sie eine Buchausgabe darstellt, laufen Gefahr durch ihre Gegenständlichkeit trivialisiert zu werden. Sie droht dadurch zu einem schmückenden, sozial-reputativen Aktivposten zu verkommen, der sich von einer geistig-seelischen Welt ablöste. Kessler versuchte diesen Widerspruch zu umgehen, in dem er dem formalen Aufbau *der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* eine Ästhetik zugrunde legte, die genau diese seelische Komponente zu betonen versuchte, in dem er aus dem Geist die Materie ableitete.<sup>95</sup> Dieser materialistisch geprägte Ansatz für seine Formalästhetik basierte auf Kesslers vom angelsächsischen Raum geprägten Bildungsbegriff, der wiederum ein Gegensatz aus einer inneren und einer äußeren Begriffsdefinition zugrunde lag.

1903 schrieb Friedrich Paulsen in einem Lexikonartikel, dass der gebildet sei, der „nicht mit der Hand arbeitet, sich richtig anzuziehen und zu benehmen weiß, und bei allen Dingen, von denen in der Gesellschaft die Rede ist, mitreden kann.“<sup>96</sup>

Kesslers Bildungsbegriff ist weniger abstrakt und unterscheidet sich von dieser Definition insofern, als er mit Bildung einen konkreten Zweck verbindet und sich mit seinem Bildungsbegriff auf einen konkreten Handlungsethos bezieht. In

---

<sup>94</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. April 1904.

<sup>95</sup> Vgl. Bollenbeck: *Bildung und Kultur*. S. 26 f.

<sup>96</sup> Vgl. Fuhrmann, Manfred: *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*. S. 28.

diesem Bezugspunkt liegt die pädagogische Grundlage für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* begründet.

Kessler grenzt sich aber trotz seines zweckgerichteten Bildungsanspruchs von dem politisch vorgegebenen Weg Kaiser Wilhelms ab, wie in einer niedergeschriebenen Unterhaltung mit Wilhelm Dilthey erkennbar wird.

Für den Kaiser war Kunst nur als repräsentatives Macht- und Machterhaltungsinstrument dienlich, den Fortschritt bedingte für ihn die naturwissenschaftliche Methode. Kessler sah in der Kultur aber die Grundlage des Fortschritts:

*„Über die Reform des Unterrichts und den Wunsch des Kaisers, die humanistische Bildung durch eine naturwissenschaftliche zu ersetzen: der Kaiser übersehe ganz, dass schon an sich ein Unterschied sei zwischen einem Fach, das schon seit drei Jahrhunderten gelehrt werde, und einem, das erst ganz neu in die Schulen eingeführt werde. Bei den humanistischen Wissenschaften seien die Grundbegriffe jetzt absolut klar; auch der nicht über den Durchschnitt emporragende Gymnasiallehrer könne sie seinen Schülern ganz klar überliefern; bei den Naturwissenschaften sei das durchaus noch nicht der Fall; hier hätten nur einzelne, ganz seltene Geister eine klare Anschauung von den Grundbegriffen; und doch sei dies die Voraussetzung des fruchtbaren Lehrens. Er habe viele Lehrbücher der Physik gelesen, aber bei fast allen gefunden, dass diese Klarheit der Grundbegriffe fehle, und die Darstellung deshalb nicht durchsichtig werde. Das sei, was er bei Helmholtz so hoch schätze, dass er über die Grundbegriffe ganz klar gewesen sei; deshalb stehe Helmholtz z.B. über Dubois Reymond. [...] Dilthey nachher nachhause begleitet. Über „Wahrheit“. Dass ich leide, Freude empfinde, wahrnehme, sei wahr trotz Kant; hier sei die Wahrheit; der Intellekt, der Wille schon Abstraktionen; „Leben ist die Hauptsache“, denn hiervon allein wüssten wir, dass es wahr sei. So weit unsre Wahrnehmung reiche, so weit reiche auch wirklich Wahrheit; denn jede Wahrnehmung sei ein unbezweifelbares Faktum. Ich zog daraus die*

*Folgerung, dass dann nach seiner Ansicht also ein wirklicher Fortschritt der Erkenntnis möglich sei, nicht bloß wie auf Grund der Kantschen Phänomenologischen Anschauung eine Bereicherung innerhalb eines ein für allemal abgegrenzten Kreises [...]*<sup>97</sup>

In Kesslers Denken hat diese Auseinandersetzung zwei bemerkenswerte Folgen: Zum einen bereichert dieser Abend im März 1900 seinen Bildungs- und Kulturbegriff um den der Lebensphilosophie, die in den Begriff der Lebenskunst münden wird. Zum anderen widerspricht Kessler zwar dem Kulturbegriff des Kaisers, da für ihn eben die Lebenskunst hinter dem Begriffspaar steht. Er wird aber fortan die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur stärker um die Begriffsbestimmung als solche führen, die schließlich in Kesslers eigene Ästhetik mündete.

Wilhelm Dilthey, Kesslers Begleiter an diesem Abend, galt um 1900 als zentrale Figur der so genannten Lebensphilosophie in Deutschland. Er versuchte Kants *Kritik der reinen Vernunft* seine *Kritik der historischen Vernunft* anzuschließen und das Bewusstsein als zentralen Ort des Erlebens zu definieren. An diesem „Ort“ findet das menschliche Leben nicht nur als Denkprozess statt, der sich durch das Erfassen der physischen Welt ausdrückt, sondern eher eine Ganzheitlichkeit des menschlichen Erlebens, die den rein physischen Erscheinungen entgegensteht. Kessler notierte seine Auffassung von dieser zentralen Aussage in seinem Tagebuch, nach dem das Leben als solches immer der Bezugspunkt sein muss, denn das „Erleben“ ist die Grundlage allen Verstehens. Das „Verstehen“ wiederum ist die psychologische Einfühlung auch in die geistigen Vorgänge eines Künstlers.<sup>98</sup> Kern einer Ästhetik muss also das Leben und dessen psychologische Grundlagen sein.<sup>99</sup> Durch die Annahme, dass die Art des „Erlebens“ und des „Verstehens“ sich als „Bildung“ fassen lässt, die den Charakter der Persönlichkeit formen, verdichtet sich Kesslers Begriffsdefinition. Die Zielsetzung von Bildung richtet sich daher auf eben dieses

---

<sup>97</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. März 1900.

<sup>98</sup> Hufnagel, Erwin: Wilhelm Dilthey. Hermeneutik als Grundlegung der Geisteswissenschaften. In: Klassiker der Hermeneutik. Hrsg. von Ulrich Nassen. Paderborn: Schöningh 1982. S. 173-206.

<sup>99</sup> Vgl. hierzu auch: Kap. 2.4.1 dieser Arbeit.

Element, auf die Persönlichkeit. Besonders deutlich wird der Unterscheid dieser Bildungsauffassung, wenn Graf Kessler auf Zeitgenossen traf, für die Bildung etwas anderes war, als Persönlichkeitsentwicklung.

Als Kessler 1882 aus Ascot nach Deutschland zurückkehrte, machte er erstmals unfreiwillig die Bekanntschaft mit dieser andersartigen Bildungsauffassung. Wenn in Deutschland von jemandem gesagt wurde, er sei ungebildet, so Kessler zu dieser Zeit, sei dies eine Beleidigung, wie wenn man in England gesagt habe, man sei kein Gentleman. Bildung in Deutschland war nicht wie in England Charakterbildung, innere und äußere Formung eines Menschen im Hinblick auf einen Zweck, wie zum Beispiel durch Bildung zum Träger von politischer Verantwortung zu werden. Bildung in Deutschland war im Prinzip allgemein und sollte auf alles vorbereiten und der deutsche Gebildete konnte allen, auch widersprüchlichen Zielen dienen. In Deutschland hingegen wird die angelsächsische Form der Bildung als materialistische, weil zweckgerichtete Bildung interpretiert, die den Menschen zu einem Objekt mache, deren Folge sorgenlose Genussfähigkeit und geistige Passivität seien. Als solches sei das Individuum nicht in der Lage universale Zusammenhänge zu erkennen.<sup>100</sup> Durch die Logik der Verwendungsbezogenheit wird erkennbar, dass ein sozial-reputativer Charakter in Kesslers bildungstheoretischem Ansatz schon in jugendlichem Alter nicht als negativ, sondern vielmehr als zweckdienlich, als positiv und nützlich galt. Der gebildete deutsche Mittelstand hingegen erscheint Kessler schon in diesen jungen Jahren, gemessen am Vorbild des englischen Gentleman, als versponnen und bildungsbeflissen, wenig geschmackssicher und politisch unselbständig.<sup>101</sup>

Aus dieser Erfahrung erwuchs für Kessler die Notwendigkeit, eine neue Richtlinie für eine deutsche Kultur zu ersinnen, die sich zwar auf Repräsentanten stützt, die aber nicht als reine Integrationsfiguren gemeint waren, sondern deren Gedankengut eher als moderne Repräsentanten für eine moderne Kultur dienen sollten.<sup>102</sup> Aber zwischen seiner Rückkehr aus Ascot und dieser Äußerung lagen

---

<sup>100</sup> Vgl. Bollenbeck: Bildung und Kultur. S. 160.

<sup>101</sup> Vgl. Bollenbeck: Bildung und Kultur. S. 163.

<sup>102</sup> Die beiden von Kessler in einem Zusammenhang genannten Repräsentanten Bismarck und Goethe verdeutlichen diesen Unterscheid nur allzu deutlich.

15 Lebensjahre. Dennoch ging die Initialzündung für die Begeisterung an der deutschen Kultur auf diese frühe Zeit als Schüler des Hamburger *Johanneums* und auf die erste Begegnung mit der deutschen Klassik und vor allem mit dem Werk Goethes zurück. Dessen Literatur entfaltete ihre Wirkung umso mehr, da Kessler das übrige gymnasiale Bildungsangebot als luftleer erschien.<sup>103</sup> „Ein Goetherausach“ erfasste ihn erst durch die private Lektüre und gab ihm „eine erste Ahnung von der Größe der klassischen Zeit Deutschlands“. Diese ging ihm „wie eine neue, noch unbekannte Welt neben der griechischen und englischen auf“.<sup>104</sup> Im Jahre 1888 absolvierte Kessler in Hamburg als Bester seiner Klasse das Abitur. Den Schüler prägte aber weniger der Unterricht an der dortigen Lehranstalt, als vielmehr seine privaten Lektürepräferenzen. Diese Literatur, vor allem Werke der deutschen Klassik und das Gentlemen Ideal prägten den jungen Grafen und formten das Bild, das er sich über seine Mitmenschen machte.<sup>105</sup> Kessler las in diesen Jahren die meisten Werke Goethes, aber darüber hinaus faszinierten ihn Novalis, Brentano und Hölderlin.<sup>106</sup> Durch diese Kombination kam Kessler zu einer Bildungsauffassung, die sich von den Überzeugungen seiner Zeitgenossen vollkommen unterschied. Zu Anfang des neuen Jahrhunderts orientierte sich Kessler daher in Fragen der Kultur selten an einfachen Geschmacksfragen, sondern an den möglichen Positionen, die sich für die Moderne daraus ableiten ließen.

Da diese Arbeit das ästhetische Konzept der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* als intellektuellen Kulminationspunkt in Kesslers frühem Leben klären möchte und schon die These aufgeworfen wurde, dass die Klassikerausgabe die Grenze der bis dahin ersonnenen Ästhetik markierte, sollen im Folgenden Kesslers konkreten Vorstellungen von Literatur und Katharsis im neuen Jahrhundert beleuchtet werden.

---

<sup>103</sup> Vgl. Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. S. 31.

<sup>104</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 141.

<sup>105</sup> Vgl. Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. S. 50.

<sup>106</sup> Vgl. Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. S. 41.

### 2.3 Kesslers Literaturkanon im Spiegel seiner Fragen an die Moderne

Als Grundlage für die Beantwortung dieser Frage dient eine Veröffentlichung, in der Kessler auf Initiative des Buchhändlers Hugo Heller aufgefordert war, niederzuschreiben, welche Bücher es zum wahren Leben brauche. Der Graf antwortete 1908, dass seiner Ansicht nach kein Buch unentbehrlich sei und, dass der eine hier und der andere dort sein Lebensbrot finde.<sup>107</sup> Das Lesen von Büchern, so Kessler weiter, sei für „den ins Leben Eintretenden“ besonders wichtig, „weil sie besonders viel über den Menschen lehren“, denn dieses Wissen begehre die Jugend am stärksten, da der Mensch nach Kessler der „Gegenpartner im großen Lebensspiel“ ist. Mit 18 Jahren, so Kessler weiter, müsse ein solcher Anfänger den Homer, die Hauptstücke Shakespeares, Goethes Dramen, den Faust und einiges von Plato kennen. Diese Literaturempfehlungen entsprachen soweit auch dem Lehrplan, der für das humanistische Gymnasium vorgesehen war.<sup>108</sup>

Kesslers Literaturverständnis und der gymnasiale Lehrplan divergierten aber durch ihr Ziel. Kessler betont die kathartische Funktion, die Literatur für den jungen Menschen hat. Bevor der Heranwachsende die moderne Literatur lese, solle er sich mit der Alten auseinandersetzen, um die Moderne und die Vergangenheit in Beziehung setzen zu können. Hinter diesem Gedanken steht Nietzsches Bildungspostulat, dass die Erfahrung, die aus dem „Alten“ rührt, für eine Erneuerung in die Zukunft projiziert werden muss, um nicht zu reaktionärem Geist zu erstarren.

Einen tieferen Einblick in Kesslers Literaturverständnis geben die konkreten Empfehlungen. Es handelt sich hierbei um „Bücher der Menschenkenntnis, die weder auf der Schule gelesen werden, noch in unserer eigenen Zeit verfasst“ wurden, so schreibt er weiter. Plutarchs *Lebensgeschichten*, die *Bekenntnisse des Augustinus*, Benvenuto Cellinis *Memoiren*, Montaigne, Richardsons *Clarissa*, Voltaires *Candide*, Rousseaus *Confessions*, Boswells *Life of Dr. Johnson*, Die *Liasons dangerous* (sic!) von Laclos, Goethes *Wahrheit und Dichtung* (sic!) und *Wahlverwandtschaften*, Byrons *Don Juan* und *Briefe*, Schopenhauers *Aphorismen*

---

<sup>107</sup> Die Tätigkeit in Weimar war zu diesem Zeitpunkt bereits offiziell beendet und Kessler arbeitete gerade unter anderem mit Hugo von Hofmannsthal an der *Josephslegende*.

<sup>108</sup> Vgl. Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. S. 55 ff.

zur Lebensweisheit, Stendhals *Le rouge et le noir*, Kleists *Briefe*, Hebbels *Tagebücher und Briefe*, Balzacs *Comédie Humaine*, Flauberts *Education sentimentale*, Dostojewskis *Raskolnikow*, Kellers *Grüner Heinrich*, Whitmans *Leaves of Grass*, Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*, Machiavellis *Buch vom Fürsten*, Bismarcks Memoiren und die *Geschichten des Thykydides*.<sup>109</sup>

Die einleitenden Worte und die Auflistung von Autoren und Büchern zeigen, das Kessler keineswegs gattungsbegrifflich argumentierte, denn neben fiktionalen stehen nicht fiktionale Texte. Sie alle aber verbindet ein gemeinsamer Bezugspunkt. Alle Bücher lassen sich auf Fragen nach dem Standort des Individuums beziehen und knüpfen damit an die Beantwortung der dringlichsten Problematik des Individuums der Moderne wie an Kesslers Forderung nach einer zweckgerichteten Bildung an.<sup>110</sup> Die Auswahl von Büchern ist gegen den von Kessler als versponnen und bildungsbefflissen, wenig geschmackssicher und politisch unselbständigen deutschen Mittelstand positioniert und entspricht in wesentlichen Punkten, so wird gezeigt, dem ästhetiktheoretischen Fundament, das Kessler auch für die Klassikerausgabe zu Grunde legte. Selbst die formalästhetische Implikation spiegelt sich in dieser Literatúrauswahl.

Bei den nicht fiktionalen Texten handelt es sich vornehmlich um Biographien und Autobiographien. Rousseaus *Confessions* und Augustinus *Bekenntnisse* führen in den Kern der Problematik der Moderne, sich in der Vielzahl der Methoden zunächst einmal die Frage nach dem „Wie“ eines Erkenntnisgewinns stellen zu müssen. Beide fragen nach der Konstitution des Ich vor dem Hintergrund verschiedener, historischer Bezugspunkte, denn jede Vorstellung des Ich, kann anhand ihrer Bezugspunkte unterschieden werden und entweder als vorhandene Größe vorausgesetzt oder durch ihr Werden erklärt werden. Einerseits handelt es sich dabei um einen religiösen, andererseits um einen profanen Hintergrund. Augustinus wählte den Weg, die Stadien seiner Entwicklung vor dem Hintergrund der immer gleichen Größe Gottes zu spiegeln. Gott wird dadurch zum Orientierungspunkt für die Konstitution des Ich. Bei Rousseau entsteht das Ich im

---

<sup>109</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Bücher zum wirklichen Leben. In: Bahr, Hermann: Die Bücher zum wirklichen Leben. Wien: Hugo Heller & Cie. 1908.

<sup>110</sup> Dieses Bildungsideal steht aber in unmittelbarem Zusammenhang mit der Frage nach der Moderne. Vgl. hierzu auch die oben auf der Seite stehende Erklärung.

Dialog mit sich und spiegelt sich also an der Veränderung selber.<sup>111</sup> Kessler las Augustinus *Bekenntnisse* auf einer Fahrt von New York nach Liverpool im Januar 1897: „Er ist ein typisches Beispiel des fromm gewordenen nichtreligiösen Menschen“ rezensiert Kessler dessen Aufzeichnungen: „Seine Umgebung, der Zeitgeist, kurz das Milieu haben in erster Linie seine Bekehrung zuwege gebracht; in zweiter Krankheit, unbefriedigter Ehrgeiz und unbefriedigte Sinnenbedürfnisse“, so die Meinung Kesslers weiter.<sup>112</sup> Wie ein so verstandener Text die Frage nach dem Standort des Individuums in der Moderne klären kann, beantwortet sich in Kesslers Bildungsbegriff und der Auffassung einer deutschen Besonderheit. Historisch sind die *Bekenntnisse* auch als „erste Autobiographie“ des Abendlandes bezeichnet worden. Bildungstheoretisch ist zu sagen, dass Augustinus sich an den Texten der Antike geschult hat und die nachmetaphysische Frage beantwortet, dass nur das Sinnvolle gelernt werden soll. Um aber den Sinn des Gelernten erkennen zu können, muss es sich als sinnvoll erwiesen haben. Über den Sinn des Gelernten entscheidet nicht der Lehrer, sondern der Lernende. Augustinus betrachtet daher die Voraussetzungen eines Bildungsgangs, der für jede Biographie gilt und deren Ausgangsposition mit Kesslers Analyse der deutschen Bildungsmisere übereinstimmt.<sup>113</sup> Die deutsche Bildungsauffassung und ihre Ausübung assoziierte Kessler mit einer übernatürlichen Suche und Alltagsuntauglichkeit, denn „Der Deutsche“, so Kessler, „ist immer nur Ausnahmslagen und metaphysischen Fragen gewachsen. Wenn er essen, oder sich anziehen, sich einrichten, Konversation machen soll, findet er keine deutschen Formen.“<sup>114</sup> Augustinus *Bekenntnisse* handeln von der Voraussetzung, sich der eigenen Biographie überhaupt erst bewusst zu werden und stehen damit für den bildungstheoretischen Initiationspunkt von Kesslers Bildungskonzept, denn nach dem Verlust der Existenz Gottes in der Moderne, wurde die Beschäftigung mit der eigenen Person auf Basis einer neuen

---

<sup>111</sup> Ladenthin, Volker: *Telos und Erzählung. Zur Konstitution des Bildungsgangs in den autobiographischen „Bekenntnissen“ von Augustinus und Rousseau.* In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 2. Berlin: VS Verlag 1999. S. 200-208.

<sup>112</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 29. Januar bis zum 1. Februar 1897.*

<sup>113</sup> Ladenthin, Volker: *Telos und Erzählung.* S. 344. Die Handlung von Voltaires *Candide* läuft auf die Aussage hinaus, sich nicht in metaphysischen Luftschlössern zu verlieren, sondern sich stattdessen der schöpferischen Arbeit zuzuwenden. Da die Wichtigkeit dieser Intention in Kesslers Bildungsidee gezeigt wurde, soll hier nicht weiter auf Voltaires Rolle eingegangen werden.

<sup>114</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 23. März 1902.* Vgl. hierzu auch S. 22.

Werteordnung überhaupt erst notwendig. Noch deutlicher wird Kesslers diesbezügliche Einstellung in seiner Auseinandersetzung mit Rousseaus *Bekenntnissen*. Kessler zählt ihn zu den „Propheten“, der „aus der Peripherie, aus dem Limbo der Civilisation“ hervorkam, „um die alte Kultur zu stürzen“.<sup>115</sup> In Rousseaus *Bekenntnissen* gibt es keine vorausgesetzte Wahrheit mehr wie Augustinus sie in der Bibel fand. Wahrheit konstituiert sich hier durch das Wechselverhältnis zweier Aussagen. Der Mensch hat für die Erkenntnis kein verbindliches Buch mit einem Anfang und einem Ende, sondern wird in die Geschichte hineingeworfen und kennt den Anfang und das Ende des menschlichen Wissens nicht. Kein Buch hat gegenüber der Fähigkeit selbst zu denken eine größere Autorität. Die Absurdität der Autorität von Büchern oder wie Kessler einleitend formuliert, dass „kein Buch unentbehrlich sei“, findet hier sein programmatisches Pendant.<sup>116</sup> Kesslers Bildungsideal einer politischen und kommerziellen Mündigkeit, die Ablehnung, dass Wissen genetisch oder gar statisch sein kann, die Überwindung des „unterirdisch maulwurfsartig[en]“, wie er es dem Deutschen attestierte, wird durch den „Propheten“ Rousseau konterkariert.<sup>117</sup> Rousseau räumte Büchern den Zweck ein, dass ihr Inhalt immer wieder neu und vor allem selbst gedacht werden müsse. Rousseaus Bildungsideal, das erst der Leser eines Buches dessen Geltung formuliert, bildet, wie gezeigt wird, die Publikationsabsicht der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* ab, denn auch ihre Intention war, den Leser zur Entdeckung eines modernen ästhetischen Gedankenguts anzuregen.<sup>118</sup>

Mit den *Geschichten des Thykydides* ist dessen Geschichte des Peloponnesischen Krieges gemeint. Die Methode, die diesem Werk zugrunde liegt, deckt sich mit Kesslers Geschichtsphilosophie und Bildungsbegriff, denn Sinn der Beschäftigung mit Geschichte bestand nach Thykydides in dem, was der Leser aus ihr lernte und für seine eigene Gegenwart ableitete. Thykydides wertete für seine Betrachtung Quellen aus, statt sich den mündlich tradierten und nicht selten mystifizierenden Geschichten seiner Zeit als Grundlage zu bedienen. In der

---

<sup>115</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903 und vom 6. November 1904.

<sup>116</sup> Vgl. Ladenthin, Volker: Telos und Erzählung. S. 344.

<sup>117</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 127.

<sup>118</sup> Vgl. Ladenthin, Volker: Telos und Erzählung. S. 358.

*Peloponnesische Krieg* beispielsweise werden die Quellen kritisch beleuchtet, die Vorgeschichte der beiden Parteien der Athener und Spartaner dargestellt und unter Auswertung weiterer zeitgeschichtlicher Materialien zum Militär und zur Politik in einen Kausalzusammenhang gestellt, die nicht nur den Krieg abbilden, sondern auch versuchen, seine Ursachen herauszufiltern. Um sich von den mystifizierenden und glorifizierenden Geschichtsdarstellungen zu distanzieren, schreibt Thykydides, dass „diese undichterische Darstellung [...] zum Zuhören“, „vielleicht minder angenehm erscheinen“ wird, denn sie sei „zum dauernden Besitz, nicht als Prunkstück fürs einmalige Hören“ verfasst.<sup>119</sup> Die Worte Thykydides erinnern fast wortwörtlich an Georg Witkowskis Aussage über die Klassikerausgabe, dass sie der zeitgenössischen Prunksucht nichts entgegengesetzten. Übertragen auf den Inhalt der Klassiker könnte man spekulieren, auch „minder angenehmen“ in der Modernediskussion, aber unerlässlich zum „dauernden Besitz“ der in ihr abgebildeten ästhetik-theoretischen Erkenntnisse gedacht zu sein. Es wird demonstriert, dass diese Mutmaßung gar nicht weit von der wirklichen Bestimmung der Klassiker entfernt liegt.<sup>120</sup> Die Bedeutung des Wortes „Prunkstück“ ist in Thykydides Sinn nicht materiell gemeint. Dennoch verbindet der sozialreputative Charakter beide Bedeutungen, denn sowohl der Inhalt wie auch die Form können diesen Anspruch haben. Thykydides sieht den Sinn der Auseinandersetzung mit Geschichte nicht darin zu unterhalten oder gar zu zerstreuen, sondern darin, eine konkrete und dauerhafte Wissensgrundlage zu schaffen.<sup>121</sup> Der Gegenwartsbezug von Geschichte stellt sich nach Thykydides her, da die menschliche Natur in der Geschichte eine konstante Größe einnimmt. Kesslers Suche nach einer Formalästhetik gründet sich auf der Ableitung eines Formäquivalents aus dem immergleichen in der menschlichen Natur aus der Psychologie und begründet sich damit auf diesem Geschichtsbild. Die Werke Thykydides und dessen „Beschreibung [...] vom Peloponnesischen Krieg“ haben dementsprechend einen konkreten Bezugspunkt zu Kesslers Zeitbegriff, denn die vom Krieg verursachte „Umwälzung aller Moralbegriffe“, so Kessler über dessen Werk, betraf auch ihn und seine Zeitgenossen im Angesicht der imperialen

---

<sup>119</sup> Vgl. hierzu: Sonnabend, Holger: Thykydides. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2004. S. 45 f.

<sup>120</sup> Vgl. hierzu auch S. 220. Kurz Stellung bezogen wurde hierzu auch schon auf S. 20.

<sup>121</sup> Sonnabend, Holger: Thykydides. S. 47.

Kriege.<sup>122</sup> Verglichen mit den Parallelüberlieferungen des Plutarch zeigt sich, dass Thykydides die Geschichte des Krieges selektiv dargestellt hat und Kessler dieser Auswahl eine vollständigere Geschichte der Antike an die Seite stellen wollte.<sup>123</sup> Plutarchs Parallelbiographien der bekannten Römer und Griechen erheben den Anspruch auf eine umfangreichere Behandlung dieser Zeit.<sup>124</sup> Die Viten des Plutarch haben aber über diese Funktion hinaus auch eine bildungstheoretische Aufgabe, die auf Friedrich Nietzsches Äußerung in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* zurückgeht. „Sättigt eure Seelen an Plutarch“, schrieb er dort, „und wagt es, an euch selbst zu glauben, indem ihr an seine Helden glaubt.“<sup>125</sup> Die *Essais* von Michel de Montaigne sind weniger philosophisch-wissenschaftlicher Art, sondern eher von seinen subjektiven Erfahrungen und Reflexionen ausgehend niedergeschrieben. Die Liberalität der *Essais* hat unter anderem auch Nietzsches Denken geprägt, denn Montaigne verachtete wie dieser alles Äußerliche und äußerte eine Kritik am sturen Wissenschaftsaberglauben und seine Skepsis gegenüber jedweder Art von Dogmen.<sup>126</sup> Kesslers Begeisterung für Montaigne, dessen *Essais* er in den Neunziger Jahren „gefesselt und bewundernd“<sup>127</sup> las, rührte aus dessen Beobachtungsgabe für gesellschaftliche Zusammenhänge.<sup>128</sup> „Er sieht Alles so scharf, dass er durch Alles hindurch schaut.“, notierte Kessler.<sup>129</sup> Montaigne wandte sich trotz seiner Analyse des Fragwürdigen und Fremden nicht ab von seinen Erkenntnissen. Er setzte seine

---

<sup>122</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 14. Oktober 1899. Diese Umwälzung aller Moralbegriffe, von der Kessler hier spricht, erlebte er durch die Lektüre der Werke Friedrich Nietzsches. Vgl. hierzu auch das Kapitel 2.4.4 und das Kapitel 3.1.3. Zu Kesslers geschichtsphilosophischer Ansicht vgl. das Kapitel 3.1.2.

<sup>123</sup> Sonnabend, Holger: Thykydides. S. 115 f.

<sup>124</sup> Vgl. Scardigli, Barbara: Die Römerbiographien Plutarchs. Ein Forschungsbericht. München: C. H. Beck 1979. S. 6. Hier sollen keine diesbezüglichen weiteren Erklärungen folgen, denn die Erläuterung der Methode ist in diesem Zusammenhang unerheblich. Kessler wollte sicher keinen historischen Methodenstreit anregen, auch wenn die geschichtsphilosophische Absicht eine Rolle für seine Auswahl gespielt hat. Vielmehr dürfte es ihm darum gegangen sein, ein vollständigeres Bild der Antike vermittelt zu wissen. Die Art der Darstellung hat zwei große Vorbilder Kesslers inspiriert: Nietzsche und Montaigne. Vgl. hierzu auch: Molner, David: The Influence of Montaigne on Nietzsche; A raison d'être in the sun. In: Nietzsche Studien 1993. S. 80-93.

<sup>125</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Absatz 6.

<sup>126</sup> Molner, David: The Influence of Montaigne on Nietzsche. S. 82.

<sup>127</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 6. April 1892.

<sup>128</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 31. Dezember 1898. „Die wahre Nationalkunst der Franzosen ist die „Gesellschaftsschilderung“; von Montaigne und Molière bis Dumas und Donnay haben sie ihr Bestes und Eigenstes in der Darstellung aller Variationen und Finessen des Verkehrs zwischen Menschen der höheren Stände gegeben.

<sup>129</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 16. Dezember 1902.

Suche nach Selbsterkenntnis, trotz der Fehler, die er in der menschlichen Natur entdeckte, unbeirrt fort. Sein Werk ist daher nicht nur einfache Reflexion seiner Mitmenschen, sondern immer auch des Werkes und seines Autors selber. Auch bildungstheoretisch setzen die *Essais* am Ausgangspunkt reflexiver Selbstbestimmung an, an dem sich auch Kesslers funktionalistisches Bildungsideal entwickelte.<sup>130</sup>

Als eine ebenso unbeirrte Persönlichkeit stellte sich auch James Boswell *Dr. Johnson* dar. Dieser porträtierte Shakespeare und seine Werke in einer achtbändigen Ausgabe und darüber hinaus Blake, Drake, Barretier und in seinem *Live of the Poets* Milton, Dryden, Pope, Addison, Swift und Gray.<sup>131</sup> Samuel Johnson musste feststellen, dass sein Traum, selber ein Poet in humanistischer Tradition werden zu können, scheitern werde. Trotzdem widmete er sein Leben der Literatur und schrieb für verschiedene Zeitungen. Er war als Herausgeber tätig und publizierte ein *Dictionary*.<sup>132</sup> In der Art der Ausübung seiner Profession war Samuel Johnson auch ein politischer Schriftsteller, der unbequeme, opponierende Meinungen äußerte und nicht zugunsten eines dann sicher bequemer verlaufenen Lebensweges verschwieg.<sup>133</sup> Kessler schrieb in sein Tagebuch, dass er, wenn er ein Buch über das triumphierende England verfassen würde, er darin über „Dr Johnson (das englische bürgerliche Milieu)“ schreiben wolle.<sup>134</sup> Kessler nahm *Doctor Johnson* als das Gegenteil des deutschen Mittelstandscharakters wahr. Boswells Darstellung zeigte ihn als moralischen Helden des Alltags, als fehlbar,

---

<sup>130</sup> Molner, David: *The Influence of Montaigne on Nietzsche*. S. 86. Molner hebt an dieser Stelle auch auf die asketischen Parallelen der beiden ab.

<sup>131</sup> Clingham, Greg: *Life and literature in Johnson's Lives of the Poets*. In: *The Cambridge companion to Samuel Johnson*. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 161-191. Vgl. hierzu auch: Davis, Philip: *Extraordinarily ordinary: The life of Samuel Johnson*. In: *The Cambridge companion to Samuel Johnson*. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 4-17.

<sup>132</sup> Zum Aufbau und zum Ziel des *Dictionary* vgl. Demaria, Robert Jr.: *Johnson's Dictionary*. In: *The Cambridge companion to Samuel Johnson*. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 85-101.

<sup>133</sup> Bei dieser Feststellung soll es in diesem Kontext bleiben, denn die einzelnen historischen Tatbestände bringen keine weitere Erkenntnis für den hier betrachteten Sachverhalt. Vgl. zu den politischen Schriften Johnsons aber: Folkenflik, Robert: *Johnson's politics*. In: *The Cambridge companion to Samuel Johnson*. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 102 ff.

<sup>134</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 15. März 1902*.

aber unermüdlich, mit einem tief in der Kultur verwurzelten Bezugspunkt, der sich auch vor unbequemen politischen Wahrheiten nicht versteckte.<sup>135</sup>

„*Die Unermeßlichkeit eines Planes, der zugleich die Geschichte und die Kritik der Gesellschaft, die Analyse ihrer Übel und die Erörterung ihrer Prinzipien umfaßt, berechtigt mich, so scheint es mir, meinem Werk den Titel zu geben, unter dem es heute erscheint: „Die Menschliche Komödie“*“ schreibt Balzac in seiner Vorrede zum gleichnamigen, 137 Bände umfassenden Sittenopus. Kessler bezweckte sicherlich mehr mit der Empfehlung dieses Werkes, denn es stand für den Umbruch der feudalistisch-mittelalterlichen zur modernen bürgerlichen Gesellschaft, die neben der Dynamik und dem Wirtschaftswachstum auch den Nihilismus und den Zerfall in egoistischen Individualismus porträtierte. Dieser Hintergrund weist viele Parallelen zu dem von Kessler erkannten Problemhorizont seiner Zeit auf.<sup>136</sup> Das Oeuvre der Protagonisten ist umfassend und beläuft sich auf etwa 2000 Seiten, denn die „*Die Menschliche Komödie*“ wollte nicht weniger als das Portrait der gesamten französischen Gesellschaft sein. Es existieren doppelt so viele Vertreter des Adels, wie des Bürgertums. Das Bürgertum ist drei Mal so stark vertreten wie das einfache Volk und über die gesamte *Comédie Humaine* zieht sich das Thema des politischen Umschwungs. Balzac wollte mit *Der menschlichen Komödie* eine geschichtsphilosophische Lücke schließen, denn er portraitierte intime und private Ereignisse nur vor dem Hintergrund der politischen Umschwünge. Im Mittelpunkt sollte der Mensch stehen, dessen Schicksal in historischen Darstellungen seiner Ansicht nach zu wenig zur Geltung kam. Balzac ging es nicht darum, den psychologischen Bereich der Protagonisten zu erschließen, sondern das vom Öffentlichen gekennzeichnete Geschichtsbild auf das Individuum zu lenken. Damit wird auch deutlich, welche Aufstiegsmöglichkeiten sich in der Dynamik der modernen Gesellschaft den

---

<sup>135</sup> Vgl. hierzu: Martin, Peter: A life of James Boswell. London: Phoenix Press 1999. S. 526 ff. Erstaunlich ist auch die Rezeptionsgeschichte des Werkes, denn James Boswell bekam dafür gleich nach seiner Veröffentlichung Beifall von wichtigen englischen Zeitgenossen bis hin zum König. Eine Auswertung soll hier aber nicht vorgenommen werden, da Kessler sich in dieser Hinsicht nur einmal äußerte. Er bezeichnete den Autor der Biographie als „grossen Komiker“. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 4. Oktober 1903.

<sup>136</sup> Vgl. hierzu: Trost, Sigrid: Die Persönlichkeit im Umschwung der politischen Macht nach Balzacs *Comédie Humaine*. Phil. Diss.: Bern: Herbert Lang & Cie. 1969. S. 21.

unternehmungslustigen Bürgerlichen boten.<sup>137</sup> Dies entspricht Kesslers Bildungsideal, in der geplanten Weimarer Bildungseinrichtung Kinder aus dem Bürgertum für höhere Aufgaben vorbereiten zu wollen.<sup>138</sup>

Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* ist Ausdruck einer misslungenen Selbstfindung, eines Versagens gegenüber den Forderungen des Lebens und der Gesellschaft und entspricht als solches in seiner Kernaussage ebenso Kesslers zweckgerichteter und funktionalistischer Bildungsidee. *Der grüne Heinrich* erzählt die Geschichte des grüblerischen und unbeholfenen Einzelgängers Heinrich Lee, der die Wirklichkeit durch seine eigenen Vorstellungen von poetischer Gerechtigkeit manipuliert und dadurch in seinen Begegnungen mit der Welt immer wieder verliert. Aber erst durch sein Scheitern als Künstler, durch den Kampf um das tägliche Brot und naturwissenschaftliche und historische Studien findet der Protagonist zu Einsichten, durch die er sein phantasiegetragenes Verhältnis zur Realität überwinden kann. Durch diese gelangt er zu der Überzeugung, dass er sich einer gesellschaftsbezogenen Tätigkeit zuwenden muss. Dahinter steht der Bildungsgedanke eines ausgeglichenen Verhältnisses von subjektiver Innerlichkeit und empirischer Realität. Auf Basis der Hinnahme einer unumgänglichen Spannung zwischen Gesellschaft, beruflicher Profession und dem Anspruch auf Selbstverwirklichung, prägt Keller das Bild einer unumgänglichen Korrelation zwischen diesen Gegensätzen.<sup>139</sup>

Lord Byron rechnet Kessler wie schon Rousseau zu den „nicht romantischen“ Autoren, „die in Wirklichkeit Propheten sind“.<sup>140</sup> In einer „Don Juan Natur“ sieht

---

<sup>137</sup> Trost, Sigrid: Die Persönlichkeit im Umschwung der politischen Macht nach Balzacs *Comédie Humaine*. S. 294.

<sup>138</sup> Hier soll nicht behauptet werden, dass diese Idee auf Balzacs *Comédie Humaine* zurückgeht, sondern sich die Intention in Kesslers Programm wieder findet und die Empfehlungen programmatischen Charakters sind. Daher soll eine tiefere Untersuchung, wie sie beispielsweise durch den dezidierten Abgleich der Charaktere vorgenommen werden könnte, an dieser Stelle auch nicht unternommen werden.

<sup>139</sup> Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1992. S. 156 ff. Als Lehrbuch für diese Funktionen kann Machiavellis *Buch vom Fürsten* bezeichnet werden, denn Machiavelli vermittelt hierin die Lehre von der Staats- und Kriegsführung. Vgl. hierzu auch: Hoeges, Dirk: Niccoló Machiavelli: Die Macht und der Schein. München: C. H. Beck 2000. Vor allem das Kapitel „Die «perspektivische Wende» und die Ästhetik der Macht gibt Aufschluss über diese These. Eine nähere Untersuchung würde vor allem Aufschluss über Kesslers politische Interessen geben und soll daher nur in dieser Form berücksichtigt werden.

<sup>140</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903.

Kessler einen Menschen mit einer „sinnlichen Begabung“<sup>141</sup>, „der raffinierte Mensch vor der Liebe“, der für „das Objekt seiner Lust keine religiösen oder ethischen Gefühle“ empfindet. Kessler interessierte an dieser Figur, wie „die Wachstumsfähigkeit der sexuellen Phantasie mit dem sonstigen Reichtum der Phantasie, also mit dem Grad der Gesittung, zusammen[hängt]“<sup>142</sup>. Die Klärung dieses Zusammenhangs führt in den Kern der Modernediskussion, an deren Ende die Frage negiert wurde, dass Kunst eine moralische Aufgabe zukommt. „Man nimmt allgemein an, dass die sexuellen Ausschweifungen schlimmere Folgen als alle andren für das Individuum und für die Gesellschaft haben“, notierte Kessler in sein Tagebuch: „Mir noch fraglich“, fügt er seine konträre Meinung hinzu.<sup>143</sup> Die entsprechenden ästhetiktheoretischen Fragestellungen nach einer moralischen Rolle der Kunst aufzuwerfen und zu beantworten war, wie zu zeigen sein wird, auch die Aufgabe der Klassikerausgabe.

Die Dringlichkeit, die Rolle der Sexualität für eine Diskussion um die Moderne zu klären, verdeutlicht auch der Vergleich mit Richardsons *Clarissa* oder den *Liaisons dangereuses* von Choderlos de Laclos, die sich ebenso in die Gattung des Verführungsrromans einordnen lassen.<sup>144</sup> Verführung wurde in der bürgerlichen Moral des 19. Jahrhunderts vor allem auf ihre sexuellen Aspekte reduziert. In der Moral des 18. Jahrhunderts aber wurde sie rituell und zeremoniell oder gar strategisch verstanden.<sup>145</sup> Kesslers Bildungsbegriff berief sich auf die Fähigkeit, voreingenommene Urteile treffen zu können. Seinen Aufzeichnungen über die Problematik von sexuellen Ausschweifungen für die Gesellschaft fügte er hinzu,

---

<sup>141</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 12. Juni 1897.

<sup>142</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. September 1903. „Don Juan ist der raffinierte Mensch vor der „Liebe“; der natürliche raffinierte Mensch. Er empfindet für das Objekt seiner Lust keine religiösen oder ethischen Gefühle. Don Juan n'a pas le respect de la femme. Ein noch vollkommenerer Typus Heliogabal; denn es ist nicht natürlich, dass Don Juan bei dem Weibe bleibt.“ Die Klärung des Zusammenhangs von Don Juan und Heliogabal vor dem Hintergrund der Decadence könnte Kesslers Homosexualität näher beleuchten helfen, soll hier aber nicht weiter verfolgt werden, da dieser Zusammenhang für die Fragestellung nicht evident ist. Festzuhalten bleibt nur, dass sich Kessler mit dem Vorschlag des Don Juan von Byron weit entfernt von den üblichen Literaturempfehlungen seiner Zeit. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte: Haslett, Moyra: *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*. Oxford: Clarendon Press 1997.

<sup>143</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 14. April 1901. Kessler stellte diese Fragen, als er Bilder und Skulpturen der französischen Künstlers Auguste Rodin betrachtet. Die Ausstellung von Zeichnungen von Rodin in Weimar werden dafür verantwortlich sein, dass Kessler von seinem Dienst entbunden wird.

<sup>144</sup> Haslett, Moyra: *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*. S. 133 f.

<sup>145</sup> Haslett, Moyra: *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*. S. 275.

dass die „Heuchelei“ zwar „die Dauer der moralischen Tragbalken einer Gesellschaft“ verlängere, „aber auch die der moralischen Vorurteile“.<sup>146</sup> Da sich das moderne Individuum seinen Wertekanon selber schaffen musste, musste die vorurteilsfreie Kognition erstrebenswertes Ziel für wahre Erkenntnis sein.

Dostojewski erzählt in *Schuld und Sühne* die Geschichte des Protagonisten Rodion Romanowitsch Raskolnikow. Er ist ein bettelarmer Student, der aus übertriebenem Stolz mordet und unter diesem Eindruck die Welt noch einmal mit anderen Augen entdeckt. Ein immer wiederkehrendes Topos Dostojewskis, das auch in *Schuld und Sühne* verwendet wird, ist das eines ästhetisch verfeinerten Menschen, der sittlich verdorben werden kann.<sup>147</sup> „Ich kann mir die philosophische Dichtung nur so vorstellen,“ schreibt Kessler, „dass sie entweder eine Weltanschauung als Ergebnis einer Charakterentwicklung oder eine Charakterentwicklung als Ergebnis einer Weltanschauung darstellt“ und fügt hinzu, dass auch Raskolnikoff ein Beispiel „dieser Kunstgattung“ sei.<sup>148</sup> Betrachtet man die sittliche Verdorbenheit Raskolnikoffs als Ergebnis der Charakterentwicklung oder auch die Charakterentwicklung Raskolnikoffs als Ergebnis seiner Weltanschauung, zeigt sich, dass Kessler das Werk Dostojewskis im Sinne der Moderne gegen die Instrumentalisierung durch die zeitgenössischen bürgerlichen Leser positionierte. Denn Dostojewski wurde in Deutschland vom bürgerlichen Mittelstand vor allem mystifiziert. Man begriff ihn als Menschen, dessen Existenz sich nicht durch die Summe seiner Erfahrungen konstituierte, sondern in einem unheimlichen Plan angelegt schien. Dostojewski wurde als

---

<sup>146</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 14. April 1901. Es soll hier zu keiner weiteren Erörterung der Sexualmoral Kesslers kommen, denn wichtig für diesen Kontext ist vor allem, dass er ihre bildliche Darstellung nicht als amoralisch empfand. *Clarissa* eignete sich aufgrund der von Richardson gewählten Erzählform des Briefromans besonders für diese Fragen. Durch die Arrangements mehrerer Absender, erreicht er eine Subjektivierung der verschiedenen Erlebnisaspekte und damit die Parallelexistenz verschiedener Wahrheiten. Vgl. hierzu auch: Mandelkow, K. R.: Der deutsche Briefroman. In: Neophilologus. Bd. 44. Dordrecht 1960. S. 200-208.

<sup>147</sup> Vgl. Schulz, Christiane: Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs. München: Verlag Otto Sagner 1992. (=Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik. Hrsg. P. Thiergen. Bd. 20). S. 150. Schulz kommt hier zu einer Deckungsgleichheit der Ästhetik Schillers und Dostojewskis. Da die Ästhetik Schillers in Kesslers Denken ausführlich in Kapitel 2.4.1 behandelt wird, soll hier auf eine nähere Erläuterung verzichtet werden.

<sup>148</sup> Löwenthal, Leo: Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland. In: Zeitschrift für Sozialforschung. 1934. S. 343-382. Auch die Art der Rezeption ist der Schillers ähnlich, denn auch Dostojewskis Werk wurde von den unterschiedlichen Interessensgruppen instrumentalisiert, wie auch im Folgenden gezeigt wird.

übernatürliches Wesen begriffen, das über das eigentlich Seiende hinausging und alles zufällige hinter sich ließ. Instrumentalisiert wurde Dostojewski vor allem als nationaler oder völkischer Mythos.<sup>149</sup> Kessler hingegen verstand das Werk Dostojewskis in keiner dieser zeitgenössischen Interpretationsweisen, sondern bezog es auf die Frage der Selbstbefreiung im Spannungsfeld zwischen Realismus und Idealismus, denn mit Raskolnikoff hatte Dostojewski eine Figur geschaffen, die mit den Attributen des Idealisten ausgestattet ist und an dieser idealistischen Selbsteinschätzung und mangelnder realistischer Selbsterkenntnis scheiterte.<sup>150</sup>

Der US-Amerikaner Walt Whitman entwirft in seinem Werk ein von Europa emanzipiertes Amerika und zeigt das Lebensgefühl der Neuen Welt. In *Gesichter und Zeiten* schrieb Kessler über den Dichter, dass die Seele der im Entstehen begriffenen, amerikanischen Nation in den Gedichten Whitmans bereits angelegt war.<sup>151</sup> Kesslers Interesse bestand aber nicht darin, dem Leser seiner Buchempfehlungen einen Eindruck von der amerikanischen Seele zu vermitteln, sondern ihm die Ästhetik der liberalen und demokratischen lyrischen Stimme Whitmans zu vermitteln, die eine Einheit von Poesie, Nation und Kosmos enthielt.<sup>152</sup> Den Künstler als selbstverständlichen Teil des Staates integriert zu wissen, stand auch hinter Kesslers Versuch der Bildungseinrichtung in Weimar und der ästhetiktheoretischen Diskussion der Klassikerausgabe.

Flauberts Roman *Éducation sentimentale* spiegelt den ästhetiktheoretischen Modernediskurs derart detailliert, dass die Charakteristik der dort beschriebenen Personen auch Beschreibungen aus Kesslers Tagebuch sein könnten. In der Zeit der Ablösung des Kunstgeschmacks von den staatlichen Institutionen, konstruiert Flaubert eine Ästhetikdiskussion, an der Protagonisten aus dem ganzen Bereich

---

<sup>149</sup> Löwenthal, Leo: Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland. S. 348 ff. In wie weit die aristokratische Ästhetik Dostojewskis und die Instrumentalisierung seiner Person mit der Wahrnehmung Schillers zusammenhing, soll hier nicht näher erläutert werden.

<sup>150</sup> Vgl. Schulz, Christiane: Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs. S. 177. Deutlich wird was Kessler meinte, wenn man seine Äußerung hinzuzieht, dass „Hawthornes *Scarlet Letter*“ eine „Interessante Parallele“ zu Raskolnikoff aufweise. Hawthornes Buch *Der scharlachrote Buchstabe* läuft ebenso auf die Frage hinaus, wie Menschen zu einer Selbstbefreiung finden können, die „idealistisch“ geprägt und damit nicht frei sind. Vgl. hierzu auch: Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 204. Kessler schildert das Scheitern eines Bekannten, der sich in diesem Konflikt befand.

<sup>151</sup> Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 395.

<sup>152</sup> Olsen, Robert: Whitman's Leaves of Grass: Poetry and the founding of a 'New World' Culture. In: *University of Toronto quarterly*. Jg. 64. 1995. S. 305-325.

des Kunstmarktes teilnehmen. Auf der einen Seite zählen schaffende Künstler zu den Protagonisten, auf der anderen Seite wird der Kunstmarkt in Form von Verlegern und Galeristen repräsentiert. Schnödes Wirtschaften verbietet sich in den hier beschriebenen Kreisen. Künstlerische Autonomie ist der Wert der gehandelt wird und vor dessen Hintergrund die Protagonisten abgehandelt werden. Die mit einem umfangreichen Wissen aber noch ohne die finanziellen Mittel ausgestatteten Künstler konstituieren das neue Gefühl der Lebenskunst der Bohème, das durch schriftstellerische Werke auch künstlerisch manifestiert wird.<sup>153</sup>

Wenn „es eine gute Auswahl aus den Werken Friedrich des Grossen gäbe“, hätte Graf Kessler diese empfohlen, „denn in Friedrichs Werken findet sich seit Caesar die grösste Offenbarung einer königlichen Seele“.<sup>154</sup> Seit seiner Schulzeit in Hamburg vermisste Kessler das reflektierte und disziplinierte Wesen des „Gentleman“, das ihm in Ascot vermittelt worden war und an dem sich seine englischen Mitschüler messen lassen mussten. Dieses Ideal war für Harry Graf Kessler das Maß, mit dem er auch die Bildung und Kultur seiner deutschen Zeitgenossen verglich. Eine Erziehung, die Gentlemen hervorbringt, so lässt sich vermuten, fand Kessler in der deutschen Bildungstradition am ehesten in der Fürstenerziehung wieder und so verwundert es nicht, dass er das Werk Friedrichs des Großen in die Liste seiner Empfehlungen mit aufgenommen hat. Kessler, der in Weimar das Ziel verfolgt hatte, den jungen Namensgeber der Klassiker-Ausgabe zu einem Antipoden des Deutschen wilhelminischer Prägung zu machen, hatte sich selbst als „Fürstenerzieher“ erproben wollen. Der Kanon Kesslers und sein pädagogischer Anspruch einer modernen Form der Fürstenerziehung, setzte er dem deutschen „Kult der Bildung“ aus diesen Gründen bewusst entgegen. In *Gesichter und Zeiten* formulierte er, dass Bildung „etwas Mystisches“ gehabt

---

<sup>153</sup> Frédéric's Geschichte, das Erlernen der Unvereinbarkeit von Kunst und Geld, spiegelt viele Parallelen zur Biographie Kesslers. Auch andere Protagonisten entsprechen in der Notwendigkeit sich zwischen Kunst und Kommerz zu entscheiden, durchaus Kesslers Lebenssituation zur Entstehungszeit der Klassikerausgabe. Vgl. hierzu: Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 47 f. Es ließen sich auf Basis der Analyse von Bourdieu viele weitere Parallelen zwischen dem Korpus der Protagonisten und Kesslers Freundeskreis, sowie der Diskussionen ziehen. Die weitere Analyse an dieser Stelle soll aber mit der Feststellung schließen, dass auch dieses Werk durch die Beschreibung der soziologischen Sachverhalte einer zeitgenössischen Strömung, Fragen nach künstlerischer Autonomie im Sinne der Moderne aufwirft.

<sup>154</sup> Kessler, Harry Graf: Bücher zum wirklichen Leben. Ohne Seitenangabe.

habe, da ihr „eigentlicher Gegenstand nicht zu fassen war und kaum je aus einem allgemeinen Nebel hervortrat“. Er habe nur gewusst, dass das Ziel seiner Erziehung gewesen sei, ihn zu einem gebildeten Menschen zu machen und ihm und seinen Mitstreitern „die Pflicht [...] auferlegt war, mit rastlosem Fleiß uns Tag und Nacht zu bilden.“ Dabei sei „Charakterbildung [...] im Hinblick auf einen Zweck“ unwichtig gewesen. Die englische Bildung vermittelte, zu einem „selbstständigen Träger politischer und nationaler Ziele“ zu werden, die deutsche hingegen bezeichnete Kessler als schlichtweg „allgemein“. Der Typus des gebildeten Deutschen vor der Jahrhundertwende entsprach einer Person, die „jeder Auseinandersetzung mit Gesichtspunkten, die ihm nicht schon auf dem Seminar beigebracht worden waren, aus dem Wege“ ging und die von einer Unsicherheit gegenüber genereller und breiterer Bildung gekennzeichnet war.<sup>155</sup>

Es verwundert nicht, dass Kesslers Bildungsbegriff ein breiter Lektürekanon zugrunde lag, der sich nicht an den bürgerlichen Vorstellungen des Wissenserwerbs um der Konversation willen orientierte, sondern den Menschen zu einer an der Zukunft ausgerichteten Bildungsvorstellung verhelfen sollte.

Bildung im bürgerlichen Kontext und die so genannten Bildungsbürger empfand Kessler „mit ihren Widersprüchen“ als eine „formlose Masse“, in der es nur wenige gab, „die sich zu einer Persönlichkeit durchdrangen“, die aber „ohne innere Verbundenheit“ nebeneinander „schwebten“.<sup>156</sup>

Da Unterschiede von Kesslers zu denen seiner Zeitgenossen immer wieder festgestellt werden können, sollen diese im Folgenden vor allem im Hinblick darauf untersucht werden, ob sie Züge eines Gegenentwurfs enthalten.

### *2.3.1 Kesslers internationaler Literaturkanon als Orientierungshilfe für den Menschen in der Moderne*

Harry Graf Kessler nennt in seiner Aufzählung keinen einzigen weiteren Schriftsteller, der dem bürgerlichen Bildungskanon entsprochen hätte. Nicht einmal Werke aus dem Kanon der Weltliteratur, also dem übernationalen Äquivalent der jeweiligen Nationalliteraturen, finden sich in der Auflistung

---

<sup>155</sup> Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 129.

<sup>156</sup> Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 129.

Kesslers.<sup>157</sup> Von der Stabilität des antiken Literaturkanons, so Manfred Fuhrmann, hat sich die Modernen des 19. und 20. Jahrhunderts immer weiter entfernt. Je dichter die verschiedenen Stilrichtungen und Avantgarden aufeinander gefolgt sind, desto häufiger ist es zu immer neuen Kanonbildungen gekommen, die mit der gleichzeitigen Dekanonisierung des Vorangegangenen verbunden gewesen sind.<sup>158</sup> Mit dem Schwinden einer ordnenden Instanz ging auf dem Literaturmarkt des 19. Jahrhunderts das Erscheinen von spekulativer Marktware einher. Es erschienen zahllose Bücher, die gezielt auf Zielgruppen hin konzipiert wurden.<sup>159</sup> Kessler, so konnte gezeigt werden, setzte mit seinem Kanon und den Literaturempfehlungen den Indoktrinationszielen der staatlichen Schul- und Bildungspolitik liberalere Ideale und eine Anleitung zu mehr Eigenreflexion entgegen.<sup>160</sup> Kessler wollte mit seinen Buchempfehlungen unerfahrenen Lesern helfen, sich im Massenmarkt der Unterhaltungsliteratur zu orientieren und sich die Bücher herauszusuchen, die einen Wert im Sinne moderner Fragestellungen hatten. Vor allem internationale Bücher empfiehlt Kessler den Lesern, die er aber durchaus nicht unbedingt als weit entfernt von deutscher Literatur empfand, denn die „deutsche Litteratur gleicht dem alten Römischen Reich Deutscher Nation“, schreibt Kessler: „Niemand weiss recht, wo ihre Grenzen sind; Ibsen? Shakspeare (sic!)?“<sup>161</sup>, so Kessler im September 1903. In diesem Verständnis unterschied sich Kessler wiederum maßgeblich von dem seiner Zeitgenossen. Kessler knüpfte zwar an „alte“ und bekannte Stoffe und Autoren an, auch an solche, die sich durchaus im Bücherschrank seiner Zeitgenossen befanden, wählte aber Werke aus, die einen Bezug zur Moderne hatten, in dem sie sich „modern“ interpretieren ließen.<sup>162</sup> Zahlreiche Bildungsromane erscheinen auf dem deutschen Buchmarkt der Jahrhundertwende und auch Kessler empfahl den jugendlichen Lesern mit *Der Grüne Heinrich* eines dieser Gattung. Man könnte vermuten, bei der

---

<sup>157</sup> Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. S. 96 f. Der Begriff Weltliteratur hat sich in dem Gespräch zwischen Eckermann und Goethe herausgebildet. Der Dichter las gerade einen chinesischen Roman und leitete daraus die Forderung ab, sich auch Fremdartigem gegenüber zu öffnen.

<sup>158</sup> Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. S. 37.

<sup>159</sup> Köster, Udo: Marktorientierung und Wertkonservatismus. In: Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Hrsg. von Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer 2002. S. 219.

<sup>160</sup> Vgl. hierzu Hübinger, Gangolf: Liberalismus und Individualismus im deutschen Bürgertum.

<sup>161</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 16. September 1903.

<sup>162</sup> Köster, Udo: Marktorientierung und Wertkonservatismus. S. 220.

internationalen Literatúrauswahl des Grafen und den verschiedenen Literaturgattungen handele es sich um eine Art internationalen und gattungsbegrifflichen Gegenkanon, wenn sich dahinter nicht sein Bildungs- und Kulturbegriff verbergen würde, der eben Neugier und Pragmatismus fördern wollte. Mit den Ideen der Autoren, die er zur Lektüre empfahl, wollte er an eine Diskussion um die Moderne anknüpfen und dem Leser Orientierung in dem mit ihrem Entstehen einhergehenden Werteverlust bieten.

Für Kessler galten politische Grenzen vor dem Hintergrund dieser Herausforderung nichts. Was verstand er aber unter „Nation“ und was war für ihn eine kulturelle Einheit, wenn er Ibsen und Shakespeare dem deutschen Kulturraum einverleibt? In Bezug auf die Gestaltung der Klassikerausgabe soll diese Begriffsbestimmung auch die Beantwortung der Frage nach Kesslers Verständnis des internationalen Mitarbeiterstamms vorbereiten, da man ihm hierfür viel Unverständnis und Kritik entgegenbrachte.<sup>163</sup>

### 2.3.2 *Kesslers Kulturverständnis als Gegenposition zur wilhelminischen Kultur*

Dem Begriff der „Nation“ stellte Kessler seine Theorie der „seelischen Formtendenz“ gegenüber, die sich auf Wilhelm Wundts Theorie der Nation stützte.<sup>164</sup> Kessler plante ursprünglich ein Buch über diesen Begriff mit gleichnamigem Titel zu publizieren, brachte dann aber nur einen Artikel in der Zeitschrift *Die Zukunft* heraus.<sup>165</sup> Er glaubte weder an die Zusammengehörigkeit von Menschen durch die geographische Lage des Geburtsortes noch an die Definition, dass sich die gemeinsame Identität einer Gemeinschaft durch gemeinsame Vorstellungen, Werte und Grundbegriffe konstituiere. Eine gemeinsame Sprache, Rasse oder auch Kultur, genau so wie gemeinsame Interessen allein reichen Graf Kesslers Aufsatz zufolge für ein wirklich erlebtes Gefühl von verbindender Zusammengehörigkeit nicht aus. Es bedarf ihm nach gemeinsamer „seelischer Formtendenzen“, deren Eigenschaften wie seelische

---

<sup>163</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 204.

<sup>164</sup> Nach Beendigung seiner Tätigkeit in Weimar plante Kessler, ein Buch über diesen Begriff zu schreiben, zu dem es aber nie kam. Vgl. hierzu auch: Easton, Laird M.: *Der rote Graf*. S. 203.

<sup>165</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Nationalität*. In: *Die Zukunft*. Berlin: 1906. Heft 27. S. 17-27.

Gewohnheiten, Gesetze und Bahnen vorschreiben, die erst eine Integration von Gemeinschaft ermöglichten, so schreibt Kessler. Die Begriffsbildung macht deutlich, dass Kessler den Begriff „national“ als Teilmenge von „international“, nicht als dessen Gegenteil verstand. Dieser Sachverhalt ist wichtig für die Suche nach einer geeigneten Formalästhetik und genau so entscheidend wie für die Auswahl der Mitarbeiter und der Schrift und damit für den Charakter der Klassikerausgabe. Die Theorie der „seelischen Formtendenz“ selber ist wiederum tief in seinem Bildungskonzept verwurzelt, denn auf Bildung beruht das Gefühl seelischer Zugehörigkeit jedes Einzelnen. Die Summe der in der Seele verankerten Regungen konstituiert das Gemeinschaftsgefühl. Kesslers Nationenbegriff orientierte sich also stärker an gesellschaftlichen Milieus, als an der übergeordneten Größe der politischen Nation und ihren geographischen Grenzen.

Kesslers Idee der „Nation“ grenzte sich von der volkstümlichen Vorstellung erheblich ab. Kritik übte Kessler aber auch dem Kaiser gegenüber, der „mit aller Macht das“ förderte, „was das nationale (hier Rassen-)Bewusstsein stärken kann; nur grobe Mittel, weil das Feine und Differenzierte seinem Denken und Wahrnehmen entgeht“, so lautete sein Vorwurf gegen diese Begriffsbildung.

Dem Versuch der Definition, lag der Wunsch zugrunde, sich einer verbindlichen kulturellen Identität zu nähern. Denn das „schwerste Gebrechen der deutschen Kultur“, analysierte Kessler, „ist ihre Zerrissenheit, geographisch und sozial, das Fehlen eines Mittelpunkts, einer Allgemeinheit, in die sich Alles ergießt und durch die Alles hindurchgehen muss.“<sup>166</sup> Die „moderne Gesittung“ hingegen ist „das Resultat von fünf Rassentemperaturen“ schreibt er im Mai 1903 und fügt hinzu, dass die „fünf Temperamente“ „seit Jahrtausenden international. Italiener, Franzosen, Deutsche, Spanier, Engländer [...] immer nur die Form gegeben“ haben.<sup>167</sup> „Bei der Verallgemeinerung der Kultur werden die Unterschiede zwischen den Völkern immer mehr Unterschiede der Form, nicht des Stoffs“, notierte Kessler zwei Tage vor dem zuvor zitierten Eintrag: „Also breite stoffliche Übereinstimmung“, schlussfolgerte er. Für die „Heimatskunst“, grenzte Kessler für alle internationalen kulturellen Phänomene ein, sei dieses Phänomen

---

<sup>166</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. September 1905.

<sup>167</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 3. Mai 1903.

„umgekehrt“ zu verstehen.<sup>168</sup> Nicht nur Kesslers Verständnis bildender Kunst bezog sich auf diese Annahme, auch Literatur verstand er auf die gleiche Weise. Wie bereits zitiert, meinte Kessler, dass von der deutschen „Litteratur“ niemand so genau wisse, „wo ihre Grenzen sind“.<sup>169</sup> „Daher müssen wir die Kultur und das Leben unserer Zeit in all’ ihrer Komplexität und nationaler Mischung akzeptieren“, so Kessler zu seinem Verständnis kultureller Vielfalt. Obwohl von ihren Anhängern und Förderern vollkommen anders verstanden, war „Heimatskunst“ für Kessler „eine Entwurzelung“, ein „Versuch, Kunst in einer unnatürlichen Abgeschlossenheit, in einem Treibhaus zu züchten.“ „Unsere Heimat“, so Kessler weiter, „ist die Gegenwart, mag sie noch so national gemischt sein.“<sup>170</sup> Vor dem Hintergrund dieses Nationenbegriffs wird deutlich, dass Kesslers Literaturkanon sich vornehmlich durch seinen Zeitbezug konstituierte und nicht auf einzelne Nationalliteraturen zugeschnitten war, sondern sich an der Frage orientierte, was das jeweilige Kunstwerk für die Orientierung in der Moderne leisten konnte. Kessler unterschied für diese Frage keine nationalen Zugehörigkeiten oder Gattungsbegriffe, sondern stellte die Bewältigung der Lebensherausforderungen in den Mittelpunkt.

Kesslers Aussage, dass „das Schwärmen von Volkskultur, Volkskunst, Volksdichtung“, „blinde Phantasterei“ sei, unterstreicht noch einmal die Vehemenz seiner ablehnenden Haltung gegenüber der nationalen Grenzziehung für kulturelle Räume.

Friedrich Nietzsche brachte Harry Graf Kessler ein Gefühl von „Nation“ näher, das ihn vor allem seit der Jahrhundertwende prägte und ihm half, den Widerspruch aufzulösen, den er aufgrund seiner internationalen Aufenthalte in seiner Kindheit und Jugend spürte, denn er konnte kein wirkliches Zugehörigkeitsgefühl zu einer der drei Nationen ausmachen.<sup>171</sup> Diesem Widerspruch begegnete die Philosophie Nietzsches mit drei möglichen Handlungsoptionen. Ein Weg hätte „zurück in das eng und fanatisch nationale“ geführt, der andere „über die Vernichtung des Nationalen ins restlos

---

<sup>168</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Mai 1903.

<sup>169</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 16. September 1903.

<sup>170</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. September 1905.

<sup>171</sup> Vgl. hierzu auch S. 12.

Internationale“ und der dritte, den Kessler „instinktiv [...] eingeschlagen hatte“ war der „des gezügelten und möglichst fruchtbar zu gestaltenden Wettstreits nationaler Werte.“<sup>172</sup>

Innerhalb dieses „Wettstreits“ suchte auch Kessler, wie viele seiner bildungsbürgerlichen deutschen Zeitgenossen auch, nach einer deutschen Integrationsfigur. Die Werte-Synthese führte Kessler zur Idealvorstellung des Menschen, wie er ihn in seiner Weimarer Bildungseinrichtung zu erziehen hoffte, denn sein Bild des typisch Deutschen bestand kurz nach der Jahrhundertwende noch immer in dem unreflektierten und rückwärtsgewandten Bildungsphilister und Kleingeist, wie er ihn, wie gezeigt wird, in Pastor Blümer, seinem Hamburger Gastvater antraf.

Im Mai 1899 traf Kessler auf eine solche Runde von Menschen, die sich nicht für ihre Zukunft, ihre Entwicklung und ihr Lebenswerk interessierten, die nicht reflektierten, sondern sich der Kultur als Mittel zur Konversation bedienten.<sup>173</sup>

„Bei Tisch eine deutsche Philistergesellschaft, die über Nietzsche, Königsberger Klops und Sudermann diskutierte“. Kessler fühlte sich als Teilnehmer einer „Walpurgisnacht“ und charakterisierte seine Meinung über die Schwierigkeit dieser Runde und ihrer Probleme wie folgt: „Der Philister ist so odiös, weil er in seinen Gedanken mit lauter Leichen operiert.“<sup>174</sup> Der Grund für diese Einschätzung war, dass die Menschen der abendlichen Tischgesellschaft sich nur an Begrifflichkeiten aufhielten und die lebenspragmatische Intention der kulturellen Erzeugnisse nicht auf sich anwendeten. Der Nutzen beschränkte sich auf den reinen Unterhaltungswert. „Alles was Begriff“ bleibt, subsumierte Kessler diese Art der kulturellen Auseinandersetzung, ist was „tot bleibt“. Die Art der Menschen bei Tisch charakterisierte Kessler aber nicht einfach als dumm oder unreflektiert. Er stufte sie sogar als gefährlich ein, schließlich wirkte sich die Quantität der Elite seiner Meinung nach auch auf die Qualität der Nation aus.<sup>175</sup>

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie wichtig Kessler Weimar als kulturelle Enklave wider die Rückwärtsgewandtheit des Historismus und die unreflektierte

---

<sup>172</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 215.

<sup>173</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 229.

<sup>174</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 20. Mai 1899.

<sup>175</sup> Vgl. hierzu den bereits zitierten Tagebucheintrag vom 24. August 1895.

Verschlossenheit der Deutschen gewesen sein muss. Eine besondere Stellung wird im Rahmen seines vielfältigen Weimarer Engagements daher der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu Teil, denn als Buchreihe konnte sie über diesen Ort hinaus wirken. Einerseits in dem sie die Debatte um nationale Formen möglichst zu vermeiden suchte. Andererseits um durch dieses unaufdringliche Design möglichst wenig vom Inhalt des Textes abzulenken.

#### 2.4 Die Ästhetik der Autoren der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* als Meilensteine des ästhetischen Modernediskurses

In dem Brief, in dem Kessler den Großherzog um sein Patronat bat, kündigte er an, dass er und Alfred Walter Heymel an die Veröffentlichung der Werke von „Goethe, Schiller, Lessing, Herder, Hölderlin, Novalis, Kleist, Hebbel“ dachten und „eventuell auch noch weitere“ Literaten herausgegeben werden sollten.<sup>176</sup> Einen Monat später ist in einem Brief von Rudolf von Poellnitz an Alfred Walter Heymel die Rede von „Druckproben von Schiller und Eichendorff“.<sup>177</sup> Da dieser Brief am 10. Mai 1904 geschrieben wurde und nur wenige Tage später mit der Umsetzung begonnen wurde und die ersten Bände bereits im Dezember desselben Jahres vorlagen, ist es mehr als erstaunlich, dass aus der ersten, dem Großherzog vorgestellten Auswahl, nur Goethe und Schiller publiziert wurden, dass Arthur Schopenhauer und Immanuel Kant zunächst nicht einmal genannt, dann im Rahmen der Reihe erschienen.<sup>178</sup>

Schon hier liegt die Vermutung nahe, dass die Klassikerreihe für Kessler weit mehr darstellte, als er dem Großherzog zu dieser Zeit mitteilen wollte. Dass mehr als nur die Publikation von Autoren im Sinne der Tradition der Stadt Weimar und der so genannten Weimarer Klassik hinter der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* stand, impliziert auch die Äußerung Renate Müller-Krumbachs, dass die „spezifisch lokale Einbindung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* in das kulturelle Weimar von Anfang des 20. Jahrhundert“ bisher unbeachtet geblieben

---

<sup>176</sup> Müller-Krumbach Renate: „...eine der schönsten je gedruckten...“. S. 217.

<sup>177</sup> Vgl. Brief von Rudolf von Poellnitz an Alfred Walter Heymel vom 12. Juli 1904. GSA 1545, 1.

<sup>178</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel 4.

ist.<sup>179</sup> Wie gezeigt, war das gesamte Engagement des Grafen in Weimar weniger lokal motiviert, sondern fügt sich in Kesslers Verständnis einer notwendigen kulturellen Erneuerung für Deutschland.

Zwei Jahre bevor mit der Arbeit an der Klassikerausgabe begonnen wurde, notierte Kessler einen Anspruch zur Erschließung von Literatur in sein Tagebuch:

*„Bei eines Dichters Weltanschauung ist die Frage nicht: was ist sie uns? sondern: was ist sie ihm, nämlich als Mittel, was verdankt seine Dichtung ihr?“*<sup>180</sup>

In den Mittelpunkt des Verstehens eines literarischen Werks rückte Kessler das künstlerische Selbstverständnis des Autors. Eine Betrachtung dieses Selbstverständnisses der Verfasser und ihrer ästhetiktheoretischen Vorstellungen, verspricht weitere Aufschlüsse über die Intention zu geben, mit der Harry Graf Kessler die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* publiziert hat. Gerade die Ergänzung der Klassikerreihe um zwei philosophische Autoren unterstreicht die Wichtigkeit der nicht fiktionalen Bestandteile auch bei den anderen Autoren und lässt vermuten, dass sich die wirkliche Intention der Klassikerausgabe vor allem über die Prosa der publizierten Autoren dechiffrieren lässt.

#### 2.4.1 Schiller: Die ästhetische Erziehung zu Tatkraft und politischem Willen

Harry Graf Kessler erwähnt die epischen und dramatischen Werke Schillers erstmals im Jahre 1892 in seinen Tagebuchaufzeichnungen. Am 17. August dieses Jahres findet sich dieser sachliche und kurze Eintrag, während er in Leipzig weilte: „Gearbeitet. Schillers Wallenstein“.<sup>181</sup>

Kessler war im Juli von einer etwas mehr als halbjährigen Weltreise zurückgekehrt, die ihn nach Amerika, Japan, Indien und Ägypten geführt hatte. Die Reise stand unter dem Eindruck eines Gegensatzes zwischen der Kultur

---

<sup>179</sup> Vgl. Müller-Krumbach, Renate: „...eine der schönsten je gedruckten...“ S. 217. Sie subsumiert hier den Forschungsstand der buchwissenschaftlichen Kesslerforschung.

<sup>180</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. Juni 1902.

<sup>181</sup> Kessler, Tagebuch vom 17. August 1892.

Amerikas und der Japans. Die Kultur Amerikas empfand Kessler im Gegensatz zur traditionsreichen japanischen als „neu“. Die Veränderungen des asiatischen Landes blendete er nahezu aus und verklärte dessen Kultur, in dem er sie mit dem antiken Griechenland gleichsetzte. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland bereitet er sich auf den Beginn seines Militärdienstes vor, den er im Oktober des Jahres in Potsdam beginnen wollte. Die „Arbeit“ bestimmte neben der rastlosen Lektüre der Werke beispielsweise von Corneille, Racine, Kleist und eben Schiller Kesslers Leben. Hatte er auf seiner Reise noch detailliert seine Beobachtungen in das Tagebuch notiert, protokolliert er aufgrund des zunehmenden Zeitdrucks nun lediglich die wichtigsten Fakten.<sup>182</sup> Im Jahre 1897, Studium und Regiment liegen hinter ihm und die Mitarbeit am *Pan* und unstete Reisen beschäftigten den Grafen, reflektierte er Schillers dramatische Werke erstmals in seinem Tagebuch. Anlass für die Äußerungen war der Besuch einer Vorstellung von Ernst Petzolds *Einzig* im Berliner Schauspielhaus. Den Inhalt charakterisierte er als im „gartenlaubenhaftesten Sinne idealistisch“. Er habe „seit Langem Nichts so ekelhaftes gesehen, wie dieses Gebräu.“<sup>183</sup> Petzolds Leistung sei mit Schillers gleichzusetzen, dessen Dramenfiguren er als unauthentisch empfand, da ihnen die Empathie fehle. Wie Petzolds Figuren, denen er „blos äusserliche[n] Realismus“ und „verlogene[n] Idealismus“ attestierte, seien auch „alle Figuren“ Schillers „Studenten im ersten Semester, und zwar auch die Frauenzimmer“.<sup>184</sup> Der Vorwurf zielt, wie bei Petzolds Bühnenfiguren, darauf ab, dass es ihnen an Glaubwürdigkeit fehlte oder wie es Kessler formuliert:

*„[...] dass sie nämlich den Zuschauer von der Wahrheit dessen, was auf der Bühne vorgeht, nicht zu überzeugen vermögen; der eine nicht, weil er die Triebfedern der Handlung überhaupt nicht zeigt, der andre nicht,*

---

<sup>182</sup> Riederer, Günther: Der Übergangsmensch - Kessler als Student, Untertan und Weltbürger. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Zweiter Band. Hrsg. von Günther Riederer und Jörg Schuster. Stuttgart: Klett Cotta 2004. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.2). S. 66.

<sup>183</sup> Kessler Harry Graf: Tagebuch vom 4. Oktober 1897.

<sup>184</sup> Ders.: Tagebuch: 4. Oktober 1897.

*weil er für die Handlung Triebfedern zeigt, an deren Wirksamkeit der Zuschauer nicht glauben kann.*<sup>185</sup>

Diese Art der negativen Rezeption der Werke Schillers findet sich schon im frühen 19. Jahrhundert beispielsweise bei Georg Büchner. Zur Verteidigung seines unkonventionellen Revolutionsdramas *Dantons Tod* setzte er sich gegen den Idealismus und das Theater als moralischer Institution ab und wendet sich gegen Schiller. Einerseits behagte ihm die Moral Schillers nicht, andererseits schaffe der Dichter Gestalten, die „nichts als Marionetten“ seien mit „affektiertem Pathos“, aber keineswegs „Menschen von Fleisch und Blut“, deren „Leid und Freude“. Auch Büchner kritisiert, dass sie ihn nicht mitempfinden ließen und ihr „Tun und Handeln“ ihm „Abscheu oder Bewunderung“ einflöße. Büchners Kritik bezieht sich auf die Figur des Autors gleichermaßen wie auf dessen Werke. Diese Art der Verwechslung von Autor und Werk blieb bis ins 20. Jahrhundert symptomatisch. Im Guten wie im Schlechten wurden sie falsch interpretiert. Schiller fragt in seinen Dramen nach dem Bedürfnis des Menschen nach einem Ideal in einer zerrissenen Welt. Er bietet im Angesicht der zersplitterten Moderne keine Lösung für eine ideale Welt an. Kesslers Auslegung der Werke Schillers widerspricht aus genau diesem Grund seinem eigentlichen Literaturverständnis, das von genau dieser Suche nach den Möglichkeiten von Literatur geprägt war. Genau dieser Zersplitterung des Menschen versuchte er eine Reflektionsebene für eine Bestimmung zumindest des Standortes des Individuums entgegenzusetzen. Schiller selber hinter diesen Klischees als Zeitgenossen der Moderne ausmachen zu können, wurde dadurch schwierig.<sup>186</sup> Harry Graf Kesslers Ablehnung Schillers begründet sich wie die vieler Intellektueller im beginnenden Zwanzigsten Jahrhundert aber nicht nur auf der Verwechslung von Dichter und Werk, sondern auch auf der übermäßigen Popularität des Dichters. Wohl deshalb bekräftigte Kessler seine Haltung gegenüber dem Bühnenschriftsteller Friedrich Schiller auf dem Höhepunkt der Schillerverehrung im Rahmen der im Mai 1905 stattfindenden Feierlichkeiten zu dessen 100. Todestag noch deutlicher. Kesslers

---

<sup>185</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 4. Oktober 1897.

<sup>186</sup> Vgl. Hofmann, Michael: Wirkungsgeschichte. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Mathias Luserke-Jaqui. Stuttgart: Metzler 2005. S 561-581. Hier S. 566.

Urteil dem Autor und vor allem seiner Stilisierung auf diesen Feierlichkeiten fiel scharf aus. Er betitelte den Dichter als „Nationalgötzen“ und berichtete Hugo von Hofmannsthal von den Feiern zu Ehren des Dichters, die mehrere Tage andauerten, aus Weimar. Er hielt sich dort auf, da er am 8. Mai dort einen Vortrag über Friedrich Nietzsche hielt: „Wir schwimmen hier mit großer Begeisterung Schillern entgegen [...] dabei schwelgen wir in Bier und Begeisterung acht Tage lang“, schrieb Kessler am 7. Mai an Hugo von Hofmannsthal und fiel in diesem Brief in eine regelrechte Tirade aus Spott und Bestürzung gegen den „Dichter allerhöchstens zweiter Klasse“ und dessen Leser und Jubilare:

*„Dort, wo er jetzt hingestellt wird, ist er dagegen eine Hauptursache der deutschen Hohlköpfigkeit und Formlosigkeit. Sein Mangel an formeller Vornehmheit und Verfeinerung ist geradezu ein Maßstab an dem sich die Menge mißt, ich meine die Menge der sogenannten Gebildeten. Er fälscht geradezu für den Deutschen das Bild des Dichters, die Bedeutung der Sprache sowohl auch des Lebens in der Dichtung, es wird alles auf graue, hohle Abstraktion und tönende Wortreihen reduziert.“<sup>187</sup>*

Die Schiller-Feiern des Jahres 1905 zeigen, dass Kessler einen erheblichen Anstoß an der Schiller-Rezeption nimmt, an den Volksfesten mit Jahrmarktcharakter, die nicht selten zum politischen Spektakel gerieten. In Göttingen, Heilbronn, Leipzig, Marbach und anderen Städten wurden „Schiller-Linden“ oder „Schiller-Eichen“ gepflanzt und Denkmäler errichtet. In den Städten gab es zahllose Festveranstaltungen und Schiller-Inszenierungen, aber auch in Städten ohne Theater wurden diese auf Markt- oder anderen öffentlichen Plätzen aufgeführt. Träger dieser Veranstaltungen waren Kultur- und Arbeitervereine sowie andere kommunale, nicht selten politische Interessengemeinschaften. Aus den Werken des Dichters wurden einzelne Aphorismen als Parole für unterschiedliche Intentionen entnommen und für die jeweiligen politischen Interessen zweckentfremdet. Die Gruppierungen marschierten mit musikalischer Untermalung von Spielmannszügen und Kappellen zu den von ihnen errichteten

---

<sup>187</sup> Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler. Briefwechsel. Hier vom 7. Mai 1905.

Gedenkstätten. Im allgemeinen „Schillerrummel“ fand jede Partei, jeder Stand, jede Strömung einen Weg, ihn als Vorbild und Schrittläufer der eigenen Bestrebungen und Interessen zu feiern.<sup>188</sup> Schon seit dem beginnenden 19. Jahrhundert standen diesen Parolen auf dem Buchmarkt Zitatensammlungen gegenüber, deren Titel oder Untertitel nicht selten ihren Gehalt und die Position hinsichtlich ihres Alltagswissens und ihrer Gesinnung bestimmten.<sup>189</sup> Schiller erstarrte als „Kronzeuge“ für „Gesetz und Ordnung“. „Schiller“, so hieß es nun martialisch, „sei deutsch bis auf die Knochen“.<sup>190</sup> Der abwertende Vergleich der Dramen Schillers und der Petzolds als im „gartenlaubenhaftesten“ Sinne idealistisch, erhärtet den Vorwurf, demnach Kessler den Dichter als nationalistische und unreflektierte Größe empfand, denn die *Gartenlaube* galt ihm ebenso als Repräsentant für einen Journalismus des staatsfrommen Nationalliberalismus, der in dem Maße erfolgreicher wurde, in dem das liberale Bürgertum sich den herrschenden Verhältnissen anpasste.<sup>191</sup>

Die Aufnahme des Dichters hat im Verlauf der Zeit zu einem fundamentalen Missverhältnis zwischen „Schillerverehrung und Schillerverständnis“ geführt. Der anfänglichen Schiller-Euphorie trat ab etwa 1880 eine Schiller-Demontage an die Seite.<sup>192</sup> Kessler projizierte die ihn irritierenden Eindrücke auch auf dessen Werk, indem er selbst seine poetologische Transzendenz in Frage stellte. Goethe habe in seiner Äußerung über den Dichter eine „tüchtige Ironie in seinen Versuch vom >>Gemeinen, das uns alle bändigt<<“ gemischt und damit im innersten gemeint, dass „Schiller die eigentliche Schwierigkeit der Dichtkunst und auch die des

---

<sup>188</sup> Hagen, Wolfgang: Die Schillerverehrung in der Sozialdemokratie. Zur ideologischen Formation proletarischer Kulturpolitik vor 1914. Stuttgart: J. B. Metzler 1977. (=Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften Bd. 9) Diese Anhängerschaft des Dichters beschimpfte Kessler als „Hohlköpfe“ mit mangelnder Bildung.

<sup>189</sup> Eine Sammlung von Gedichten Schillers aus dem 20. Jahrhundert, die unter den Namen Feuertrunken erschien, wird auf S. 207 f. hinsichtlich ihres Markterfolges charakterisiert. Vgl. hierzu auch: Gerhard, Ute: Schiller im 19. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Metzler 1998. S. 758-772. Hier S. 760 ff.

<sup>190</sup> Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion. S. 123.

<sup>191</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 278.

<sup>192</sup> Albert, Claudia: Schiller im 20. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Metzler 1998. S. 773-794. Hier S. 773. Vgl. auch: Grawe, Christian: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Fohrmann, Jürgen und Wilhelm Vosskamp. Stuttgart: Metzler Verlag 1994. S. 638-668. S. 642.

gewöhnlichen Lebens, gar nicht einmal erkannt“ hat.<sup>193</sup> Dabei haben den Grafen auch wenn er wie Büchner die Farblosigkeit des Dichterischen, seine mangelnde Glaubwürdigkeit und die Diskrepanz zwischen Leben und Dichtung betont, gerade seine theoretischen Schriften beeindruckt. Graf Kessler gibt dadurch zu erkennen, dass er die Intention des Stücks mit ihrer Form verwechselt hat.

Heinrich Heine verstand im Gegensatz zu Georg Büchner den Wert der dramatischen Werke Schillers weniger hinsichtlich ihrer abstrakten Haltungen und Einstellungen, sondern interpretierte sie aus seiner Zeit heraus. Diese Perspektive ermöglichte es ihm, die Verdienste von Schillers Werk gegenüber dem von Goethe so abzugrenzen, dass er seine Auseinandersetzung mit den Geschehnissen der Zeit und ihren Wirrnissen erkennt.<sup>194</sup> Die Wichtigkeit dieser politischen Implikation gegenüber dem Werk Goethes erkannte auch Kessler, wenngleich er sie nicht an seinem Dramenwerk, sondern an dessen ästhetischen Texten festmachte. Die integrative Kraft, die von der Figur Schiller ausging, spiegelt eigentlich eine tiefe Sehnsucht auch des Grafen Kessler für die Moderne wider. Dennoch, die Art der populären Schillerrezeption verbot ihm auch eine tiefere Auseinandersetzung mit den fiktionalen Werken des Dichters, ohne das Dargestellte zu hinterfragen:

*„Bei Schiller fehlt es an beiden Seiten: die Phantasie und Gedankenwelt klingen mehr angelesen als angeboren, und die Situationen sind oft zu speziell, interessieren nur ein gebildetes Publikum, ein Publikum von einer ganz besondern Bildungsrichtung, ein Publikum mit der moralischen und historischen Vorstellungswelt des deutschen Bildungsphilisters. Schiller wird immer nur, wenn die besondern Interessen seiner Zeit, Politik, Pflichtmoral, Geschichte des 16ten und 17ten Jahrhunderts, obenaufkommen, wieder populär werden.“<sup>195</sup>*

Dieses Schiller-Bild mit seiner Verbindung von Werk und Autor hielt sich bis weit ins Zwanzigste Jahrhundert hinein. Das negative Verständnis verfestigte sich

---

<sup>193</sup> Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler. Briefwechsel. Hier vom 7. Mai 1905.

<sup>194</sup> Vgl. Hofmann, Michael: Wirkungsgeschichte. S. 567.

<sup>195</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1902.

auch in intellektuellen Kreisen durch Nietzsches hämische Charakterisierung als „Moral-Trompeter von Säckingen“. Diese Kritik erweist sich aber bei genauerem Vergleich als ebenso fragwürdig, denn es gibt einige Parallelen im Denken Schillers und Nietzsches. Seinem nachhaltigen Einfluss auf den Grafen gemäß, lassen sich auch in den ästhetischen Vorstellungen Kesslers Übereinstimmungen mit der Ästhetik Schillers finden.<sup>196</sup> Im Brief an Hugo von Hofmannsthal verwehrt Graf Kessler dem Dichter zwar die Rolle eines Goethe, eines Dante oder Shakespeare, ordnete ihn aber unter die „feinen Essayisten“ ein, unter denen er „eine durchaus wertvolle Note abgeben“ könne.<sup>197</sup> Nietzsches Position in der *Geburt der Tragödie* unterscheidet sich zwar in einigen Auffassungen von denen Schillers, generell kann man Nietzsches Idee, dass die Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei, ist allerdings als radikale Weiterentwicklung des Konzepts der ästhetischen Erziehung werten.<sup>198</sup>

Der Ursprung der Ästhetik Schillers ist in seiner Auseinandersetzung mit den Werken Immanuel Kants zu suchen. Schiller war ein begieriger Rezipient der Werke Kants und nachhaltig von dessen *Ethik* und *Kritik der Urteilskraft* beeinflusst. Schiller zog aus Kants Lehren zahlreiche lebenspraktische Ableitungen.<sup>199</sup> Kants Kernthese, dass sich das Individuum eine eigene Urteilskraft nur aneignen kann, indem es sich intensiv mit Kunst auseinandersetzt, kann sowohl in Schillers Ästhetik, wie auch in Kesslers Ideengebäude zur Selbstfindung als zentraler Punkt ausgemacht werden. Urteilskraft nach Kant ist „unser Vermögen, besondere Phänomene unter ein Allgemeines, einen Begriff, eine Regel, ein Gesetz zu subsumieren“.<sup>200</sup> Der hinter dieser Definition stehende Abstraktionsgedanke wurde von Schiller aufgebrochen und auf eine lebenspraktische Ebene projiziert.<sup>201</sup> Der Grundgedanke Kants, dass der Mensch nicht in der ästhetischen Erfahrung zur Erfassung objektiver Weltzusammenhänge gelangt, sondern zu einer Aufklärung über sich selbst, entwickelte Schiller weiter,

---

<sup>196</sup> Vgl. Hofmann, Michael: Wirkungsgeschichte. S. 568.

<sup>197</sup> Vgl. GSA. Briefe vom 22. September und 4. Oktober 1904.

<sup>198</sup> Vgl. Hofmann, Michael: Wirkungsgeschichte. S. 568.

<sup>199</sup> Die volle Tiefe des philosophischen Diskurses und der korrespondierenden Ideen und die hierzu gehörigen Begriffsbildungen, sollen an dieser Stelle nur in erfolgter Form nachgezeichnet werden.

<sup>200</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Opladen: West-deutscher Verlag 1993. S. 47.

<sup>201</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 107.

in dem er den Menschen nicht als rein transzendentes, sondern als weltliches Subjekt auffasste.<sup>202</sup> Über den rein intellektuellen Zweck von Kunstrezeption hinaus steht am Ende mit ihr die Befähigung zu richtigem oder auch moralischem Handeln. Richtigem Handeln geht richtiges Denken voraus. Den wichtigsten Beitrag zum richtigen, weil moralischen Denken, trägt die Kunst bei, der im Denken Schillers eine lebenspraktische Bedeutung eingeräumt wird. Den Erwerb dieses spezifischen, „ästhetischen“ Wissens wollte Kessler durch sein Weimarer Engagement sichern. In den Buchempfehlungen schlägt sich dieser Kern nieder, dann alle vom Grafen empfohlenen Bücher weisen den Bezugspunkt auf, dem Leser die Bestimmung seines Standortes durch die Vermittlung eines Verständnishintergrundes zu ermöglichen. Den Ansatz Schillers kann man als sozialtherapeutischen Ansatz von Kunst bezeichnen, denn die Auseinandersetzung mit Kunst „therapiert“ den Menschen und lenkt ihn durch die Stärkung seiner Handlungsfähigkeit in die richtige Richtung.

Für Schiller lag das Ideal des so gebildeten Menschen in der „Lebenskunst“, unter der er die Praxis des richtigen, vernunftgeleiteten Lebens verstand. Harry Graf Kessler nannte den durch Kunst zu vollendeter Bildung gelangten Menschen den „befreiten Menschen“. Die Lebenskunst war der einzige Anker, der dem von der Sinnleere betroffenen, modernen Menschen blieb. Bei den zahlreichen Übereinstimmungen mit der Ästhetik Schillers, verwundert eine positive Bewertung der prosaischen Schriften nicht. Schillers dramatisches Werk schien Kessler hingegen ungeeignet für eine Reform des „auffassenden Ichs“, denn die historischen Bezüge und die Empathie, die seinen Bühnenfiguren dem Grafen nach fehlte, hätten zu keiner Verfeinerung der Sinne beitragen können. Die sozialtherapeutische Intention beider Ästhetikansätze zeigt aber gedankliche Übereinstimmungen, die Kesslers Vorstellungen von einem dritten Weimar entsprachen. Dies verwundert wenig, denn schließlich legte Schiller in seinen *Philosophischen Schriften* den Grundstein für den Geist der Weimarer Klassik in deren Tradition sich auch Kessler im dritten Weimar sah.

Schillers ästhetische Betrachtungen dieser Jahre weisen alle Züge dessen auf, was man in der Psychologie als *Ersatzhandlung* zu bezeichnen pflegt. Den

---

<sup>202</sup> Vgl. Bartuschat, Wolfgang: Zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik bei Kant und Schiller. In: Journal of Faculty of Letters. Vol. 13. The University of Tokyo: Tokio 1998. S. 47.

Aufzeichnungen des Dichters liegt das Wissen zugrunde, dass alles Philosophieren eine poetische Sterilität überwinden muss.<sup>203</sup> Mit der Kultur verfolgte Kessler in seinem pragmatischen Bildungsbegriff das Ziel, dass sie Menschen für höhere Aufgaben vorbereiten sollte. Im Sinne der Moderne sollte diese Kultur die von Kessler so empfundene rückwärtsgewandte Sinnleere des Historismus überwinden. Der Ursprung für die ästhetischen Schriften Schillers liegt neben der Rezeption der Werke Kants, in der Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Freund Theodor Körner. Körner lancierte bei Schiller immer wieder den Gedanken, dass er neben der Lyrik und den Dramen auch seine theoretischen Äußerungen aufschreiben sollte. Er begeisterte Schiller für die Auseinandersetzung mit Kant und veranlasste ihn in den Neunziger Jahren zur Lektüre von dessen Werk. Die *Kallias Briefe* werden im Rahmen der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* im vierten Band, in den *Philosophischen Schriften* publiziert. *Die großen Abhandlungen*, die Schiller niederschrieb, als er schwer erkrankt war, weisen ein ästhetisches Ringen um einen allumfassenden Freiheitsbegriff auf:

*„Der Übergang von dem leidenden Zustande des Empfindens zu dem tätigen des Denkens und Wollens geschieht also nichts als durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit, und obgleich dieser Zustand an sich selbst weder für unsere Einsichten noch Gesinnungen etwas entscheidet, mithin unsern intellektuellen und moralischen Wert ganz und gar problematisch lässt, so ist er doch die notwendige Bedingung, unter welcher allein wir zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung gelangen können.“*<sup>204</sup>

Dieser Satz aus dem 23. *Brief der Ästhetischen Erziehung des Menschen*, weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Programmatik der Ausgabe auf. Da aber Schillers Ästhetik stets einer spontanen Augenblicklage entsprang, die er durch

---

<sup>203</sup> Vgl. Mayer, Hans: Der Moralist und das Spiel. In: Friedrich Schiller. Werke. Bd. 4. Frankfurt am Main: Insel Verlag. S. 814.

<sup>204</sup> Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Schillers philosophische Schriften. IV. Band der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. S. 446.

den Versuch des Niederschreibens zu überwinden suchte. Trotz der Deckungsgleichheit weiter Teile der Auffassungen Schillers, liegt in seiner Methode gleichzeitig auch der größte Widerspruch zu Kesslers Bildungskonzept. Schiller machte aus der Not des spontanen Philosophierens eine Tugend, die der Zielgerichtetheit des Kesslerschen Bildungsbegriffs erheblich widerspricht. In einigen seiner philosophischen Schriften, wie beispielsweise in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen*<sup>205</sup>, spricht Schiller so oft von freiem Handeln, von der Absichts- und der Zwecklosigkeit, von der schönen Selbstverständlichkeit des Seins, dass Kessler diese Abhandlungen Schillers, denen ein zweckfreier Bildungs- und Kulturbegriff zugrunde liegt, kritisch betrachtet haben wird.

Im Sinne von Kesslers Bildungskonzept glichen die Werke des Philosophen Immanuel Kant dieses Versäumnis aus. Kant hatte außerdem keinerlei Bezug zur Weimarer Klassik und auch wenn er selber die *Philosophischen Schriften* Schillers als „Werk von Meisterhand“ kennzeichnete, Kants Auseinandersetzung mit Kunst und Ästhetik ist keine künstlerische Selbstreflexion, keine Suche und Rechtfertigung einer immanenten Poetik. Anders als Schiller, der den Zusammenhang von Ästhetik und Anthropologie aufgenommen und bis hin zu einer ästhetischen Erziehung des Menschen entwickelt hat, war Kant nicht der Ansicht, dass sich in der ästhetischen Erfahrung die höchste Form des menschlichen Seinkönnens artikuliert, von der Schiller meinte, dass sie moralisches Handeln begründen könnte.<sup>206</sup> Es ist anhand der Archivalien nicht zu beweisen, dass auf Kesslers Einflussnahme hin die Werke Kants im Rahmen der Klassikerausgabe erschienen. Aber nur durch die Berücksichtigung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Kunst, befreit von jeder selbstreflektorischen Komponente, die ein Dichter auf sein Werk hatte auch wenn er dabei verallgemeinernde Aussagen für die Kunst traf, wurde Kesslers ästhetisches Bildungskonzept inhaltlich abgebildet. Nur durch die wissenschaftlichen Werke Kants wurde die kritische und essayistische Gebrauchsphilosophie Schillers in Frage gestellt. Das Zusammenspiel dieser

---

<sup>205</sup> In der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* auf den Seiten 371 bis 475 abgedruckt.

<sup>206</sup> Vgl. Bartuschat, Wolfgang: Ästhetische Erfahrung bei Kant. In: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*. Hrsg. von Andrea Esser. Berlin: Akademie Verlag 1995. S. 55 f.

beiden publizierten Autoren führt innerhalb der veröffentlichten Werke der Klassikerausgabe zu einem Diskurs.<sup>207</sup>

Die Ablehnung der zuerst publizierten Schillerschen Dramentexte durch den Grafen Kessler lassen vermuten, dass er in inhaltliche Fragen nicht involviert war. Vergessen werden darf aber nicht, dass die Ausgabe ein Erfolg werden sollte, da erstens Kesslers Museumsetat davon profitiert hätte. Wichtig waren aber auch die anderen mit dem Erfolg in Verbindung stehenden Vorstellungen. Ziel für die Kunstgewerbeschule von Henry van de Velde war, die kunstgewerbliche Industrie des Großherzogtums zu stärken. Ein kommerzieller Erfolg der Buchausgabe hätte in Richtung der deutschen Verlage, des grafischen Gewerbes wie der Druckereien den Beweis erbracht, dass mit moderner Gestaltung Geld zu verdienen war. Graf Kessler schreibt in seinem Aufsatz *Kunst und Publikum* zu Beginn: „*Meine Damen und Herren! Wenn Sie in der Buchhandlung Schillers sämtliche Werke - meistens zum Konfirmationsgeschenk - kaufen [...]*“.<sup>208</sup> Die Schillerforschung bestätigt das Alter der Leser. „Bereits von Quartanern [...] gelesen“ wurden die Werke Schillers.<sup>209</sup> Diese gehörten aber nicht nur zum schulischen Lesestoff, sondern waren auch Bestandteil des bürgerlichen Klassikerkanons. Die potentielle Käuferschaft war aus diesem Grund beträchtlich. Beim Publikum war durch die Schillerfeierlichkeiten noch einmal mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit zu rechnen. Die Reihe mit Schillers Werken zu eröffnen zielte daher auch darauf ab, die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* einem breiteren Publikum bekannt zu machen, als es für die Bücher des Insel Verlags bis dahin üblich war. Der Namensgeber und die Stadt Weimar hätten davon genauso profitieren können wie die moderne Gestalt und der der Ausgabe implizite, ästhetische Diskurs.<sup>210</sup>

Für diese These sprechen mehrere Indizien. Goethes Vorbild der Kanonisierung in der Reihenfolge Lyrik, Prosa, Drama wurde aufgehoben und die Prosa an das Ende gestellt. Die Lyrik findet sich an dritter Stelle vor den Übersetzungen und den historischen und philosophischen Schriften. Die Reihenfolge entspricht dem

---

<sup>207</sup> Vgl. Mayer, Hans: Der Moralist und das Spiel. S. 816.

<sup>208</sup> Kessler, Harry Graf: Kunst und Publikum. In: *Die Neue Rundschau*. Berlin. Jg. 17. 1906. H. 1. S. 112-116.

<sup>209</sup> Vgl. Grawe, S. 650.

<sup>210</sup> Vgl. Grawe, S. 644.

Erfolg, die Schillers Werke derweil in der Öffentlichkeit entsprachen.<sup>211</sup> Rudolf von Poellnitz und Bernhard Suphan einigten sich auf diese Anordnung wie auf die Edition. Die Dramen Schillers beginnen mit den Jugenddramen, namentlich mit den *Räubern*, *Don Carlos* und *Wilhelm Tell* wurden aus technischen Gründen in den ersten Band aufgenommen, da der Umfang es zuließ.<sup>212</sup> Entgegen Suphans Vorhaben schließt der zweite Band die Dramen ab. Im dritten findet sich eine Mischung aus Lyrik und Prosa. Da man die Publikation der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* mit den zwei Dramenbänden eröffnete (*Abb. 1*), liegt die Vermutung nahe, dass man den allgemeinen gesellschaftlichen Rummel um die Person, dass man dessen „[...] Erhebung zum unantastbaren Klassiker“<sup>213</sup> nutzen und der Reihe von Anfang an weiteste Käuferschichten erschließen wollte. Schon im Rahmen der Schillerfeierlichkeiten von 1859 zu Schillers hundertstem Geburtstag fanden Nationalfeste mit Fest- und Fackelzügen und mit zehntausenden Teilnehmern statt. Bereits im Vorfeld der Feiern zu Schillers Todestag 1905 konnte man ein ähnliches Interesse an dem Dichter und dessen Werk wie 1859 vermuten. Auch in dem knapp fünfzig Jahre zurückliegenden Jubiläum konnten sich „[...] zahlreiche Sammlungen von Festbeiträgen [...] als gutes Geschäft für Verleger und Buchhändler“<sup>214</sup> erweisen. Das gute Geschäft des Verlages hätte für Kessler aber neben den Mehreinnahmen für sein Museum auch eine Erweiterung der Zielgruppe bedeutet. Die von Gangolf Hübinger charakterisierte gesellschaftliche „Mitte“ außerhalb einer an Buchkunst interessierten Avantgarde zu erreichen, hätte auch bedeutet, die modernen Ideen in weitere Haushalte zu transportieren. Daher zielte man neben weiteren Gesellschaftsschichten, wohl auch auf jüngere Altersgruppen ab.

Die Eingriffe in die Edition der Werke Schillers verdeutlichen aber auch, dass nicht nur die Fortsetzung der Reihe mit den Werken Schopenhauers und Kants der

---

<sup>211</sup> Reigl, Martina: *Klassikerausgaben der Jahrhundertwende. Ein Vergleich anhand der Schillerausgaben des Jahres 1905*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1991. (= *Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München*. Bd. 31). Die Vermutung, es handele sich um bei der Anordnung der Werke Schillers um ein Verbeugen vor den Vorstellungen zur Kanonisierung des Dichters selber, muss für Kesslers Standpunkt in der Editionsweise aufgrund der wenig respektvollen Begegnung dem Schriftsteller gegenüber im Ansatz negiert werden.

<sup>212</sup> Vgl. GSA. Briefe vom 22. September und 4. Oktober 1904.

<sup>213</sup> Grawe, Christian: *Das Beispiel Schiller*. S. 638.

<sup>214</sup> Bollenbeck: *Tradition, Avantgarde, Reaktion*. S. 48.

inhaltlichen Stärkung der Ästhetik dienten, sondern die ästhetischen Schriften und der ästhetiktheoretische Diskurs von Beginn an besonders im Fokus der Ausgabe standen. Man strich zwar einige Prosatexte wie kleinere Abhandlungen aus den historischen Schriften und verzichtete auf weniger bekannte Dramen wie *Die Malteser*, *Die Seedramen* oder *Die Gräfin von Flandern*. Die Gedichte wurden ebenso um einige weniger Populäre reduziert. Die philosophischen Texte wurden nicht nur komplett abgedruckt, sondern um Beiträge mit ästhetischem Inhalt ergänzt, die beispielsweise in den Ausgaben von Cotta an anderer Stelle standen. *Die Briefe über Don Carlos* mischte man unter die philosophischen Beiträge. Der Dichter beurteilte in dieser Rezension sein Geschichtsdrama unter dem Eindruck der Philosophie Kants neu, mit der er erst kurz nach Beendigung des Textes erstmals Bekanntschaft gemacht hatte.<sup>215</sup> Drei weitere Rezensionen wurden in die philosophischen Schriften aufgenommen, in denen Schiller vor allem ästhetische Einsichten offenbarte. In den Rezensionen *Über Matthisons Gedichte* und *Über Bürgers Gedichte* beschreibt er einerseits die Eigenarten lyrischen Schreibens im Bezug auf das Selbstverständnis des Dichters. Andererseits schildert er darin, weshalb die Ästhetik innerhalb des klassischen Kunstideals ein tragendes Element der Kunstauffassung bildet.<sup>216</sup> Diese Eingriffe in die Auswahl und Struktur der ästhetischen Schriften waren für eine ökonomische Zielsetzung sekundär und verdeutlichen, dass man für die Edition der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* ein besonderes Augenmerk auf den ästhetiktheoretischen Inhalt richtete. An der Schillerausgabe zeigt sich auch, dass der Diskurs der Autoren hinsichtlich ästhetiktheoretischer Fragen berücksichtigt wurde, denn zwei Reden des jungen Dichters aus seiner Schulzeit wurden in der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* nicht abgedruckt. Da sie die Fachwelt im Laufe des 19. Jahrhunderts eher zu den Selbstzeugnissen zählte, wurden die innerhalb der Ausgabe Cottas noch den philosophischen Schriften zugeordneten Schriften ganz gestrichen.<sup>217</sup> Dafür sind im vierten Band in die *Philosophischen Schriften* zwei Texte Schillers

---

<sup>215</sup> Bösmann, Holger: Projekt Mensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd. XXX). S. 73 ff.

<sup>216</sup> Alt, Peter-André: Schiller. Leben - Werk - Zeit. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2004. S. 231 ff.

<sup>217</sup> Vgl. auch: Reigl, Martina: Klassikerausgaben der Jahrhundertwende. S. 110.

aufgenommen, die unmittelbar mit Goethe in Zusammenhang stehen. Die Rezension *Über die Iphigenie auf Tauris* war ursprünglich die Einleitung Schillers zum Bühnenstück Goethes der Ausgabe von Goeschen. Der Text "An den Herausgeber der Propyläen" war von Schiller für Goethes bei Cotta erscheinende kunsttheoretische Zeitschrift verfasst worden.<sup>218</sup>

#### 2.4.2 Körner: der Erfolg der Klassiker

Theodor Körner beeinflusste nicht nur Schiller in Bezug auf seine theoretischen Schriften, er war darüber hinaus der Herausgeber der Werke Schillers und legte in dieser Rolle auch die erste editorische Reihenfolge der Arbeiten Schillers fest.<sup>219</sup> Die literarischen Gattungen entsprachen Kesslers Ansicht nach der Entwicklung der Kommunikation des Menschen. Goethes Kanonisierung der literarischen Gattungen<sup>220</sup> entsprach Kesslers Idee von menschlicher Geistesentwicklung.

*„Wo eine neue „Seele“ in einer Menschengruppe, einem Volk, einer Rasse, entsteht, drückt sie sich zunächst lyrisch aus, später erst dramatisch. Sie muss sich erst finden, feste Arten und Formen bilden.“<sup>221</sup>*

Die Werke Körners erschienen ein Jahr nach Veröffentlichung des ersten Schiller Bandes im Jahr 1906 im Rahmen der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* unter dem Titel *Körners Werke*. Enthalten war dessen Lyrik und seine Erzählungen. Der Band wurde von Werner Detjen herausgegeben. Rudolf von Poellnitz schrieb Bernhard Suphan bereits am 5. Oktober 1904, dass ein Band Körner bei der Ausgabe für einen Massenabsatz nicht zu vergessen sei.<sup>222</sup> Dies zeigt erneut, dass wie die ersten Schiller Bände auch die Veröffentlichung dieses Reihentitels ökonomisch motiviert war. Zunächst mussten die Bedenken des Herausgebers Bernhard Suphan beseitigt werden, denn

---

<sup>218</sup> Vgl. Groß, Michael: *Ästhetik und Öffentlichkeit: die Publizistik der Weimarer Klassik*. Hildesheim: Georg Olms 1994. (=Germanistische Studien und Texte Bd. 45). S. 194 ff.

<sup>219</sup> Vgl. Bellermann, Ludwig: *Die Anordnung von Schillers Gedichten*. In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*. Bd. 15. Jg. 1912. S. 367.

<sup>220</sup> Lyrik, Drama, Epik.

<sup>221</sup> Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 26. Februar 1902*.

<sup>222</sup> Vgl. GSA 50/3435. Brief von Rudolf von Poellnitz an Bernhard Suphan vom 5. Oktober 1904.

Körners Werke schienen ihm nicht publikationswürdig. Schließlich stimmte er aber der Edition zu, da man seitens des *Insel Verlages* diesen Wunsch hegte. Bernhard Suphan schlug in seinem Antwortschreiben Ludwig Bellermann als weiteren Mitarbeiter an dieser Ausgabe vor.<sup>223</sup>

Harry Graf Kessler äußerte sich gegenüber dem Werk Körners kritisch. Er sei ein Fall wie Schiller, wenn auch auf ganz anderem Niveau, schrieb er in einem Brief an den Freund Hugo von Hofmannsthal im Mai 1905.<sup>224</sup> Den unbedingten Wunsch, die Werke Körners im Rahmen der Klassikerreihe zu publizieren, wird Kessler daher ebenso wenig gehegt haben wie der Herausgeber. Die Publikationsabsicht war wie bei den Werken Schillers auch vom ökonomischen Erfolgswillen getragen, denn mit der kostenintensiven Klassikerreihe stand man unter erheblichem Erfolgsdruck. Im Rahmen der ästhetiktheoretischen Inhalte stehen aber auch Körners Werke nicht isoliert da. Hinsichtlich einer impliziten Ästhetik innerhalb der Ausgabe deutete sich ein Diskurs zwischen den Schriften Kants und Schillers und zwischen denen von Schiller und Goethe an. Schopenhauers Texte, so wurde vermutet, werden diesen Diskurs abrunden. Körners Werke wären im Rahmen dieses Diskurses auch ein Bindeglied. Zum einen hatte er Schiller dazu gebracht die Werke Kants zu studieren. An Körner richteten sich andererseits die „Kallias Briefe“.<sup>225</sup>

#### 2.4.3 *Goethes geselliger Humanismus als Gegenpol zu naiver Freude und zum Nihilismus*

Die erste Begegnung mit dem Werk Goethes machte Harry Graf Kessler, als er aus Ascot nach Deutschland zurückkehrte. Die von Pastor Blümer in Verwahrung genommene Goetheausgabe ersetzte Kessler durch eine neue und las die Bücher des Dichters fortan heimlich. In der Erinnerung beschrieb Kessler Goethes *Wilhelm Meister* als das Schlüsselerlebnis, das ihm eine erste Ahnung von der Größe der deutschen Klassik vermittelte und einen regelrechten „Goetherausch“

---

<sup>223</sup> Vgl. GSA 50/3435. Brief von Bernhard Suphan an Rudolf von Poellnitz vom 6. Oktober 1904.

<sup>224</sup> Vgl. Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal vom 7. Mai 1905.

<sup>225</sup> Oellers, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hrsg. v. Michael Hofmann. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1996. S. 295.

bei ihm auslöste. Die Lektüre des *Faust, Dichtung und Wahrheit* und die Dramen und Gedichte haben für Kessler in dieser frühen Phase nach seinem Umzug nach Deutschland die notwendige Integrationsfunktion, die ihm eine deutsche Kultur überhaupt erst vermittelte. Die kulturelle Leitlinie, die durch diese Begegnung entstand, war für den jungen Kessler existentiell.<sup>226</sup>

In Ascot ging Kessler auf das Internat St. Georges, das als eine der feinsten und teuersten Schulen in England galt. Eingebettet in die parkähnliche Umgebung in der Nähe von Windsor Castle wurde hier die zukünftige Führungselite Englands ausgebildet. Die Eleven sollten durch Charakterbildung und die Kultivierung von „Ritterlichkeit, Haltung und Wahrhaftigkeit“ zu Großbritanniens Elite, zu „wahren Gentlemen“ werden. Kern des Gentleman-Ideal in St. Georges war, die Eigenexistenz des Menschen zu betonen und die Verantwortung gegenüber sich und der Gemeinschaft zu fördern.<sup>227</sup>

Die deutsche Gesellschaft und deren Prototyp Pastor Blümer schlugen Kessler aufgrund ihrer Andersartigkeit befremdlich entgegen und dennoch fiel in dieser Zeit seine Entscheidung für den deutschen Kulturkreis.<sup>228</sup> Die Werke Goethes wirkten auf diesen Prozess initiativ, denn Kessler dämmerte, dass die deutschen klassischen Schriftsteller, sein Ideal des „Thatmenschen“ teilten. Lesen bedeutete nach der Lektüre der Werke Goethes für Kessler nicht mehr bloß Selbstzweck, sondern Einkehr und Identifikation.<sup>229</sup> Nach der Lektüre der Werke Goethes wagte er, in sich „hineinzusehen“ und „Hoffnung auf Heilung“ seiner „inneren Zerrissenheit zu fassen“.<sup>230</sup> Durch diese Selbstbesinnung näherte sich Kessler dem „Deutschen“ an und am Ende fühlte er sich zu dieser Nationalität trotz der französischen und englischen Prägung am nächsten.

Die „ritterlichen“ Bildungsideale, die Kessler nachhaltig prägten und ihn aus seiner jugendlichen Krise führten, verblassten, als ihm *Götz von Berlichingen* die Gestrigkeit des Ritters vor Augen führte. Noch bis zur Jahrhundertwende finden sich zahlreiche Tagebucheinträge, die diese Selbstreflexion wiedergeben. Die

---

<sup>226</sup> Dies zeigen die Zustände, die der Zeit in Ascot vorausgegangen waren. Kessler erkrankte schwer, da er den Unterschied seines elitären Elternhauses und des egalitären, rückschrittlichen französischen Schulwesens nicht ertrug.

<sup>227</sup> Vgl. Easton, Laird M.: *Der rote Graf*. S. 35 ff.

<sup>228</sup> Vgl. Barzantny, Tamara: *Harry Graf Kessler und das Theater*. S. 22.

<sup>229</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 141.

<sup>230</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 141.

Auseinandersetzung beeinflusste aber auch Kesslers Auffassung vom Historismus, da sich der Zeitbezug seines Bildungsbegriffs in die Zukunft verlagerte: „Man kann meinen“, so notierte Kessler nach der Lektüre des *Götz* in sein Tagebuch, „Götz habe über seinem Interesse für das Nahe unterlassen, seine Weltanschauung zu revidieren, nicht nur die des idealen, sondern auch die des realen Ganzen [...]. Er ist „kurzsichtig“. Das Moment des Werdens substituiert das Moment des Gewesenen. Diese Umorientierung stand schon hinter Goethes zweiteiligen Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, das Werk, das den Umbruch der Gesellschaft kennzeichnet, in dem sich ein bürgerlicher Romanheld durch das Theater und adligen Umgang bildet und nach zahlreichen Entwicklungsstufen schließlich als Arzt in der Gesellschaft aufsteigt. Dies bedeutete für Kessler, dass sein Bildungsethos auch im klassischen Weimar bereits antizipiert wurde und er fühlte sich dadurch in der Fremde zu Hause. Kesslers Selbstwahrnehmung basierte auf der kulturellen Tradition der neuen Heimat. Hierdurch wurde der Wunsch initiiert, zu individueller Persönlichkeit zu gelangen.

Kesslers Götzrezeption lautete weiter: „Er ist bei Dem stehen geblieben, was er als Knabe geglaubt hat. Aber er glaubt, und ist deshalb innerlich fest, wenn auch romantisch und von aussen gefährdet“. „Auch Goetz: seine Beschränktheit, sein kleiner Horizont, dass er mehr zäh, selbst schwerfällig, als kühn, mehr treu als klug ist, ist eine kühne Neuerung in der Heldenzeichnung; [...] und sehr deutsch“.<sup>231</sup> Goethes *Götz* zu lesen machte es erforderlich, seine Bildungsideale vor ihrem jeweiligen Zeithorizont zu reflektieren.

Einen prägenden und weitreichenderen Einfluss hatte auch die Faustgestalt auf Harry Graf Kessler. Wurde im *Götz* die Geschichte einer historischen Übergangszeit erzählt, steht der *Faust* für die Reflexion der Weltgeschichte. Individualität und Gesellschaftlichkeit als zueinander gehörende und doch miteinander im Widerstreit liegende Elemente stehen für eine abstraktere und

---

<sup>231</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. September 1903. Weiter schreibt er und unterstützt damit wiederum die These von seiner kritischer Haltung gegenüber dem Historismus: „*Egmont, ein unausstehliches Stück, hohl und phrasenhaft. Selbst das Deutsch ist papierern und blass, so anders wie möglich als im Goetz. Von Egmont, dem Prototypen des Operntenors, ist nicht zu reden; er gehört unter die Schillerschen Helden. - Clavigo ist etwas weniger schlecht; aber nur litterarhistorisch von Interesse, als frühes Beispiel des Melodramas, einer inzwischen auch schon vergangenen Form.*“

allgemeingültigere Geschichtsphilosophie, die Kessler in die folgenden Worte fasste:

*„In dem Augenblick, wo das Streben aufhört, wo der Mensch sich von gaukelnden Zukunftsidealen dem Seienden zuwendet ist er dem Teufel verfallen.“<sup>232</sup>*

Dieses, von Goethes Geschichtsphilosophie geprägte Urteil, zeigte sich auch in Kesslers Anschauung des prototypischen Deutschen, Pastor Blümer: „Bildung“, so Kessler, war für ihn „nicht mehr wie zur Zeit Herders und Goethes die Erziehung zu einer allgemeinen Aufgeschlossenheit der Seele sowohl nach ihrer Geistes- wie auch nach ihrer Gefühlsseite“, sondern Bildung war „eine bewusst äußere Zwecke außer acht lassende innere Verklärung und Vervollkommnung des Menschen.“<sup>233</sup>

Kessler trifft in der Phase seiner Rückkehr nach Deutschland auf eine ganz und gar „ungoethesche“ Gesellschaft, der er eine Konfliktscheue und Unfähigkeit zu einem eigenen Urteil abspricht und in der handlungsorientierter Pragmatismus einer akademischen Versponnenheit und Wissensbeflissenheit gewichen war.<sup>234</sup> In Goethes Kunstphilosophie hat das Schöne seinen Zweck in sich selber. Das Zusammenwirken von Vernunft und Sinnlichkeit liegt diesem Zweck zu Grunde. Dass das Schöne das wahrhaft Wirkliche ist, muss Kessler absurd erschienen sein, denn diese Aussage stand in einem eklatanten Unterschied zur Realität. Nietzsches auch an der Kultur des klassischen Weimar anknüpfende Äußerung, dass der deutsche Geist von 1888 gegenüber dem von 1788 einen Rückschritt bedeute, zeigt sich vor diesem Hintergrund in seiner vollen Radikalität.<sup>235</sup>

Das klassische Bildungsideal zu einem integralen Bestandteil der zur Jahrhundertwende als rückschrittlich empfundenen deutschen Kultur zu machen, war fortan der Kern von Kesslers Arbeit und Hintergrund der Idee des dritten

---

<sup>232</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 2. April 1894. Vgl. auch: Althaus, Horst: Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft. Bern und München: Francke Verlag 1971. S. 195.

<sup>233</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 128 f.

<sup>234</sup> Vgl. zu dieser These: Bollenbeck: Bildung und Kultur. S. 160.

<sup>235</sup> Vgl. Althaus, Horst: Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft. S. 196.

Weimar, wie auch der Initiierung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker*.

Wie bei der Rezeption anderer Künstler und Kunstwerke, sowohl der bildenden Kunst wie auch der Literatur und dem Kunstgewerbe, schließt sich auch der Auseinandersetzung mit den Werken Goethes ein eigenes Werturteil Kesslers an und enthält auch eine Kritik an Goethes Bildungsbegriff. Kessler fehlte die politische Handlungsmaxime bei Goethe. Das machte es auch notwendig, die „Goethische Kultur mit der Bismarckschen politischen“ verbinden zu wollen und die klassische Tradition der Fürstenerziehung, wie sie Herder in Weimar etabliert hatte den Herausforderungen der „Moderne“ anzupassen. In einer Tagebuchnotiz vom 26. November 1897 räumte Kessler ein, dass er die politische Komponente in Goethes Ästhetik vermisst.<sup>236</sup> Diese Kritik an Goethes Ästhetik führt auch zur Beantwortung der Frage, wieso die Werke des Philosophen Arthur Schopenhauer in der Klassikerreihe publiziert wurden. Zunächst soll aber die Position des Dichters in Kesslers Modernediskurs und damit im Konzept der Klassikerausgabe näher bestimmt werden.

Das Wirkungsfeld der Ästhetik Goethes spannt sich zwischen den beiden Polen Natur und Mensch auf.<sup>237</sup> In der Konfrontation von Natur und Mensch offenbart sich die Programmatik künstlerischer Gestaltung, denn der Mensch besitzt die geistigen Kräfte, diese Natur zu erkennen. Beide verbinden sich in einem verwandten Schöpfungstrieb, der einen künstlerischen Genius hervorbringt, sobald Gesetzmäßigkeiten antizipiert werden und nicht mehr Zufälligkeiten unterworfen bleiben. Mit anderen Worten: Natur, Leben und Kunst verbinden die gleichen Ideen. Durch den künstlerischen Bildungstrieb im Menschen, lässt sich die Schöpfungs idee der Natur erahnen. Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken; der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen. Diese Annahme führt in den Kern der Auseinandersetzung, der Frage nach dem Gegenstand der künstlerischen Darstellung. Goethe beantwortete diese Frage wiederum mit der

---

<sup>236</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. November 1897. „*Zu erstrebendes Ziel heute in Deutschland: die philosophische Goetesche Kultur mit der Bismarckschen politischen und der fin de siècle ästhetischen zu vereinigen; d. h. Persönlichkeiten zu bilden, die alle drei natürlich in sich tragen.*“ Kessler orientierte sich hier wieder am englischen Ideal, denn er schrieb weiter, dass diese Eigenschaften an englischen Staatsmännern so bewundernswert seien. Vgl. hierzu auch: Grupp, Peter: Harry Graf Kessler. S. 162.

<sup>237</sup> Jürgensen, Manfred: Studien zu Goethes Ästhetik. Bern und München: Francke Verlag 1968.

Natur, die der Mensch verstehen möchte und mit der Interpretation des Künstlers verstehen lernt. Den Menschen mit der Natur in ein geistiges und sinnliches Verhältnis zu bringen, führt nach Goethe zu unvoreingenommener Anschauung. Diese widersetzt sich einer spekulativen Betrachtung, der Theorie und Philosophie, denn einer normativen oder gar wissenschaftlichen Ästhetik wich Goethe zeitlebens aus.<sup>238</sup> Kessler, der nach eben dieser normativen Ästhetik suchte, schätzte Goethe vor allem wegen seiner Lebensphilosophie und bewunderte seinen diesbezüglichen Tatendrang.<sup>239</sup>

Die deutsche Klassik als eine Bewegung des Übergangs, erlebte an sich selbst die Auflösung der alten feudalen Besitzverhältnisse in halbfeudale.<sup>240</sup> Die Zeitgenossen Kesslers empfanden die Veränderungen nach der Jahrhundertwende als weitaus radikaler. Die Menschen als kulturelle Wesen fühlten, dass sie eine „andere Gesundheit und Härte der Seele“ benötigten, „als das weiche und romantische deutsche Biedermeier“ bot. Dieser Bezugspunkt war auch bei Kesslers Idee der Moderne existenziell, da die Konstitution der eigenen Persönlichkeit darüber entschied, ob man „zugrunde“ ging oder nicht. Eine neue, für die Absicherung des Lebens verantwortliche Kultur, musste daher über einen einfachen Wechsel der Weltanschauung hinausgehen.<sup>241</sup>

Goethe wie auch Shakespeare wurden von Kessler den Künstlern zugeordnet, die vor allem nach einem Ausdruck der eigenen lyrischen Individualität suchten.<sup>242</sup>

Goethes Ästhetik ist von einer Hingabe zur Welt der Sinne geprägt und ist in Verbindung mit der lyrischen Individualität als Poesie des Stils zu kennzeichnen. Es handelt sich hierbei um eine spezifische, poetische Perfektionierung der Ausformung der Übereinstimmung von Gedanke und Ausdruck.<sup>243</sup>

Nach Kesslers Ansicht musste das Denken erst die Schwelle des Idealismus überwinden, um zu einer Heiterkeit des sinnlichen Genießens gelangen zu

---

<sup>238</sup> Jürgensen, Manfred: Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik. Bern und München: Francke Verlag 1968. S. 14 f.

<sup>239</sup> Vgl. zur Ästhetik Goethes: Jürgensen, Manfred: Studien zu Goethes Ästhetik. S. 10 ff.

<sup>240</sup> Vgl. Althaus, Horst: Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft. S. 29.

<sup>241</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 209 f.

<sup>242</sup> Riederer, Günther: Der Übergangsmensch - Kessler als Student, Untertan und Weltbürger. S. 66.

<sup>243</sup> Vgl. Wolf, Norbert Christian: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. a. Band 81. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 295.

können, wie es Goethes sinnlicher Ästhetik entsprochen hat. Der Zusammenhang von Ästhetik und Politik bei Schiller bestand in der Frage, wie der Staat aussieht, in dem sich der durch die Ästhetik geformte Mensch verwirklichen kann.<sup>244</sup> Die Überlegungen Kesslers setzten beim Gegenteil an, denn er hatte erkannt, dass der Mensch für Sprache und Geist, Sitte und Recht, die Normen und die Wertordnung, kurz, für seinen kulturellen Rahmen, selbst verantwortlich war. Schillers Aristokratismus spiegelte sich in Kesslers Vorhaben eine Elite für diese Kultur heranzuziehen. Die Institutionen des kaiserlichen Deutschlands hatten der Gesellschaft gegenüber in dieser Frage versagt. Aber auch Goethes Kunstphilosophie reichte Kesslers Ansicht nach nicht aus, um den Herausforderungen der Moderne zu begegnen.

Im Tagebuch notierte Kessler am 29. November 1897, dass „Goethes vielberufene Objektivität“, „in Wirklichkeit eine überaus starke Subjektivität war“, die „Alles gelten liess, weil sie sich in Alles hineinprojizierte.“ Den Bezugspunkt für sein Werk fand der Dichter in sich selber und betrieb, so Kessler weiter, „mit der ganzen Kraft seines Genies Goethemorphismus.“ Kessler bewertete es als „gesund“, dass „Goethes fast unendlich reiche Natur, [...] zu fast allen Dingen in sich mögliche Analoga fand.“ Die „Grundnote“ dieser Ästhetik war nach Kessler „weltumspannender Egoismus“.<sup>245</sup> Das Universalgenie, das nach Meinung des Freundes Schiller die höchste Stufe der ästhetischen Erkenntnis erreicht hatte, weil es aus reiner Intuition schöpfte, bewunderte Kessler einerseits für diese Egozentrik des „modernen Renaissancemenschen“, als deren „vollendetster Typus“ er Goethe erkannte. Dieses Wesen war für Kessler „durch eine Allseitigkeit des Erkennens und Begreifens, das sich schließlich zu einer Allseitigkeit des Empfindenkönnens steigert“, charakterisiert.<sup>246</sup> Aber der „Allseitigkeit des Empfindenkönnens“ mangelte es am Bezug zur politischen Realität:

---

<sup>244</sup> Vgl. Althaus, Horst: Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft. S. 112.

<sup>245</sup> Vgl. Kessler: Harry Graf: Tagebuch vom 29. November 1897. Die These Kesslers ist, dass Goethe und Napoleon in ihrem Wesen gleich waren.

<sup>246</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 13. Oktober 1894.

*„Es genügt nicht, blos in der Abstraktion, wenn auch in der neuen, wahrwerdenden, sein Fundament zu haben; auch die einzelnen konkreten Realitäten müssen erkannt werden. Erst das giebt den ganzen, wirklichen Realisten.“*

Der Gegensatz zwischen Goethes Menschenbild und den Anforderungen des „modernen“ Menschen besteht Kesslers Meinung nach „in der neuen Wirklichkeit“. Für den modernen Zeitgenossen bestand die Herausforderung im Erkennen des Konkreten, des Politischen. Der Adel, den der Kaiser repräsentierte, war nicht mehr wie im *Wilhelm Meister* die Inspirationsquelle für intellektuelles Wachstum des Bürgers, sondern bedrohte dessen geistiges Überleben durch seine reaktionäre Kulturpolitik. Dass der Adelige Kessler den Adligen Wilhelm Ernst zum Patronat der Klassikerausgabe überredete, zeigt, wie wichtig die Bücher im kulturpolitischen Konzept seiner Vorstellung vom dritten Weimar auch nach Außen hin sein sollten. „Thatmenschen“, schrieb Kessler, „neigen leicht zum alten Typus, weil sie über dem Handeln das Denken, das Nachprüfen ihrer allgemeinen Weltanschauung vergessen.“ Götz von Berlichingen, der Ritter, der zu keiner Veränderung fähig ist und daher an einer neu heraufziehenden, von ihm nicht mehr reflektierten Welt zugrunde gehen muss, „übersieht über dem Einzelnen das Ganze“, interpretierte Kessler. Er attestierte seinen adeligen Zeitgenossen eine Lebensunfähigkeit, die sich hierzu spiegelbildlich verhielt, denn diese übersahen den „Einzelnen“ gegenüber dem „Allgemeinen“. Goethes Protagonist als Repräsentant einer untergehenden Gesellschaft, die einer veralteten Rechtspraxis anhing, musste scheitern, weil er das ihn umgebende, sich verändernde Rechtssystem nicht reflektierte. Der „moderne Götz“, wie ihn der Kaiser für Kessler repräsentierte, vergaß hingegen sich selbst im politischen System und gehörte damit ebenso zu einer reaktionären politischen Schicht.<sup>247</sup>

Goethes Werke sind ein unverzichtbares Bildungsinstrument, da man mit ihrer Hilfe intuitive Urteilsfähigkeit erlangen konnte. Durch die Literatur von

---

<sup>247</sup> Vgl. zu den Zitaten: Kessler, Harry Graf: Tagebücher vom 23. September 1903. Mittwoch. Die hier verwendete Erläuterung zu Goethes Götz von Berlichingen ist: Borchmeyer, Dieter: Johann Wolfgang Goethe. Dramen 1765-1775. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. (= Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 9). S. 768-816.

Klassikern, schrieb Kessler und „je höher sich diese künstlerische Darstellung z. B. bei [...] Goethe erhebt“, „um so tiefer vom blossen Gedanken weg“ der Leser sich „in das Innere, Wesentliche der Dinge“ versetzt, wird das intuitive, „der Wert der bloß intuitiven Geistesarbeit“ gestärkt.<sup>248</sup> Goethe bezeichnete Kunst als Vermittlerin des Unausprechlichen. Sie drückt also etwas aus, das sich so begrifflich oder zumindest in gleicher Weise nicht fassen lässt.<sup>249</sup> Für den Menschen der Moderne verstand Kessler Goethes Bezugspunkt der inneren, sinnlichen Welt aber lediglich als eine Dimension einer notwendigen, ästhetischen Auseinandersetzung. Aus diesem Grund wird die Änderung des ursprünglichen Autorenprogramms zugunsten des Werks des Philosophen Arthur Schopenhauer auch Kesslers Vorstellungen entsprochen haben. Die Fortsetzung mit Gotthold Ephraim Lessings Werken oder gar mit einem romantischen Lyriker oder einem Dramatiker wie Clemens Brentano oder Eduard Mörike hätten Kesslers Ziel weit weniger repräsentiert.<sup>250</sup> Der Graf hatte die zukunftsorientierte und lebenspraktische Geltung des Dichters Goethe aber selbst als integrative Kraft erlebt, denn er fühlte sich nach der Lektüre der Werke Goethes zur Kulturnation Deutschland in einem Maße zugehörig, das er zunächst eher für England empfunden hatte. Aus den Texten aber einen deutschen Geist abzuleiten oder andere nationale Überhöhungen zu unternehmen, mit deren Hilfe man mit Hilfe der Werke Goethes eine Kulturnation Deutschland zu stilisieren versuchte, waren Kessler hingegen fremd.<sup>251</sup> Die Möglichkeiten des Goetheschen Werkes für die individuelle Persönlichkeitsentwicklung auszuschöpfen, war das zu realisierende Ziel für die Klassiker-Ausgabe.<sup>252</sup> Erreicht werden sollte dies durch das Weglassen des zeittypischen Kommentars.<sup>253</sup> Die Qualität dieser Kommentare in den geläufigen Klassikerausgaben bezeichnet Georg Witkowski in seiner Funktion als Editionswissenschaftler für den Laien auch als „Gestrüpp

---

<sup>248</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. Oktober 1895. Kessler nennt neben Goethe noch Tacitus, Dante und Shakespeare, deren Betrachtung hier aber zu weit führen würde.

<sup>249</sup> Vgl. Kutschera, Franz von: Ästhetik. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1998. S. 190.

<sup>250</sup> Wie noch zu zeigen sein wird, unterstellt Kessler diesen Autoren eine „lyrische Selbstbezogenheit“, also den *l'art pour l'art* Gedanken. Vgl. hierzu: S. 108 ff.

<sup>251</sup> Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Goethes: Nutz, Maximilian: Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart: Metzler 1994. S. 605-637. Hier S. 621 ff.

<sup>252</sup> Vgl. zum Widerspruch von Individuum und Gesellschaft auch S. 129 ff.

<sup>253</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 231.

zusammenhangloser Wörter“ und „überflüssigen Ballast“ und empfiehlt den Verantwortlichen, diese „über Bord zu werfen“.<sup>254</sup>

#### 2.4.4 Schopenhauer: Der Neuanfang als Initiationspunkt der Moderne

Schopenhauers Texte sind zwar gelegentlich schwungvoll formuliert, sein Diskurs ist in seiner Paragraphengliederung, in seinem Bemühen um argumentative Folgerichtigkeit aber durchaus akademisch.<sup>255</sup> Im Gegensatz zur strikt transzendentalphilosophischen Methode der Kantschen Ästhetik, ist die Methode Schopenhauers eine dreidimensionale Verquickung empirisch-psychologischer, erkenntnistheoretischer und metaphysischer Aspekte.<sup>256</sup>

Kessler tat sich schwer mit dem Verständnis der Werke Schopenhauers, die er zum Ende des Jahrhunderts gelesen hatte: „Schopenhauer nach einer sehr sorgfältigen und immer wiederholten Lektüre zu Ende“, schrieb er im September 1899 in sein Tagebuch.<sup>257</sup> 1893 war Kessler nach Berlin gezogen und erlebte dort bis zur Jahrhundertwende mit, wie sich diese Stadt von einem „Spreeathen“ zu einem „Chicago an der Spree“ entwickelt hatte. In diesen Jahren änderte sich nicht nur Kesslers ästhetisches Denken fundamental. Das Ende der Kunstzeitschrift *Pan* im Jahre 1900 stürzte Kessler in eine Existenzkrise, denn er wusste nicht, mit welcher Profession er seinem Leben eine Richtung geben konnte. In dieser Zeit meldete er sich als Freiwilliger, um nach China zu gehen und dort die Boxeraufstände zu bekämpfen. Das Bataillon, das nach China aufbrach, verfügte allerdings über ausreichend Personal und Kessler wurde daher nicht rekrutiert. Kessler reiste daher auf eigene Initiative nach Griechenland und in die Türkei und widmete sich zwischen 1898 und 1900 unter anderem auch der Koordinierung der *Zarathustra* Ausgabe.<sup>258</sup> Diesen Eindruck hatten in den frühen Neunziger Jahren die Werke Friedrich Nietzsches auf Kessler gemacht. Durch die Erkenntnisse ihrer

---

<sup>254</sup> Witkowski, Georg: Klassiker-Ausgaben. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Leipzig: Verlag der Bibliophilen 1901/02. S. 25-30. Hier: S. 29. Für den Wissenschaftler waren die Kommentare Witkowski zu Folge zu dilettantisch. Für den Laien waren sie seiner Meinung nach unerheblich.

<sup>255</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 29.

<sup>256</sup> Vgl. Dobrileit-Helmich, Margitta: Ästhetik bei Kant und Schopenhauer. Ein kritischer Vergleich. In: Schopenhauer-Jahrbuch. Hrsg. von Wolfgang Schirmacher. Bd. 64. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer. 1983. S. 125-137.

<sup>257</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. September 1899.

<sup>258</sup> Easton, Laird M.: Der rote Graf. S. 95. und S. 124. Vgl. hierzu auch: Barzantny, Tamara: S. 28.

Lektüre entwickelte sich in dieser Zeit langsam Kesslers aristokratische Weltsicht. Nietzsches Werke waren für Kessler eine Art Flucht in ein Außenseitertum, an das er sich fast zwanghaft klammerte.<sup>259</sup> Kessler las Nietzsches und Schopenhauers Werke zeitgleich.<sup>260</sup> Neben Bismarck, so eine Notiz im Tagebuch, subsumierte er auch die beiden Philosophen unter den „großen Prosaikern des 19. Jahrhunderts“.<sup>261</sup> Die Philosophie Schopenhauers sei „eine der farbenprächtigsten Schöpfungen des menschlichen Geistes, ein wahrer Pfau, mit zahllosen sehenden blinden Augen, inmitten seines schillernden Schmucks“, so schreibt Kessler das Pathos des Jugendstil visualisierend.<sup>262</sup>

Im Kern teilte Schopenhauers Philosophie Kessler eine einfache Botschaft mit. Das menschliche Leben ist ein einziges Elend und die Welt die schlechteste aller denkbaren und wenn man geboren ist, tut man gut daran, alle Hoffnung, alle irdischen Glücksversprechen fahren zu lassen und als Illusion abzutun, denn jede Lebens- ist immer auch eine Leidensgeschichte. Schopenhauer vermittelte ihm einen unerbittlichen Pessimismus, der keine Hoffnung ließ außer der, diesen zu akzeptieren und mit allem Weltlichen abzuschließen und in einer von dieser befreien, freien Askese zu leben.<sup>263</sup> Diese Philosophie, so Kessler, „lässt vorläufig noch den Wert, die gewaltige Schöpferkraft, den Reichtum an Lebenskeimen, des Schopenhauerschen Werks übersehen.“<sup>264</sup>

Dieser „Reichtum an Lebenskeimen“ dürfte ein Grund gewesen sein, weshalb die Fortsetzung der Klassiker mit den Werken des Berliner Philosophieprofessors Kesslers Vorstellungen entgegen gekommen sein wird. Zunächst war geplant, die Werke Christoph Martin Wielands im Rahmen der Reihe zu publizieren und es existierten Pläne zu einer dreibändigen Ausgabe noch von Rudolf von Poellnitz. Kippenberg änderte diesen Plan nun aus finanziellem Kalkül, denn während er in einer Dünndruckausgabe nur mit drei Bänden rechnen konnte, die maximal hätten

---

<sup>259</sup> Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 40.

<sup>260</sup> Im Tagebuch ist die erste Notiz zu Schopenhauer am 9. Oktober 1891 auszumachen.

<sup>261</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 11. Dezember 1897.

<sup>262</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. September 1899. Weiter schreibt er: „Auf welchem Gebiet hat er nicht neu gesehen? Der Widerspruch, der überall gegen das Ganze und gegen fast alle Teile vom Standpunkt der abstrakten Vernunft möglich ist, lässt vorläufig noch den Wert, die gewaltige Schöpferkraft, den Reichtum an Lebenskeimen, des Schopenhauerschen Werks übersehen.“

<sup>263</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 212.

<sup>264</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. September 1899.

15 Mark kosten dürfen, konnten in einer normalen Leinenausgabe mehr Bände publiziert werden. Dennoch, dass die Reihe nicht mit weiteren „Weimarer Klassikern“ wie beispielsweise Gottfried Herder fortgesetzt wurde, lässt sich auch im Sinne von Kesslers Programm der Moderne und seinen Weimarer Bestrebungen nachvollziehen.<sup>265</sup> Der pessimistische Ansatz Schopenhauers, die Lebenskeime, die nach der Destruktion menschlicher Illusionen wieder erwachsen, stellten für Kessler den essentiellsten Teil für eine Ästhetik der Moderne dar, denn diese förderten das Neue, das noch nicht Gedachte. Nach Kesslers Ansicht hatten Schopenhauers Werke eine zu geringe Zahl Deutscher erreicht. Seit Goethe haben wichtige Autoren gewirkt, ihnen habe aber ein Publikum gefehlt.<sup>266</sup> Zu diesen Autoren zählte Kessler auch Schopenhauer. Er begann das Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* am 10. Juni 1892. Unsicherheit kennzeichnete schon den Beginn des Lesens. Wie weit er mit dem Studium fortschreiten werde, wisse er nicht, schrieb Kessler in sein Tagebuch, aber bei Schopenhauer finde man immer genug Goldkörner, auch wenn man nicht die ganze Mine ausgrabe.<sup>267</sup> Schon am darauf folgenden Tag fasste er das Gelesene in einer einfachen Formel zusammen. Alles laufe auf ein „Fressen und gefressen werden“ hinaus, so die knappe Rezension. Die Eigenliebe des Menschen verbiete aber, dass diese Wahrheit zu einer dauerhaften Einsicht werde.<sup>268</sup> „Schließlich ist doch alles Verstandesmäßige, Begriffliche bloß Traum, Konvention; das Einzige an dessen Wahrheit wir nicht zweifeln können, ist das Gefühl, Freude und Leid“, schrieb Kessler an seinen Freund Eberhard von Bodenhausen und begann damit, sein Verständnis der Sichtweise des Philosophen zu hinterfragen.<sup>269</sup> Die Frage an die Authentizität des Gefühls wurde auch in der gestalterischen Umsetzung der Klassiker aufgegriffen, wie zu zeigen sein wird. Nietzsche, so vermerkte Kessler während der Zeit der Veröffentlichung der Klassikerausgabe, ging in seinem Ansatz von Goethe aus. Der Unterschied der

---

<sup>265</sup> Ob Kessler an dieser Entscheidung mitgewirkt hat, kann anhand der Quellen nicht nachgewiesen werden, aber es gibt es doch eine Reihe von Indizien, die diese These unterstützen. Vgl. Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag 1899-1999. S. 82 ff.

<sup>266</sup> Vgl. hierzu: Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 6. März 1895.

<sup>267</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. Juni 1892.

<sup>268</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 11. Juni 1892. Mehr als zehn Jahre später im Jahr 1903 formuliert Kessler, dass es Darwin sei, der zwischen Nietzsche und Schopenhauer stehe. Vgl. hierzu: Tagebuch vom 1. Februar 1903.

<sup>269</sup> Vgl. Brief von Kessler an Bodenhausen vom 16. August 1896.

beiden liege aber in der Annahme, dass Goethe den Menschen für anthropomorph hielt. Für Nietzsche hingegen sei Gott und auch das göttliche Wunschbild und Projektion menschlicher Unvollkommenheit.<sup>270</sup> Nietzsche, so schrieb er weiter: „wäre der Vollender der Kulturbewegung, die mit Herder, Lessing, Winckelmann und Kant einsetzte, er hätte ihre letzten Folgerungen gezogen“. „Sehr beachtenswert ist“, so Kessler, „dass Nietzsche die Fragestellung Schopenhauers übernimmt.“<sup>271</sup> An anderer Stelle schreibt er, dass „Im Grunde genommen [...] der ganze Nietzsche nur eine Auseinandersetzung mit Schopenhauer“ ist.<sup>272</sup>

Wieso Schopenhauers Werke im Rahmen der Klassikerreihe erschienen, zeigt Kesslers Rezeption der Ästhetik des Philosophen. Am 19. Januar 1896 notierte Kessler nach der Lektüre der Werke Schopenhauers, wenn „das Wesen der Kunst im Formen der Seele des sie Genießenden“ bestehe, „dann könnte man die künstlerische Weltauffassung als die definieren, die alles danach wertet, in welchem Masse es die eigene Individualität des Wertenden zu formen, zu bereichern, zusammenzufassen etc. geeignet“ sei.<sup>273</sup>

Im Sommer des gleichen Jahres fügte er dieser Interpretation nach der Lektüre des ersten Buches von *Welt als Wille und Vorstellung* die Frage hinzu, ob „folgendes richtig“ sei: „Schopenhauers Satz vom Grunde in allen seinen vier Formen ist Nichts als der abstrakte Ausdruck für das Associationsgesetz, wonach all unser Denken nur in der Form des Weiterschreitens von Association zu Association möglich ist.“ In Schopenhauers Denken nimmt die Kunst die Rolle der Befreierin der Profanität der Menschheit ein. Sie befreit ihn vom Diktat des Willens, kann aber nur für Augenblicke wirken.<sup>274</sup> Dieser Kern, auf den auch Kessler die Ästhetik des Philosophen herunter brach, nimmt eine exponierte Stellung im Denken des Grafen ein und wirkte sich auf die gestalterischen Kriterien der Klassikerausgabe aus.

Der Wille ist der Wunsch nach Erfüllung, so geht aus den Werken Schopenhauers hervor, jede Erfüllung ist aber auch schon wieder Auftakt zu einem neuen

---

<sup>270</sup> Jürgensen, Manfred: *Symbol als Idee*. S. 14.

<sup>271</sup> Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 17. Oktober 1903*.

<sup>272</sup> Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 10. September 1899*.

<sup>273</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 19. Januar 1896*.

<sup>274</sup> Neymeyr, Barbara: *Zur Problematik von Schönem und Erhabenem in Schopenhauers Ästhetik*. In: *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Hrsg. von Wolfgang Schirmacher. Wien: Passagen Verlag 1991. (=Jahrbuch der Internationalen Schopenhauer-Vereinigung, Bd. 4). S. 129.

Mangel, der wieder nach Befriedigung drängt und so weiter und so fort. Hinter diesem Gedankenprozess verbirgt sich einerseits die rastlose Suche nach immer neuen künstlerischen Ausdrucksweisen, andererseits weist dieses Denken auch auf das ästhetische Programm der Buchreihe, denn nur eine von ornamentaler und inhaltlicher Interpretation freie Gestaltung konnte den formalen Rahmen bieten, diesen in sich geschlossenen und sich immer wiederholenden Denkprozess anzustoßen. Man muss nach dem bis hierher bereits Gesagten nicht mehr spekulieren, um zu behaupten, dass eine Verwendung von Wasserläufen oder Pfauen als Buchschmuck, wie sie im Jugendstil durchaus üblich und um 1900 auch noch Kesslers pathetische Assoziation gegenüber dem Werk Schopenhauers war, sicherlich eine Fehlinterpretation der Bedeutung der Klassiker gewesen wäre. Die Kunst ist das einzige Sedativum, das den Menschen für einige Augenblicke von diesem Wollen erlösen kann, so eine weitere Implikation der Ästhetik Schopenhauers und wichtige Erkenntnis Kesslers. Kunst gewährt dem Rezipienten einen kurzweiligen Trost von den Leiden des Lebens.<sup>275</sup> Kunst und damit Sedativum im Falle der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* war aber ihr Inhalt und nicht ihr Äußeres und auf eben diesen Inhalt wollte Kessler, wie auch im weiteren gezeigt wird, im Sinne der Moderne verweisen.

Der Mensch wird dadurch von der Individuation befreit und zu einem reinen Medium der Selbstwahrnehmung von Ideen.<sup>276</sup> Um das Ausloten genau dieser Ideen im Sinne der Moderne ging es Kessler auch mit seinen Weimarer Aktivitäten. Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* war Kesslers Mittel, die Ideengeschichte der Vergangenheit mit dieser neu zu entwickelnden Ästhetik zu verknüpfen. Genau das meinte Kessler auch mit dem „Weiterschreiten von Association zu Association“. Genau hierin liegt die Aufgabe einer allumfassenden, künstlerischen „Weltauffassung“. Aber nicht jeder Mensch kann an dieser Wahrheit partizipieren, denn „Das Schicksal des Menschen hängt nicht an grossen Entschlüssen, sondern liegt in der Substanz seines Lebens beschlossen“, schrieb Kessler 1903 in sein Tagebuch: „Dieser Stoff ist bei jedem Menschen verschieden gemischt und wiederholt sich in ihm immer wieder unveränderlich“, so schrieb er weiter. Er protokollierte, dass die „grossen und die

---

<sup>275</sup> Vgl. Dobrileit-Helmich, Margitta: Ästhetik bei Kant und Schopenhauer. S. 126.

<sup>276</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 234.

kleinen Entschlüsse“, „diesen Stoff nur formen, nicht verändern“ können. Der Mensch, „in dessen kleinste Seelenvorgänge nicht der aesthetische Vorgang [...] enthalten ist, wird nie [...] Kunst genießen, so aesthetisch und künstlerhaft er sich auch gebärden mag“. Schopenhauer „[...] habe die Qual geschildert, überall nur Mittel, nur Wollen, nur Streben zu sehen. Sein Pessimismus sei nichts anderes als die furchtbare Enttäuschung über das plötzliche Verschwinden des bis dahin geglaubten erdichteten Zwecks. Die hohe Kultur sei den Menschen mit einem Male in ihrer wahren Gestalt erschienen.“<sup>277</sup> Hinter dieser Gestalt steht die Erkenntnis, dass nach Schopenhauer die Auseinandersetzung mit Kunst eine Sicherung der Existenz für den Menschen bedeutete. Kessler leitete aus Schopenhauers Definition der Kunst und Poesie den Gedanken ab, die „ewigen Ideen“, die das „Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt“ garantieren sollten, in den Kern einer neuen Ästhetik zu stellen.<sup>278</sup> Wie gezeigt wird, besteht der theoretische Kerngedanke der Formalästhetik der Klassikerausgabe in genau dieser Erkenntnis. Zu Beginn des Jahres 1903 aber war Kessler im Ungewissen, wie man diese Erkenntnis gestalterisch konkret lösen konnte. Erst die Begegnung mit Emery Walker wird ihm in dieser Frage die Klarheit bringen, nach der er auch die Motivation seines Weimarer Engagements und seines Lebens in einer anderen Deutung verstand. Zu diesem Zeitpunkt steht Kessler noch sehr stark unter dem Eindruck von Nietzsches Philosophie, in der er das Neue und den Übermenschen als „das Material“ begreift, „an dem die Kultur sich bewähren soll, für die und durch die sie existiert.“<sup>279</sup> Der Übermensch, oder mit anderen Worten auch das Genie wurde als Sonderling am Rande der Gesellschaft vermutet. Er liefert von hier aus die wesentliche Erkenntnis und wird dadurch zum Therapeutikum für den Leidenden.<sup>280</sup> Kant dachte die Welt als vernunftzugängliche Anordnung und bestimmt den Weg des Menschen als Entwicklung aus einem rohen Naturzustand hin zur Kultur. Durch eine fortgesetzte Aufklärung, entwickelt der Mensch hieraus praktische Prinzipien und kann daraus moralische Gesetze schlussfolgern, woraus auch der Geschmack

---

<sup>277</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903 und 19. Januar 1903.

<sup>278</sup> Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 41.

<sup>279</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Januar 1903.

<sup>280</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 238.

abgeleitet werden kann. Schopenhauer teilte diesen aufklärerischen Fortschritts-Optimismus, den Kant auch in seiner Geschichtsphilosophie verarbeitete, weder auf Basis des Kollektivs, noch auf Basis des Individuums.<sup>281</sup> Er hielt Geschichte für ein unstrukturiertes Gesamt, als Gedränge und zufällige Anhäufung von Geschehnissen und wird damit Kessler eher entsprochen haben, der seine Zeit und seine Zeitgenossen, ihre Fülle von Meinungen und Strömungen auch eher als unstrukturiert, sich selber darin bisweilen sogar als desorientiert reflektierte.<sup>282</sup>

Das Individuum der Moderne, dem eine besondere Härte entgegen schlug, wollte Kessler mit seinen Weimarer Aktivitäten beflügeln und von seiner Desorientiertheit befreien, denn das ausgehende 19. Jahrhundert hatte seinem Gefühl nach besonders viele Tragödien zu ertragen. Um eine weitestgehende Erneuerung dieses Zustands zu gewährleisten, bedurfte es auch einer möglichst hohen Zahl von „Genies“, denn nur diese konnten Kesslers Ansicht nach die gesellschaftlichen und politischen Zustände verbessern helfen. Die Auseinandersetzung mit den Werken Schopenhauers wurde in diesem Kontext von Kessler als unentbehrlich für den modernen Menschen empfunden. Der Übermensch musste sich neu erfinden und seine Wertestrukturen aufgeben, um zu neuen und zeitgerechten zu finden.

Kessler selbst erlebte durch Nietzsches und Schopenhauers Werke den Zwang zur Initiation, in der modernen Kunst und Literatur, in der Wertewelt einer breit angelegten Erneuerung der Ästhetik eine geistige Alternative zum traditionellen wilhelminischen Deutschland zu sehen.<sup>283</sup> Die Publikation der Werke Schopenhauers kommt durch dieses Initiationsmoment auch Kesslers Weimarer Bildungsvorstellung entgegen. Nach der Lektüre der Werke Schopenhauers hielt Kessler fest:

*„Es ist merkwürdig, wie viele neue Stimmen Werke, die wie Dieses tief durchdacht sind, mit der Zeit für Einen bekommen, und wie schwer es ist - ich bemerkte Das an einzelnen Randbemerkungen - die alten*

---

<sup>281</sup> Vgl. Dobrileit-Helmich, Margitta: Ästhetik bei Kant und Schopenhauer. S. 126.

<sup>282</sup> Vgl. Dobrileit-Helmich, Margitta: Ästhetik bei Kant und Schopenhauer. S. 127 und zu Kesslers Zeitempfinden die vorangegangenen Kapitel. Der Ausspruch „Wir wissen das >Wohin?< noch nicht“ aus *Gesichter und Zeiten* subsumiert dieses Empfinden wohl aufs deutlichste.

<sup>283</sup> Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 41.

*Eindrücke und Gedanken wiederzufinden. Ein solches zum zweiten Male gelesenes Werk - und bei Dichtung ist Das noch in höherem Masse der Fall - ist wie ein Mass, an dem man die zeitliche Veränderung seines Ichs abmessen kann. Und es giebt auch Werke, die gewaltigsten und tiefsten, die man immer wieder im Laufe des Lebens lesen müsste, wie die mittelalterlichen Dome in allen Beleuchtungen, im Morgenlicht, in des Mittags Glut und im kühlen Grau des Abends sich immer wieder neu gestalten. Man muss in der Jugend keine Zeit verlieren; sonst ist es einmal zu spät, und man hat bei Meisterwerken das Morgenlicht, vielleicht ihre herrlichste Beleuchtung, auf immer verpasst.“<sup>284</sup>*

Vor diesem Hintergrund an Rousseaus *Confessiones* und Augustinus *Bekenntnisse* und an ihren Bezugspunkt zur Moderne, an die Problematik des „Wie“ eines Erkenntnisgewinns und an die Frage nach der Konstitution des Ich vor dem Hintergrund verschiedener, historischer Bezugspunkte angeknüpft und auf die Individuation bezogen stellt sich die Frage: Was kann die Gestalt eines Buches in diesem Zusammenhang leisten? Die Äußerung Kesslers impliziert, dass sich das Buch auf der einen Seite praktikabel und zeitlos präsentieren muss, dass es Zeiten überdauert, da man „es immer wieder im Laufe des Lebens lesen müsste“. Auf der anderen Seite postulierte er eine Freiheit des Stoffes, in der die verschiedenen Nuancen, die er mit „Licht“ bezeichnete, sichtbar und erkennbar werden. Hiermit legte er die formalästhetische Notwendigkeit für die unkommentierte Leseausgabe, die den Stoff als solchen in den Mittelpunkt rückte. Genau diese Freiheit spricht auch aus der Ästhetik Schopenhauers, dass nämlich das „Wesen der Kunst im Formen der Seele des sie Geniessenden“ entstehe.

Schopenhauers Philosophie lässt seinem Leser keine Wahl, denn seiner Meinung nach gibt es keine Rettung für den Menschen und auch keine Hoffnung. Es gibt keinerlei Heilsversprechen, sondern nur den Abgrund.<sup>285</sup> Jede Erläuterung, jedes Ornament und jeder Buchschmuck hätten alleine diese durchgreifend radikale Philosophie verwässert. Und als radikal empfand Kessler die Herausforderungen der Gegenwart, als er sich mit der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* befasste.

---

<sup>284</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. Juni 1896.

<sup>285</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 212.

Der Schüler, auf den Kessler mit seiner modernen Fürstenerziehung abzielte, musste sich dementsprechend im Kampf um die Moderne, an der Denkschule des Pessimismus „härten“, denn die „Härte der Seele“ war für Kessler im angebrochenen 20. Jahrhundert das entscheidende Kriterium im „Überlebenskampf“. Zunächst mussten alle philosophischen oder religiösen Heilsversprechen zerstört werden, denn die Moderne ließ nach Kesslers Meinung keinen Blick zurück zu. Dieser Ansatz entsprach Kesslers Empfinden für die Gegenwart. „Neben der starken Wirklichkeit“, die Kessler im deutschen Kaiserreich auch und vor allem im Angesicht der imperialen Kriege spürte, erstmals als er selber auf seinen Einsatz im Krieg in China wartete, konnte seiner Ansicht nach nicht mehr viel Literatur bestehen, außer einige wenige, zu denen er auch die Werke Schopenhauers zählte. Den Nutzen von Literatur maß Kessler nun an der ihm „hart“ erscheinenden Realität, an der schwer zu bewältigenden Lebensumwelt und dem Hintergrund der weltpolitischen Lage.<sup>286</sup> Die Fortsetzung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* mit den Werken Schopenhauers und nicht mit weiteren Weimarer Klassikern, erweitert sie in einer Richtung, deren ästhetischer Horizont noch über den Kanon von Büchern hinausführt, den Kessler auf Initiative von Hugo Heller empfahl.<sup>287</sup> Diesem Sachverhalt entspricht auch die Bildungsidee Kesslers, denn Schopenhauer verneinte zeitlebens, dass der akademische Diskurs und Wahrheit miteinander vereinbar seien. Für ihn waren die staatsbediensteten Beamten durch ihre berufliche Stellung verdächtig, sich nicht an der Philosophie, sondern an der politischen Interessenlage auszurichten. Kongruent hierzu kann auch Kesslers Versuch gesehen werden, der gefühlten akademischen Versponnenheit der Deutschen mit einer Bildungseinrichtung in Weimar entgegenzutreten. Übereinstimmend hiermit empfahl er auch im Rahmen der Anfrage Hugo Hellers keine Bücher, die als Schullektüre gelesen wurden.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> „Folgende Bücher würde ich nach China mitnehmen“ notierte er in sein Tagebuch und zählt „Homer, Thykydides, das N. Test., Pascal, Shakespeares Heinrich IV und V, Faust, Eckermann, Schopenhauer (Welt a. W. u. V. und Parerga), Zarathustra und Jenseits v. G. u Böse, vielleicht noch Theognis, Dante, Ekkhart, die Fioretti;“ auf. Vgl. auch: Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 14. September 1900.

<sup>287</sup> Die These, dass mit ihrer Hilfe nur die großherzogliche Gemäldesammlung finanziert werden sollte, ist daher abzulehnen.

<sup>288</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 212.

Dennoch widersprach Harry Graf Kessler in einem wesentlichen Punkt dem Philosophen und notierte in sein Tagebuch:

*„Zu begründen dass wir den Willen unmittelbar wahrnehmen scheint er für unnötig gehalten zu haben; und doch beruht auf dieser Behauptung sein ganzes System. Wie soll sich aber die Vorstellung die ich von meinem Willen habe von der, die ich von meinen Körperhandlungen habe, ihrem Wesen nach unterscheiden? Beide sind doch blos Bilder, Erscheinungen, eben Vorstellungen; das ganze Bewusstsein ist erfüllt von Vorstellungen und kann nichts andres enthalten; denn eben das sich einer Empfindung bewusst sein ist die Vorstellung einer Empfindung haben. Einer jeden Vorstellung entspricht nun notwendigerweise eine körperliche Veränderung; wenn wir infolge eines Schreckensbildes erblassen so schreiben wir dieses dem Willen nicht zu; wenn wir aber infolge der Vorstellung dass wir von mehreren möglichen Handlungen eine ausführen müssen oder können, „wählen“ und nun die eine dieser Handlungen begehen, so sagen wir wir haben diese Handlung „gewollt“; uns, unserem intimen Ich, schreiben wir die Handlung zu. Warum? Weil uns, die wir nicht die unendliche Verkettung von Grund und Folge aus der die Welt besteht übersehen konnten, die wir mit einem Worte nicht allwissend waren, eine jede der vorgestellten Handlungen möglich schien, während in Wirklichkeit das stärkere Motiv, d. h. das Motiv in dessen Segel der stärkste Wind der unser Ich ausmachenden Kräfte blies siegen musste. [...] Auf solchen mythologischen Erklärungen also scheint mir die Behauptung der Freiheit des Willens zu beruhen. Und mit der Freiheit fällt für mich auch die Existenz des Willens. [...] Wenn jemand die Unfreiheit des Willens zugiebt, d. h. zugiebt dass jede unserer Handlungen die notwendige Folge gewisser ausserhalb unseres Willens liegender Ursachen ist, dann ist unfassbar wozu er die seelische Kraft die er „Willen“ nennt überhaupt noch nötig hat; er schiebt indem*

er einen „Willen“ supponiert Einer Folge zwei Ursachen unter, von denen eine jede vollkommen zur Erklärung dieser Folge ausreicht [...].<sup>289</sup>

Durch die Zustimmung zu Immanuel Kants Weltsicht, gelangte Kessler zu dem Schluss, wenn man ihn verstanden habe, müsse „[...] der „Wille“ den Weg von Kants „Vernunft“, oder „Urteilkraft“ gehen.“<sup>290</sup> Kessler verweigerte also im Gegensatz zu Schopenhauer die Erkenntnisse der Wissenschaft nicht, sondern die beiden Betrachtungsweisen Wissenschaft und Metaphysik betrachtete er differenziert. Diese Feststellung führt zu zwei Schlüssen für die programmatische Ausrichtung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*. Zum einen handelt es sich um eine konsequente Fortsetzung des ästhetiktheoretischen Programms, denn im Rahmen einer „Lehrbuchreihe“ durften auch die Werke, die auf diesen fundamentalen Gedanken hinführten, nicht fehlen. Es scheint, dass die Klassikerausgabe in ihrer intellektuell-programmatischen Ausrichtung zum zweiten auch die wissenschaftsgeschichtlichen Umwälzungen der Zeit berücksichtigen wollte und sich eine Fortsetzung in der literarischen Tradition des klassischen Weimar aufgrund von Harry Graf Kesslers Gegenwartsverständnis nicht durchhalten ließ.<sup>291</sup>

#### 2.4.5 Kant: Das Ende moralischer Werturteile

Um 1900 begann sich die Art der Wissensproduktion selbst, die methodischen Strategien zur Erschließung des Wissens über den Kosmos, die Selbstreflexion auf intellektuellem und die sozialen Beziehungen auf realem Niveau, radikal zu verändern. Kessler, wie auch seine Zeitgenossen, gerieten durch die Verschiebung dieser Bezugspunkte in ein Spannungsfeld aus idealistischem und positivistischem Denkstil.<sup>292</sup> Im Programm der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher*

---

<sup>289</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 15. Juni 1892. Vgl. zu dieser Kritik an den Werken Schopenhauers auch: Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 40.

<sup>290</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 15. Juni 1892.

<sup>291</sup> Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. II. Idealismus und Positivismus. Hrsg. von Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Gräf. Stuttgart: Steiner 1997. S. 10 ff.

<sup>292</sup> Dieser Bruch wird von Eric Hobsbawm und Thomas Nipperdey als das intellektuelle Kennzeichen der Epoche gesehen.

*Klassiker* bildet sich dieser Bruch durch eben diese, vorher nicht angekündigte und wohl auch nicht geplante Programmänderung ab.<sup>293</sup> Statt weitere Weimarer Klassiker zu publizieren, fuhr man mit den Werken Immanuel Kants fort und ergänzte die Weimarer Klassiker um den Königsberger Philosophen. Nicht nur als Inspirationsquelle von Schillers Ästhetik und als Gegenpol zu Schopenhauers Philosophie, ergänzte diese Veröffentlichung die Klassikerausgabe. Neben der Popularität des Philosophen bewogen Kessler zahlreiche weitere, ästhetiktheoretische Beweggründe, Kants Ideen für die Weimarer Kulturerneuerung im Sinne der Moderne zu instrumentalisieren. Schon Nietzsche hatte formuliert, dass sich die deutsche Bildung auf der Schiller-Goetheschen wie auf einem Ruhebett niedergelassen hatte.<sup>294</sup> Hinter der Abweichung vom ursprünglichen Plan, so kann man hieraus schlussfolgern, scheint auch Kesslers Bildungsgedanke zu stehen.

Seit der Mitte des Jahrhunderts, lässt sich die Entstehung und der Aufstieg des Neukantianismus beobachten und erklärt sich durch die zunehmende Prominenz positivistischer Ideen. Kants Werke wurden auch von den zeitgenössischen Akademikern unterschiedlich ausgelegt. Die eine Denkschule bewertete ihn als realistischen Erkenntnistheoretiker, die andere wollte sein Werk als allgemein geltende, verbindliche Vernunftwahrheit verstanden wissen.<sup>295</sup> Die Lektüre der Werke Kants sollte den Leser der Jahrhundertwende zu handlungstheoretischen Überzeugungen inspirieren, zu politischer Aktivität anregen, auch wenn die Werke Kants diesen Anspruch nicht hergaben. Auch Kessler verfolgte andere, als direkte politische Absichten mit der Veröffentlichung der Werke Kants. Vorausgeschickt sei, dass die Philosophie allgemein häufig als Lehre vom Normalbewusstsein empfunden, und da sie einen unnormalen Bewusstseinszustand auszuklammern versuchte, als Heilsbringer verstanden wurde. Da dieser Rahmen zu wenig auf das Handeln ausgerichtet war, lehnten zahlreiche Zeitgenossen Kesslers den akademisch wissenschaftlichen Kontext der

---

<sup>293</sup> Gesichert ist nur, dass dem Großherzog die Veränderung des Autorenprogramms nicht gleich zu Anfang mitgeteilt wurde.

<sup>294</sup> Vgl. hierzu: Löwith, Karl: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1978.

<sup>295</sup> Vgl. Köhnke, Klaus Christian: Neukantianismus zwischen Positivismus und Idealismus. In: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. II. Idealismus und Positivismus. S. 40.

Philosophie ab und übertrugen ihren Diskurs in die Hemisphäre des Alltagsgeschehens.<sup>296</sup> Harry Graf Kessler fand vor allem den Gedanken nach dem eine Ausweitung der künstlerischen Vielfalt möglich wurde und der sich aus der Ästhetik Kants ergab, interessant. Diese Betrachtung veranlasste Kessler dessen Werke heranzuziehen, da seine Ästhetik den Kunstbegriff erweiterte und die Diskussion der Moderne damit beflügelte.

Wilhelm Dilthey, der Berliner Philosophieprofessor und scharfe Kritiker des politischen Aktivierungspostulats der Philosophie, gab Kessler bei einer nächtlichen Diskussion Recht in der Annahme, dass Kant nicht politisch zu instrumentalisieren, sondern das Empfinden des Lebens als Ausgangspunkt zu verstehen sei. Die Wahrnehmung des Lebens werde vom Wahrnehmenden als Wahrheit verstanden und von dieser Wahrheit ausgehend, sei Erkenntnisfortschritt möglich, so Kessler.<sup>297</sup> Die ästhetiktheoretische Intention der Publikation der Werke Kants liegt also zum einen darin begründet, dass sie der Destruktion der Existenz Gottes und der Gespaltenheit des Weltverständnisses eine opportune Transzendenzbasis entgegen setzte, die einen Fortschritt des Erkennens legitimieren. Kessler erkannte den Ausgangspunkt für intellektuellen Fortschritt im Gefühl und einer Umkehrung des Historismus, den Wilhelm Dilthey als Prozess folgendermaßen beschreibt: „Was wir der Zukunft als Zweck setzen, bedingt die Bestimmung der Bedeutung der Vergangenheit.“<sup>298</sup> Die Wahrnehmung einer allgemeinen Unzufriedenheit über die Gegenwart, die Harry Graf Kessler und zahlreiche seiner Zeitgenossen empfanden, erhält mit dieser Interpretation der Werke Kants einen neuen Gegenpol. Denn durch diese Verbindung von Vergangenheit und Zukunft wird das Jetzt zum Mittelpunkt, in dem die transzendierte Vergangenheit die gewünschte Zukunft konstituiert. Die Ursache für das Gefühl der inneren Leere, leitete man aus der Inkonsequenz und

---

<sup>296</sup> Vgl. Köhnke, Klaus Christian: Neukantianismus zwischen Positivismus und Idealismus. S. 41.

<sup>297</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. März 1900. Das ganze Zitat lautet: „Dilthey nachher nachhause begleitet. Über „Wahrheit“. Dass ich leide, Freude empfinde, wahrnehme, sei wahr trotz Kant; hier sei die Wahrheit; der Intellekt, der Wille schon Abstraktionen; „Leben ist die Hauptsache“, denn hiervon allein wüssten wir, dass es wahr sei. So weit unsre Wahrnehmung reiche, so weit reiche auch wirklich Wahrheit; denn jede Wahrnehmung sei ein unbezweifelbares Faktum. Ich zog daraus die Folgerung, dass dann nach seiner Ansicht also ein wirklicher Fortschritt der Erkenntnis möglich sei, nicht blos wie auf Grund der Kantschen Phänomenologischen Anschauung eine Bereicherung innerhalb eines für allemal abgegrenzten Kreises; und Dilthey bejahte, dass dieses in der That seine Ansicht sei.“

<sup>298</sup> Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. S. 251.

Unsicherheit in der Urteilsfindung ab, wie auch Kessler sie wenige Jahre zuvor schon Pastor Blümer attestiert hatte. Bildung, so ein Zeitgenosse Kesslers mit gleicher Bildungsauffassung, sei eine freie, weitschauende Urteilsfähigkeit und Grundlage zur Überwindung der allgemeinen, negativen Expektoration.<sup>299</sup>

Zentraler Punkt der Wertschätzung und Modernediskussion an der Ästhetik Kants für den Grafen war, dass mit seiner Philosophie die Spezifik des Wortes „schön“ von der Zuständigkeit wissenschaftlicher oder moralischer Maßstäbe abgelöst wurde. Für Kant ist auch das formal zweckmäßige „schön“ und zeichnet sich hinsichtlich der Gestaltung durch gewisse manifeste Eigenschaften aus wie Einheitlichkeit, Regelmäßigkeit, Ordnung, Harmonie und Organisation. Er betonte, dass alles zweckmäßige zufällig erscheint und man zur Bestimmung der realen Zweckmäßigkeit über seine Erscheinung hinausgehen muss. Wohlgefallen lösen zweckmäßige Gegenstände aus, da wir sie als zweckfreie Schöpfung erleben, deren scheinbar freie Gestaltung sich aus kreativer Phantasie heraus entwickelt hat und als solche verständlich ist.<sup>300</sup> Diese Äußerung charakterisiert auch das Versäumnis der bisherigen Forschungsbeiträge zur Klassikerausgabe, denn immer wurde sie als „schön“ beschrieben, aber nie wurde ihr immanentes Programm dechiffriert. Es wird noch gezeigt, dass Kessler diese Irreführung oder besser Ablenkung bewusst inszeniert hat und, dass sie eng mit der pädagogischen Zielsetzung auf seinem geschichts-philosophischen Verständnis beruhte.

Durch Kant ergaben sich vor allem kulturpolitische Handlungsnotwendigkeiten, denn mit seiner Argumentation kann man etwas „schön“ nennen, das moralisch zu verurteilen oder wissenschaftlich zu bezweifeln ist. Dies beflügelte die Diskussion um die Moderne, da ein Disput nun auch jenseits rationaler Argumentation geführt werden konnte.<sup>301</sup> Kant führte den Begriff „schön“ einer breiteren Auslegung zu und eröffnete dadurch die Möglichkeit, fernab von Ressentiments und begrenzter Moral, zu neuen ästhetischen Wertmaßstäben zu gelangen. Mit

---

<sup>299</sup> Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. I. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft. Hrsg. von Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Gräf. Stuttgart: Steiner 1989. S. 9 f.

<sup>300</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel über Kesslers und van de Veldes Auseinandersetzung über das Zweckmäßige, die Kessler bewog, das Ornamentale als reine Schmuckform abzulehnen. Vgl. hierzu Kesslers Tagebuchaufzeichnung vom 2. September 1900. Zu den Ausführungen über Kant vgl. Kutschera, Franz von: Ästhetik. S. 99 f.

<sup>301</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 23.

Kant beginnen die Prozesse „moderner Kunst“, schlussfolgert Gerhard Plumpe.<sup>302</sup> Kesslers formalästhetischer Anspruch, neue Maßstäbe in der Buchgestaltung zu definieren, wurde durch die Publikation der Werke Kants daher auch inhaltlich manifestiert. Wie zu zeigen sein wird, geht diese inhaltliche Entsprechung so weit, dass sich die Diskussion Kesslers mit den beteiligten Buchgestaltern und vor allem mit Eric Gill konsequent von rein rationalen und technischen Gestaltungsvorstellungen ablöste und zu einer gestalterischen Umsetzung führte, in der die Bewertung „schön“ vor allem auf der Intuition Kesslers und seiner Mitarbeiter fußte und nicht auf technischer Exaktheit.<sup>303</sup>

Die intentionale Dimension dieser ästhetiktheoretischen Grundlage bildet sich in der Auffassung ab, dass der Begriff Kultur um 1900, als dessen Grundlage auch die Klärung des Begriffs „schön“ aufgefasst werden muss, zentrale Kategorie zur Einschätzung von gesamtgesellschaftlicher Wirklichkeit war. Hierin begründet liegt das Problem, das letztendlich auch das Scheitern von Kesslers kulturrevolutionärem Anspruch vorbereitete und ihn zum Rückzug in seine Privatpresse veranlasste, aus der nur noch eine Produktion von Kleinstauflagen für ein höchst elitäres Publikum hervorgingen. Die Erkenntnis, was als „schön“ zu beurteilen war, war nicht alleine die ästhetische Bewertungsbasis, sondern zugleich auch schnödes und gedankenloses Modewort. Kesslers Denken war so aristokratisch, dass er die Bedürfnisse seiner Zeitgenossen schlichtweg überschätzte.<sup>304</sup> Dass der Kulturbegriff des Historismus nach wie vor idealistisch geprägt war, obwohl sich das Bürgertum der idealistischen Philosophie gegenüber eher ablehnend verhielt, spiegelt den Kern des Problems erneut und kennzeichnet auch den Konflikt zwischen dem formalästhetischen Siegeszug des buchgestalterischen Programms der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* und dem Scheitern des kulturrevolutionären Anspruchs Kesslers in Weimar. Die bürgerliche Bildungsauffassung wahrte den Abstand gegenüber materiellen Bedürfnissen und der Gesellschaftsentwicklung.<sup>305</sup> Was ist damit konkret gemeint?

---

<sup>302</sup> Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 47.

<sup>303</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 4.

<sup>304</sup> Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Bd. I. S. 12.

<sup>305</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. S. 209.

Innere Wahrheit und ihr Beziehungsgeflecht zur äußeren Welt, sind der weitere Kern des Kantverständnisses des Grafen. Die Auffassung des Menschenverstands in Kants *Kritik der Urteilskraft* entsprach Kesslers Bildungsideal, da er diese nicht als Sammlung überlieferter und geteilter Meinungen, Ansichten und Einstellungen definierte, sondern zunächst als vorurteilsfreie, unparteiische und konsistente Beurteilung mit der man im Einzelnen und Konkreten zu richtigen Urteilen gelangt.<sup>306</sup> Den „Kantianer“ hielt Kessler für einen „geistig mehr Verfeinerten“, der „seine eigene, innere moralische Welt“ hat, „in deren Harmonie und Vollendung und im Gegensatz dieser Vollkommenheit zur Schlechtigkeit der sogenannten wirklichen Welt er alleine seine Befriedigung suchen“ sollte.<sup>307</sup> Kessler beschreibt hier den Menschen, der in der zerstörten Welt- und Werteordnung intuitiv zu einer eigenen Wahrheit findet und aus sich selber schöpft. Hinter diesem Gedanken steht der bildungsidealistische Wunsch der verlässlichen, gefühlsmäßigen Wahrheitsfindung. Diese Ansicht bestätigt Kessler, wenn er rückblickend in *Gesichter und Zeiten* schreibt, dass die *Kritik der reinen Vernunft* sein „Weltbild umwälzte“ und die „wirkliche, sichtbare, tastbare Welt“ sich „in ein Nichts verflüchtigt“ habe.<sup>308</sup> „Die grosse Frage [...] seit Kant“, notierte Kessler in sein Tagebuch, sei „nach dem relativen Wert (Wichtigkeit) der phänomenalen und der [...] transcendentalen Welt“ zu fragen.<sup>309</sup> Auch mit dieser Einschätzung beschreibt Kessler den Veränderungsprozess, der die Bezugsrichtung seines Denkens und Empfindens umkehrte. Kessler erkannte mit dieser Aussage die Pointe im Denken Kants, dass, wenn keine Regeln und keine Allgemeinbegriffe über einen Sachverhalt zur Verfügung stehen, die Urteilskraft reflektierend verfährt und zu einem Einzelnen und Besonderen den zutreffenden allgemeinen Begriff oder die passende Regel sucht, dass das Innen also das Außen konstituiert und nicht umgekehrt.<sup>310</sup> Dieses Denken ebnete den Weg, dass sich die

---

<sup>306</sup> Vgl. Kulenkampff, Jens: Vom Geschmacke als einer Art sensus communis. In: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*. Hrsg. von Andrea Esser. Berlin: Akademie Verlag 1995. S. 28. Hier wird der Weg nachgezeichnet, den Kants Begriff des „sensus communis“ und der damit verbundenen Urteilsfindung für die Gemeinschaft hat. Auch wenn die Förderung des Gemeinsinns Kesslers Ansinnen entsprochen hat, lässt sich eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Begriff nicht in Kesslers Aufzeichnungen finden.

<sup>307</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 25. Februar 1895.

<sup>308</sup> Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 185.

<sup>309</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 17. August 1897.

<sup>310</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. S. 49.

moderne Kunst als Teilsystem der Gesellschaft profilieren konnte. Zum einen, da sein Verständnis die Kunst enttechnisiert hat, in der sie nicht mehr als regelgeleitete Fertigkeit gesehen wird. Zum anderen, durch die Loslösung der Kunst aus dem Vorbild einer letztlich religiös verstandenen Natur.<sup>311</sup> Die spezifische Leistung dessen, was Kant Urteilskraft nennt, steht im Zentrum seiner Philosophie. Deren Kern meinte Kessler im indischen Darjeeling im Juni 1892 zu erkennen, als er niederschrieb, dass „der 'Wille' den Weg von Kants 'Vernunft' oder 'Urteilskraft' gehen“ müsse, wenn er erkenne, dass er unfrei sei.<sup>312</sup> Diese Tatsache mache Kant und die „Kantsche Moral“, den kategorischen Imperativ, zur „echtsten deutschen Moral“, denn der Kantianer kann sich vorstellen, dass ihm immerfort, auch bei der kleinsten Handlung, irgend Etwas befohlen“ werde.<sup>313</sup> Auch diese Vorstellung Kesslers ist wieder vom Aspekt der Veränderung seines Bezugspunktes von der Außenwelt hin zur Innenwahrnehmung geprägt. Diese Erfahrung hatte Kessler in der ersten Auseinandersetzung mit Goethe als Schüler in Hamburg gemacht. Allerdings unterscheidet sich Kants Geniesemantik von den frühen Gedanken Goethes und Schillers. Kant versuchte die Frage zu beantworten, wie Kunstwerke möglich sind, die keine beliebige subjektive Spielerei, kein Ergebnis individueller Willkür selbsternannter Genies sind und wie sie ohne technische Erläuterungen in ihrer Notwendigkeit plausibel gemacht werden können. Also auch hier wieder, wie sie sich aus sich selbst heraus erklären, ohne dabei einen Bezug zur äußeren Welt überbrücken zu müssen.<sup>314</sup> Kessler teilte Kant die Rolle des Willensbeeinflussers zu. Die Kultur, die man sich wünschen würde, schreibt Kessler, sei eine „aesthetisch-voluntaristisch-hygienische“, eine „feine“ mit produktiven Sinnen, der ein starker Wille zugrunde liege und „der vor Allem sich beherrscht“. Elemente für die Herausbildung des Willens sind neben Nietzsche auch bei Kant zu finden, so Kessler weiter.<sup>315</sup> Zusammenfassend lässt sich Kants großes Verdienst für Kessler darin erkennen,

---

<sup>311</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. S. 48. Auch wenn dieser Prozess lange vor Kant einsetzt, ist er es, der diesen Prozess legitimiert hat.

<sup>312</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 15. Juni 1892*.

<sup>313</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 15. Juni 1898*.

<sup>314</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. S. 51.

<sup>315</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 21. Mai 1904*. Kessler macht hier Pläne zu einer Volkserziehung und definiert neben der Rolle der Schriftsteller und Künstler auch die Rolle des Staates sowie des Tanzes und des Militärs.

die Besonderheit der ästhetischen Kommunikation herausgestellt zu haben und zu zeigen, wie diese Kommunikation funktioniert und wie sich ein ästhetisches Urteil bildet, dass weder einem akademischen, noch einem privaten Werturteil entspricht. Kant geht aber in der Fragestellung noch über die immanente Plausibilitätssuche hinaus und forscht nach, welche Besonderheit Kunst und Schönes für die Gesamtheit der Menschen haben und wie sich, da in ihnen Freiheit und Natur interagieren, Vernunft konstituiert.<sup>316</sup>

Die Ästhetik der ursprünglich geplanten und dem Großherzog mitgeteilten Autoren, hätten allesamt diese Erkenntnisse nicht in dieser Deutlichkeit vermittelt und diese Fragen nicht in dieser Deutlichkeit gestellt. Dies erklärt, wieso man von den ursprünglichen Plänen abwich und die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* und neben drei vor allem für ihre epischen, lyrischen und dramatischen Werke bekannte Autoren, auch zwei Philosophen veröffentlichte. Kessler konnte sich für die Suche nach neuen Ausdrucksformen und um sich für die Moderne verdient zu machen, nur Kant zuwenden und dessen Werke publizieren, denn ihm ging es um die Differenzierung der Urteilsfähigkeit. Es wird möglich, etwas moralisch zu verwerfen, aber ästhetisch zu rühmen und dies erweiterte die Kommunikationsspielräume erheblich.<sup>317</sup> Wie die Erörterung der Ästhetik der geplanten Autoren beweisen wird, konnte keiner von ihnen diesen ästhetischen Gedankenprozess anregen.

#### 2.4.6 Die geplanten Autoren: Kein Wiedererwachen der deutschen Literatur

In Briefen von Bernhard Suphan und Rudolf von Poellnitz vom 5. und 6. Oktober 1904 werden jene Autoren genannt, die sich der Herausgeber und der Verleger für die Veröffentlichung im Rahmen der Klassiker vorstellten. Joseph Eichendorff und Clemens Brentano, Friedrich Rückert, Eduard Mörike, Gotthold Ephraim Lessing und Johann Gottfried Herder sowie Martin Wieland werden für die Publikation in Erwägung gezogen.<sup>318</sup> Kessler hatte dem Großherzog

---

<sup>316</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 50.

<sup>317</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 53.

<sup>318</sup> Vgl. die beiden Briefe von Poeschel an Suphan und von Suphan an Poeschel vom 5. und 6. Oktober 1904. Eichendorffs Werke erscheinen erstmals 1910, Clemens Brentanos ab 1908, Friedrich Rückerts Werke erst ab 1966, Eduard Mörikes Werke erscheinen ab 1938, Lessings

vorgeschlagen, Lessing, Herder, Hölderlin, Novalis, Kleist und Hebbel zu veröffentlichen.

Die im Brief an den Großherzog aufgezählten Schriftsteller sind Teil des typischen zeitgenössischen Literaturkanons. Hiermit ist der Kern des Literaturkanons der Jahrhundertmitte versammelt, wie er auch den Lehrplänen an deutschen Schulen entsprach. Im Kern handelte es sich hierbei um die Weimarer Klassik, ergänzt durch einige Romantiker.<sup>319</sup> Neben Goethe berücksichtigte Kessler hingegen noch andere Autoren, die mehr Aufmerksamkeit verdient hätten:

*„Zwischen Goethe und 1885 haben, abgesehen von Heine, noch Grillparzer und Hebbel, Reuter, Keller und Raabe, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche gewirkt.“<sup>320</sup>*

Der politische Autor Friedrich Hebbel, Fritz Reuter, der wegen der Zugehörigkeit zur Burschenschaft *Germania* festgenommen und wegen Majestätsbeleidigung und versuchtem Hochverrat zum Tode verurteilt war, Franz Grillparzer, zunächst Romantiker, dann zum Sturm und Drang tendierend, der gesellschaftskritische Wilhelm Raabe und der Schweizer Gottfried Keller, sind allesamt nicht dem klassischen Kanon des Bürgertums zuzurechnen.<sup>321</sup> Da Heinrich Heine das Ende der Kunst propagierte, hätte sein Erscheinen innerhalb der Ausgabe dem programmatischen Kern von Kesslers Weimarer Ideen widersprochen. Er wollte damit eben nicht das Ende der Kunst, sondern einen Neubeginn im Sinne der

---

*Nathan der Weise* erstmals 1910, Johann Gottfried Herders *Ideen zur Kulturphilosophie* 1911 und Christoph Martin Wielands *Ausgewählte Werke* ab dem Jahre 1905. Alle, auch die zeitgleich zur Klassiker Ausgabe erscheinenden Werke, sind diese niemals im Rahmen der Reihe publiziert worden.

<sup>319</sup> Vgl. Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. S. 85 ff.

<sup>320</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 6. März 1895.

<sup>321</sup> Eine dezidierte Untersuchung der Schriftsteller soll hier nicht erfolgen, da sich die Tatsache, dass sie nicht in den bürgerlichen Kanon zu rechnen sind, auch auf diesem Weg folgern lässt. Vgl. zu den Autoren: Denkler, Horst: Neues über Wilhelm Raabe. Annäherungsversuche an einen verkannten Schriftsteller. Tübingen: Niemeyer 1988. (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 46). Kainz, Friedrich: Grillparzer als Denker. Der Ertrag seines Werks für die Welt- und Lebensweisheit. Wien: Österr. Akad. d. Wiss. 1975. (=Österreichische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte. 280). Halla, Hans, Höhne, Reinhard und Günter Wettstädt: Herz ohne Heimat: historisch-biographische Erzählungen über Ernst-Moritz Arndt, Jürgen Wullenwever, Fritz Reuter. Rostock: Verlag BS 2003.

Moderne anregen.<sup>322</sup> Die genannten Autoren sind dem deutschen Idealismus und Neuhumanismus zuzuordnen. Die Weimarer Klassiker und die Romantiker haben zwar auch über das Verhältnis von Individualität und Selbstverwirklichung nachgedacht, haben das Ich und die Welt im Medium der Begriffe reflektiert, aber die im Rahmen der Klassikerausgabe nicht weiter verfolgten Autoren haben keine feste terminologische Kontur geliefert, wie sie Kant und Schopenhauer formulierten.<sup>323</sup> Selbst Schillers Ästhetik traf noch auf abstraktem Niveau den Kern des Kesslerschen Bildungsgedankens, dass nur über den „gebildeten Menschen“, „Freiheit“ erreicht werden könne.<sup>324</sup> Kesslers Hoffnung bestand darin, dass die Diskussion um eine Ästhetik der Moderne nur von Kant und Schopenhauer erfüllt werden konnte und nicht die zuvor an offizieller Stelle kommunizierten Autoren, denn er wusste, dass diese Suche nur erfolgreich sein konnte, wenn die Diskussion die semantischen Feinheiten nicht beiseite ließ oder gar ignorierte, denn die begriffliche Wahllosigkeit kritisierte er schon in der Unterhaltung „über Nietzsche, Königsberger Klops und Sudermann“.<sup>325</sup>

Der Versuch, Ästhetik und Politik miteinander zu verknüpfen, setzte mit den Erfahrungen zur Jahrhundertwende ein. Kessler schrieb über diesen Wandel, dass er und seine Zeitgenossen noch 1895 die „Augen mit zuviel Aufmerksamkeit auf die deutsche Politik gerichtet“ hatten, „um für eine aesthetische Betrachtung der deutschen Kunst noch Zeit oder Geschmack übrig zu haben.“<sup>326</sup> Spätestens mit Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher*, so Kessler, erkannte man „das erste Symptom“, dass die Diskussion um die Moderne niemals nur um gestalterische Fragen kreiste.<sup>327</sup> Dass Kessler Julius Langbehns Buch *Rembrandt als Erzieher* als Merkmal für diese Diskussion anführte, ist erneut ein Beweis für die Richtigkeit der These, dass Schopenhauers ästhetiktheoretische Leistung in der Diskussion um die Moderne für Kessler unverzichtbar war, denn Langbehn

---

<sup>322</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur*. S. 213.

<sup>323</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur*. S. 167.

<sup>324</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur*. S. 171.

<sup>325</sup> Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 6. März 1895*.

<sup>326</sup> Kessler schreibt weiter: „Das Wiedererwachen des Interesses hieran in weiteren Kreisen fällt daher auch mit Bismarcks Sturz zusammen.“ Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 6. März 1895*.

<sup>327</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 6. März 1895*. Das Buch *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn versuchte die Moderne als undeutsche Bewegung zu positionieren und eine völkische Kultur zu postulieren. Kunst hat die Rolle der Erzieherin. Die politische Dimension äußert sich auch in antiliberalen Äußerungen.

wendete sich schon dem Titel seines Buches nach gegen Friedrich Nietzsches *Schopenhauer als Erzieher*. Hieraus geht wiederum das Bildungsideal Kesslers hervor, hinter dem sich die Ahnung über die semantische Komplexität einer neuen Ästhetik verbarg. Die Werke Schopenhauers erschienen daher auch nicht mit Erläuterungen oder gar einseitig gefärbten Interpretationen, sondern frei von Kommentaren. Die daraus resultierende, interpretatorische Freiheit für den Leser ist das liberale Statement des Gentleman Kessler.<sup>328</sup>

Mit derselben Haltung lehnte Kessler die Richtung dieses Diskurses auch inhaltlich ab. Das „Gespräch von einem Wiedererwachen der deutschen Literatur seit zehn Jahren“ sei „Unsinn“, so formuliert er es einige Zeit später. Damit setzte er auch eine neue Akzentuierung der Begriffsbildung seines Literaturbegriffs in Gang, die in den kommenden Jahren und nach der Jahrhundertwende einen „ästhetischen Manifestcharakter“ bekam.

Die Äußerungen über den Schriftsteller Heinrich von Kleist verdeutlichen erneut, dass Kesslers Bezugspunkt für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* die Moderne war und erklären, welchen Bewertungsmaßstab er der Eignung eines Autors für sein Konzept zugrunde legte: „Der grösste Anlauf zum modernen Typus in der Kunst“ so schrieb er, „ist in Kleist misglückt“. „Von der Möglichkeit“, so Kessler weiter, „dass solche Menschen auch als Künstler nicht zerschellen, hängt [...] die Möglichkeit einer Kunst und Kultur überhaupt in der Zukunft [ab]“:

*„Nichts wollen, an Nichts glauben, und doch ein grosser Dichter sein, die Energie aufbringen, grosse Kunst zu schaffen wie Friedrich seinen Staat. -Pierre Bayles Rolle im Hinwegräumen jedes Glaubens, die Rolle der Leidenschaften auch der sogenannt niedrigen und perversen als Korrosiv (Régence), die der Naturwissenschaften (Bacon), die Kants schliesslich. Was hat die ganze ideale Welt, die das Fundament der wirklichen geworden war, fortgespült. Die Totengräber, ihre Technik, ihre Berechtigung, Alles das gehört zum Stoff, als Voraussetzung:*

---

<sup>328</sup> Zu Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* vgl. Lesle, Ulf-Thomas: Bestseller des Bürger-tums und Kursbuch der Plattdeutschen: Rembrandt als Erzieher von August Julius Langbehn. In: Kieler Blätter zur Volkskunde 32. Kiel: Walter G. Mühlau 2000. S. 51-83.

*moderne Welt, [...] Die Rekonstruktion alles Nötigen auf dem neuen Nichts (ohne Griff ins Ideale oder Künftige: Übermensch; Zukunftsstaat u. s. w.) muss folgen. Kein Glaube, kein Programm, keine Zukunftsbilder; blos eine Möglichkeit, - eine Möglichkeit, zu leben und im Sinne seines Dranges thätig zu sein, ohne über sich zu lachen. Aber ist die wirklich so schwer herzustellen? Vielleicht werden wir noch gerade über diese Zagheit lachen wie Kinder, wenn sie grösser werden, über ihre Angst vor der Dunkelheit. - Es gab für Goethe gefährliche Wahrheiten; so gehört er in die alte Zeit. Mut steht vor allen andren modernen Tugenden. Wir haben diesen Zustand nicht gewählt; er ist, und wir müssen uns mit ihm abfinden, im leeren Weltenraum unsere Bahnen ziehen wie wir auf der vermeintlich festen Erde ausschritten.“<sup>329</sup>*

Goethe und Kant werden hier als Vorbereiter des tatkräftigen Menschen klassifiziert. In der Auseinandersetzung mit ihrem Werk keimt ein Diskurs über moderne Werte. Schopenhauer, Körner und Schiller erfüllten diesen reflexiven Wert ebenso und wurden für Kessler als rezeptionswürdig in der Modernediskussion erachtet.

Der Dichter Novalis figurierte für Harry Graf Kessler diesbezüglich als das Gegenteil. Zunächst waren auch dessen Werke dem Großherzog für die Klassikerreihe mitgeteilt worden, doch auch wenn Kessler sein künstlerisches Schaffen bewunderte, resultierte es nicht in eine nennenswerte und für Kessler wichtige philosophische Aufarbeitung:

*„[...] offenbar nimmt bei Novalis der Wunsch, alle Lebensgeschehnisse möglichst zu erleben, die Form eines wahren Durstes an, aus allen Ereignissen die höchst mögliche Gefühls Anregung, den höchst möglichen Gefühlsäquivalent, für sich zu gewinnen. Das ist aber Etwas ganz Andres als das Bedürfnis, bei jedem Ereignis den Mechanismus seiner Individualität zu beobachten, oder als das Bedürfnis, jedes Ereignis zur Bildung, d. h. zur stärkeren individuellen Ausgestaltung*

---

<sup>329</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. Oktober 1906.

*seines Charakters zu benutzen. Er selbst scheint aber diese Unterscheidung nicht bemerkt zu haben und Jenes gethan zu haben während er Dieses wollte. Das ist es auch wohl, was seinen Gedanken das Lebensleere giebt; denn er hat über allem Aufgeregtheit schliesslich gerade das Erleben vergessen, oder noch genauer, er hat bei allen Ereignissen seine Aufmerksamkeit so gespannt auf gewisse Äusserlichkeiten des Gefühlslebens gerichtet, dass dessen tiefere Quellen und Ströme, die Triebe, der Charakter u. s. w. ihm entgangen sind. Die grossen, tiefleuchtenden Gedanken über Liebe, Religion u. s. w. kommen ihm daher auch nicht, wo er sich selbst bewusst beobachtet, sondern wie Blitze, plötzlich, sozusagen unbewusst, ein Sieg seines Genies über seine Methode.“<sup>330</sup>*

Dass Novalis nicht im Rahmen der Klassikerreihe publiziert wurde, zeigt erneut, dass Kesslers Bezugspunkt der ästhetiktheoretische Wert des Werkes und seiner Autoren war.<sup>331</sup> Die Werke Lessings hielt er für „tot und künstlich“, die Diskussion um den Laokoon für überbewertet.<sup>332</sup> Hebbels Dramenfiguren scheinen Kessler „unmöglich“. Die Rezeption dieses Dichters bezieht er sogar auf den Protagonisten seiner Kulturerneuerung, auf den Übermenschen und dessen innere Freiheit und den Bezug zum Neuen, also der Moderne:

*„Hebbels Holofernes ist unmöglich. Ein solcher Übermensch wird nicht an einem Sturm von immer neuen Begierden zugrundegehen, sondern an Leberverkalkung oder Rückenmarksschwindsucht, oder, wenn er ein ausserordentliches Subjekt ist am Mislingen von Raubplänen, an einer Schlacht, an einer Verschwörung; vielleicht durch Selbstmord und Überdruß, weil er seinem Wesen nach unerfinderisch ist, weil er Nichts Neues, das ihn reizen könnte, zu erfinden vermag [...]. Er dringt nicht ein*

---

<sup>330</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 15. Oktober 1896.

<sup>331</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 18. Mai 1903.

<sup>332</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 17. Juni 1899. „Der Laokoon: von Gelehrten für Gelehrte; weil er so rationell ausgedacht war, konnte man auch wieder so viel darüber schreiben; das ist sein Hauptglück gewesen; alle Früchte des Genies kann man nicht wie ein Uhrwerk zerlegen“, so schreibt Kessler.

*in die ihm allein angeborenen Seelenmöglichkeiten, sondern begnügt sich mit denen, die ihm von aussen gezeigt werden.*<sup>333</sup>

Wie wichtig die ästhetiktheoretische Dimension für Kesslers Bewertung war, zeigt auch, dass er Hebbel an anderer Stelle als „Fundament der Moderne“ charakterisiert, als „stärksten Antrieb“ für das moderne Drama.<sup>334</sup> Kesslers Bezugspunkt war aber eben nicht die Dramentheorie, sondern die Ästhetik. Hebbels Werk enttäuschte Kessler im Sinne der Moderne.<sup>335</sup>

Zur Zeit der Veröffentlichung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* hat sich Kesslers Wahrnehmung in Fragen der Sinnstiftung von Kultur weiterentwickelt, denn zu dem immateriellen Verständnis von Kultur und Bildung, hinter dem Tatkraft, Mut und Entschlossenheit standen, waren konkrete Vorstellungen hinzugekommen, wie diese Ästhetik umzusetzen sei. Es ist daher zu vermuten, dass die Ästhetiktheorie, die hinter den verlegten Autoren der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* steht, eine formalästhetische Entsprechung in der Buchgestaltung findet oder diese sogar als Sinnkonstrukt der Ausgabe selber fungierte. Den intellektuellen Prozess dieser Veränderung seines Denkens von einem rein ideellen zu einem materiellen Bezugspunkt, bestätigt ein Eindruck, den Kessler wiederum schon zehn Jahre zuvor in Chicago auf einer Amerikareise in seinem Tagebuch niederschrieb:

*„Überall der Luxus vor dem Notwendigen; aber ist das nicht vielleicht der Gang aller Kultur? Und hier wächst Kultur; das ist fraglos; denn gerade der hiesige Parvenü will nichts sehnlicher als Kultur, Bildung, Kunst, Lebensart; vielleicht weil er das Alles nicht kennt und daher noch nicht davon enttäuscht ist. Es wäre der Mühe wert das Alles einmal von*

---

<sup>333</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 19. September 1902.

<sup>334</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. August 1905.

<sup>335</sup> „Herder“ zählte für Kessler zwar wie Goethe zu den „Propheten“. Eine gesicherte Erkenntnis darüber, wieso Herder nicht publiziert wurde, geht aus den Archivalien nicht hervor, denn er wäre wohl ein weiterer Kandidat gewesen, der Kesslers Anspruch erfüllt hätte. Allerdings ging „Goethe“, so schreibt Kessler an anderer Stelle, von ihm aus und stellt ihn daher in eine Traditionslinie mit ihm. Sicher wollte Kessler keine zu feingliedrige Diskussion, die keine weiteren Erkenntnisse zu Tage gefördert hätte.

*innen heraus, psychologisch, und dann auch visionär, als reinen Sinneneindruck, zu schildern.*“<sup>336</sup>

Eine tragende Rolle bei der Konzeption der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* haben weniger der buch künstlerische, der museumspolitische und der lokalhistorische Aspekt, wie Annemarie Meiner unterstellt, sondern die programmatische Dimension im Rahmen des dritten Weimar. Den Sachverhalt, dass die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* in Kesslers Idee von einem „dritten Weimar“ nicht nur ein politisches Statement für mehr Liberalität in Bildung und Kultur waren und sich inhaltlich gegen die reaktionäre Berliner Kulturpolitik wendete, sondern sich in der Gestaltung der Klassiker seine eigene Lebensauffassung abbildete, liegt nahe. Die „Einheit meines Lebens“, so schrieb Kessler, ist „vielleicht allen Formen der mir erreichbaren Sinnlichkeit nachzugehen“<sup>337</sup>. Kesslers Menschenbild war zur Zeit der Initiation der Klassikerausgabe sogar von der Idee geprägt, dass man sinnlich sein müsse, „um Mensch zu sein“<sup>338</sup>. Dieses Bildungsideal floss geradewegs in die Konzeption der Klassikerausgabe ein. Mit dieser wollte er an die „große klassische und romantische Tradition, an ihr reines und tiefes Menschentum“ anknüpfen, aber „statt im Rückgriff auf die Vergangenheit zum Vorgriff in eine von ihm selbst gestaltende Zukunft“ aufbrechen.<sup>339</sup>

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* war als ein Manifest, ein Plädoyer für die unbeeinflusste ästhetische Bildung des Menschen und für eine Kulturerneuerung im Sinne der Moderne angelegt. Es wird nun gezeigt, dass ihr theoretisches Fundament auch in der gestalterischen Umsetzung auf ein Charakteristikum der modernen Ästhetik zuzuspitzen ist: Eine auf die Intuition gestützte „Neigung, bloß anzudeuten, bloß anzuspielen und Alles andere der individuellen Phantasie zu überlassen“.<sup>340</sup>

---

<sup>336</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. Oktober 1896.

<sup>337</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

<sup>338</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 4. Juni 1905.

<sup>339</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 2.1.

<sup>340</sup> Kessler, Harry Graf: Henri de Regnier. Vgl. auch: Riederer, Günther: Der Übergangsmensch - Kessler als Student, Untertan und Weltbürger. S. 66.

### 3. „Bücher müssen wie Feste sein...“ - Kesslers Ästhetik der Moderne im formalästhetischen Programm der Klassikerausgabe

Das Kunstgewerbe zur Zeit seiner Weimarer Kuratortätigkeit sollte nach Kesslers Verständnis Teil eines kunstgewerblichen „Laboratoriums“ sein, aus dem Lösungsvorschläge in gestalterischen Fragestellungen hervorgehen sollten. An Eberhard von Bodenhausen schrieb Kessler im Dezember 1901, dass „eine Art von Kunstlaboratorium in den Dienst der Industrie gestellt“ werden solle, das „die der Industrie sich stellenden künstlerischen Aufgaben und Probleme bearbeitet und ihr die Lösungen zur Ausbeutung überlässt“<sup>341</sup>. Über ihre Funktion als ästhetiktheoretisches Lehrbuch hinaus, war die Klassikerausgabe auch als ein verwertbares, formalästhetisches Statement trefflicher Buchgestaltung konzipiert. Auch sie sollte diese Außenwirkung haben und als Prototyp Fragen guter Buchgestaltung beantworten.

Das Ideal seines Buches beschrieb Harry Graf Kessler in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal ein halbes Jahr nach dem ersten Erscheinen der Klassiker in einem Satz: „Bücher müssen wie Feste sein, wie griechische oder wie Louis XV, leicht und reich und hell innen und außen“.<sup>342</sup> Bis Kessler die mit seiner Ästhetik übereinstimmende ideale Form für die Bücher findet, wird er von zahlreichen weiteren Quellen beeinflusst. In der Vielzahl von gestalterischen Möglichkeiten, die Kessler bei seinen Reisen in Museen gesehen hat, handelt es sich bei der Grundlage zu dieser Idee aber um kein bloßes Anknüpfen an eine historische Form. Kesslers Formalästhetik für die Buchreihe ist die ihm korrekt erscheinende Übersetzung der Historie in die Moderne und das Ergebnis einer Synthese aus den verschiedenen Stilepochen. Für den Inhalt sucht Kessler dementsprechend nach einer geeigneten Form, die seinem Verständnis der publizierten Autoren weitestgehend entspricht. Kessler erschließt sich diese Form aber auch durch das Werk schaffender Künstler. Intellektuell inspirieren ihn hinsichtlich seiner

---

<sup>341</sup> Brief von Kessler an Bodenhausen. Paris Weihnachten 1901. Vgl. Bodenhausen, Eberhard von: Ein Briefwechsel. S. 66.

<sup>342</sup> Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler. Briefwechsel. Vom 21. Mai 1905. Es handelt sich bei diesem Buch um Hofmannsthals *Früheste Schriften*, die er für diesen Band zusammengestellt hatte, der allerdings nie erschien. Die Zusammenstellung beschreibt auch: Burger, H.: Hugo von Hofmannsthal: Anordnung seiner frühen Schriften. In: Neue Rundschau. 73. Jg. 1962. H. 4. S. 583-610. Die Auswahl befand sich in Kesslers Nachlass.

Ästhetik und einer Methode zum Finden der idealen Form Kulturwissenschaftler und Philosophen.<sup>343</sup>

### 3.1 Die Ästhetik als Grundlage für Kesslers Programm moderner Buchgestaltung

Die Notwendigkeit, neue gestalterische Mittel einzusetzen, resultierte aus den neuen Erfahrungen, denen sich der Mensch zur Jahrhundertwende gegenüber sah. Kessler begann nach den adäquaten Ausdrucksformen zu suchen, die diesem Erfahrungshorizont gegenüberstehen konnten. Die Katharsis sollte der Inhalt der Klassikerreihe sein und durch eine entsprechende Form transportiert werden.

Nicht zu vergessen ist, dass die Verbindung die philosophische „Goethische Kultur mit der Bismarckschen politischen und der fin-de-siècle ästhetischen“ das Ziel haben sollte, „Persönlichkeiten zu bilden, die alle drei natürlich in sich vereinigen“. Nichts weniger sollten auch die Klassiker leisten. Bei allem kulturellen Engagement war Kessler immer auch politisch und es dürfte daher kaum erstaunen, dass auch in der Gestaltung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* unter anderem eine politische Note liegt.

Kesslers gesellschaftlicher Umgang, so wurde eingangs schon aufgeführt, war getrieben vom Erkenntnisgewinn des intellektuellen Diskurses. Er suchte zahlreiche Künstler selber auf, wenn er sie noch nicht kannte, diskutierte mit ihnen ihre Theorie, ließ sich ihre Werke zeigen und erläutern oder besuchte mit ihnen Museen, in denen er mit ihnen die Vorstellungen über Werke anderer Künstler besprach. Auch deren Opus maß Kessler wiederum oft an dem Beitrag, den sie zu den Vorstellungen seiner Zeit hatten. In der Regel wandte sich Kessler daher auch nach anfänglicher jubelnder Begeisterung von ihren Ideen wieder ab, denn oftmals musste er erkennen, dass sich nur Teilaspekte ihrer Ideen mit seinem Ziel vereinen ließen und sich eine Ästhetik der Moderne mit Hilfe eines einzelnen Künstlers nicht konstituieren ließ.

---

<sup>343</sup> Bei diesen Inspirationsquellen handelt es sich neben den schaffenden Künstlern und den Autoren der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*, um die Werke der Kulturwissenschaftler und Philosophen Hippolyte Taine, Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche, Georg Simmel und Wilhelm Wundt.

Aber auch mit Wissenschaftlern und anderen Geistesgrößen seiner Zeit beschäftigte sich der Graf durch ihre Lektüre oder im persönlichen Gespräch. Die in diesem Sinne nutzbar zu machenden Teilaspekte extrahierte Kessler für die Ausformulierung seiner eigenen Gedanken.<sup>344</sup>

### 3.1.1 „der Lebende dem ich geistig am meisten verdanke“: Hippolyte Taines *Philosophie der Kunst*

Über den Philosophen und Kunsthistoriker Hippolyte Taine sagte Harry Graf Kessler noch in den frühen Neunziger Jahren, er sei der Lebende, dem er am meisten verdanke<sup>345</sup> und auch im Jahr 1900 quittierte er die Distinguiertheit Taines mit einem Urteil über die Büchersammlung eines Bekannten: „nach seiner Bibliothek zu schliessen, ein Mann von wahrer Kultur: Burkhard, [...], Taine“<sup>346</sup>. Kessler verschlang um die Jahrhundertwende „politische und historische Literatur“ und entdeckte in diesem Zusammenhang Taines historisches Werk, da er „notwendig eine Antwort auf die Frage nach Sinn und Zweck der Politik“ benötigte.<sup>347</sup> Taine charakterisierte das 19. Jahrhundert als Jahrhundert der Geschichte, in der der suchende und erkennende Mensch die Methoden ihrer Erforschung entwarf und so die Geschichte als Wissenschaft konzipierte. Durch die Zuordnung der Kultur in einen historischen Gesamtkontext, erwachsen auch für die künstlerischen Disziplinen neue Maßstäbe der Erkenntnis und Beurteilung.<sup>348</sup> Es klingt, als beschrieb Taine das intellektuelle Lebensbild des Grafen.

Kesslers Kulturverständnis wurde in seinem ästhetischen Zeitverständnis und der formalästhetischen Suche vor allem durch drei Aspekte aus Hippolyte Taines

---

<sup>344</sup> Niedergeschrieben hat er sie in: Kessler, Harry Graf: Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge. Pan. Berlin. Jg. 5. 1899. H. 3. S. 163-176. Die Fortführung und Erweiterung des ersten Essays wurde erstmals 1906 veröffentlicht, zwei Jahre nach erscheinen des ersten Bandes der Klassikerausgabe. Vgl. hierzu: Kessler, Harry Graf: Kunst und Publikum. Die Betrachtung dieser Essays finden sich im Abschluss dieses Kapitels.

<sup>345</sup> Zu Taines Tod am 5. März 1893 notiert er: „Heute ist Taine gestorben, der Lebende dem ich geistig am meisten verdanke.“ Vgl. Tagebuch vom oben genannten Tag.

<sup>346</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 24. März 1900.

<sup>347</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 158. Diese Motivation hatte er auch bei der Lektüre der Werke Jacob Burckhardts.

<sup>348</sup> Hoeges, Dirk: Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jh. Taine. Brunetière. Hennequin. Guyau. Heidelberg: Winter 1980. S. 10 f.

Gedankenwelt beeinflusst. Zu nennen sind seine Methode, seine Hinwendung zur Deutung der Formensprache des Alltäglichen und sein Verständnis, dass die Renaissance ein Bezugspunkt für die Moderne sein könne.

In der Einleitung der *Histoire de la littérature anglaise* erklärte Taine die Ideen seiner Milieutheorie.<sup>349</sup> Er geht von der These aus, dass geistige, kulturelle oder auch historische Phänomene sich auf physische Ursachen zurückführen lassen. Kessler fand in dieser These einen Ansatz für die Fragen nach der Einordnung kultureller Phänomene in ihren sozialen Rahmen. Die physischen Ursachen sind nach Taine Rasse, Milieu und Moment, denen bei schöpferisch tätigen Menschen eine überragende Befähigung übergeordnet ist.<sup>350</sup>

Im ersten Kapitel der *Philosophie der Kunst* differenziert Taine unter der Überschrift *Das Wesen der Kunst* seine Methode. Diese besteht darin, „die menschlichen Werke und in Sonderheit die Kunstwerke“ als „Erzeugnisse und Thatsachen“ aufzufassen, „deren Wesen zu bestimmen und Ursachen zu erforschen“ seien.<sup>351</sup> Taine verknüpfte das konstante Element der menschlichen Natur mit einem variablen Element der menschlichen Gesellschaft und eröffnet Kessler mit dieser Trennung den Zugang zur Frage nach der Konstanten in der menschlichen Seele und ihrem Bezug zur ihrer Variablen, der Anschauung, die von äußeren Umständen geprägt wird.<sup>352</sup> Diese methodische Herangehensweise bestätigte Kessler in der Sicherheit, dass auch Kultur sich mit positivistischen Methoden fassen lässt und die idealistisch geprägte Kulturanschauung seiner Zeitgenossen falsch war:

*„Ausser den grossen mythologischen Wesen, von denen ich mich umgeben sehe, interessieren mich auch die einzelnen Thatsachen des täglichen Lebens; auch als Symbole dessen, was hinter ihnen steckt. [...] Das gefällt mir an Taine; dass er Thatsachen zusammenstellt.“<sup>353</sup>*

---

<sup>349</sup> Hippolyte Taine wurde 1828 geboren und 1864 zum Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte an der Pariser *École des Beaux Arts* ernannt.

<sup>350</sup> Vgl. auch: Zeitler, Julius: Taine und die Kulturgeschichte. In: Philosophische Studien, Bd. XX. Jg. 1902. S. 670-712. Vgl. auch: Ders.: Die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine. Leipzig: Seemann 1901.

<sup>351</sup> Taine, Hippolyte: Philosophie der Kunst. Leipzig: Eugen Diederichs 1902. S. 5 ff.

<sup>352</sup> Vgl. Hoeges, Dirk: Literatur und Evolution. S. 29.

<sup>353</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 30. März 1898.

Wie aus dem Zitat hervorgeht, beeinflussten Taines Thesen Kessler vor allem dadurch, dass er Phänomene des alltäglichen Lebens in ihrer Formensprache verstehen wollte. Durch dieses Verständnis verlagert er den Ausgangspunkt für die Betrachtung von Kunstgegenständen auf deren Rezeption und damit auf den Kunstbetrachter. Von diesem Standpunkt aus bedurfte es weniger Schritte, die Masse an potentiellen Zuschauern, also die Gesellschaft, als zentralen Ort der Kunstbetrachtung zu sehen. Taine stieß dieses Bewusstsein an, aber erst durch die stärkere Differenzierung zwischen der historischen Methode auf der einen und der soziologisch-psychologischen Methode auf der anderen, repräsentiert durch Jacob Burckhardt und Wilhelm Wundt, konnte er seine eigene Ästhetik näher fassen. In seinem Tagebuch notierte Kessler die notwendige Ergänzung, die Jacob Burckhardt leistete mit der Beobachtung, Taine „sei eigentlich kein Historiker gewesen; das Detail sei oft mangelhaft; er sei immer nur bis auf die Memoiren zurückgegangen, nicht auf die eigentlichen Quellen.“<sup>354</sup>

Die Werke Hippolyte Taines vermittelten Kessler darüber hinaus, dass die italienische Renaissance als Ausgangspunkt der Moderne verstanden werden kann, da von den Menschen dieser Zeit einst auch ein „neues Fühlen“ ausging.<sup>355</sup>

Die „grösste Lektion der Renaissancekunst, die noch heute wertvoll bleibt“ bestand für Kessler in der formalästhetischen Erkenntnis, dass „man die Dinge auf ein Ausdrucksmittel, auf ein einziges oder mehrere klar erfasste Ausdrucksmittel, reduziert [...]“.<sup>356</sup> Anwendung fand dieses Wissen, um eine Klarheit der Ausdrucksmittel zu finden, nachdem Kessler den Unterschied zwischen historischer und psychologischer Methode klarer fassen konnte, in einer Umkehrung von Taines Ansatz. Statt gesellschaftlichen Sachverhalten kulturelle

---

<sup>354</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 19. Juli 1902. Die Notwendigkeit zur Quellenkritik hatte Kessler auch in seinen Literaturvorschlägen geäußert, in dem er die Werke Thykydides zur Literatur empfahl, der für seine Texte schon eine solche, wenngleich noch zaghafte, kritische Auseinandersetzung vornahm. Bei dieser Erkenntnis führte Kessler eine Diskussion mit dem Historiker Theodor Mommsen. Vgl. hierzu auch S. 26.

<sup>355</sup> Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen von 1902 bis 1906. S. 508 f. Kesslers umfangreiche Auseinandersetzung mit der Renaissance kann und soll hier nicht nachgezeichnet werden. Für diesen Zusammenhang reicht es, den Kern dieses Verständnisses herauszustellen.

<sup>356</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 8. Oktober 1904.

Phänomene zuzuordnen, versuchte er die Herausforderungen des Individuums im kulturellen Rahmen zu verstehen und daraus seine Formalästhetik abzuleiten:

*„Das künstlerisch unsinnige Hegel-Tainesche Prinzip, dass das Kunstwerk der Ausdruck einer Idee ist, lautet ästhetisch richtig: der Künstler wählt aus der Wirklichkeit die Reize aus, die er in seiner Technik wiedergeben kann, und bringt diese durch Steigerung (schon die Herauslösung aus ihrem gewöhnlichen Zusammenhang ist übrigens eine Steigerung) der Seele und den Nerven zu deutlicherem Bewusstsein. Damit befindet man sich aber noch im Vorhof der Schönheit; ist erst das ABC des Künstlers ausgedrückt.“<sup>357</sup>*

Noch fehlten dem Grafen zu diesem Zeitpunkt kurz vor der Jahrhundertwende aber vor allem die niederschmetternden Erfahrungen, die sein Bild der Gegenwart der Moderne kennzeichneten. Die Methode durch „Steigerung“ zu visualisieren, charakterisierte noch das art nouveau und wird in den darauf folgenden Jahren sukzessive weichen. Zur Bestimmung des Formenrepertoires der Klassiker fehlte Kessler noch die Kenntnis der seelisch-psychologischen Zusammenhänge der Menschen seines Zeitalters. Das Ziel, dass ihm diese Kenntnis aber zukünftig als Bezugspunkt dienen konnte, war Kessler in diesem Augenblick bereits klar.

### *3.1.2 Die politische Intention der Klassiker - Jacob Burckhardts Kulturbegriff im Denken Kesslers*

Jacob Burckhardts Methode verfeinerte Kesslers Verständnis von kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen und das „Interpretieren des innersten Sinns“, dessen Ausgangsbasis Hippolyte Taine vorbereitete. Die historischen Beschreibungen in Burckhardts Werken waren der Qualitätsmaßstab, den Kessler seinem Wissen über seine Zeitgenossen zu Grunde legte. So wie Burckhardt den „Renaissancemenschen“ verstand, wollte er seine Zeitgenossen verstehen, um die formalästhetischen Kriterien richtig festlegen zu können. Burckhardts

---

<sup>357</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. September 1898.

Beschreibung des Renaissancemenschen beeinflusste aber nicht nur Kesslers Methode, sondern auch seine Idealvorstellung des Menschen der Moderne. Durch Burckhardts Kunsttheorie lässt sich einerseits verstehen, wie Kessler Ästhetik politisch auffasste, andererseits lässt sich mit ihrer Hilfe diese politische Komponente auch im formalästhetischen Charakter der Klassiker dechiffrieren.

Im Oktober 1895 schrieb Kessler in sein Tagebuch: „[...] was Taine hierzu gethan hat ist doch nur Flickwerk im Vergleich zu [...] Burkhards Durchdringung des Renaissancemenschen“<sup>358</sup>. Was verstand Kessler nun unter Jakob Burckhardts Renaissancemenschen und wie bezieht sich dieses Verständnis auf die Moderne? Vorweggenommen sei, dass Burckhardts Weg der Erklärung von kulturellen Zusammenhängen über die Beschreibung führte, nicht über die Theorie. Er versuchte nicht ein philosophisches System zu entwerfen oder Geschichte über den Blickwinkel der Philosophie zu erklären.

Der Mensch der Renaissance spiegelte den Konflikt des Grafen und seiner Zeitgenossen wider, sich zwischen idealistischer und positivistischer Lebenshaltung, zwischen den überlebten Werten der Vergangenheit auf der einen und einer unbekanntem Zukunft auf der anderen Seite, verloren zu fühlen:

*„ [...] nach ihm versteht man die Grundthatsache des Renaissancemenschen so, dass das noch halbbarbarische, überkräftige und leidenschaftliche Temperament in den Dienst einer himmelstürmenden plötzlich befreiten, über Nacht fast aller Fesseln der Moral und des Gesetzes ledig gewordenen und nur den Geboten eines instinktiven Sinnes für Harmonie der Formen noch gehorchenden Phantasie trat. Ruhm, Schönheit, Macht die Ideen, die die Persönlichkeit formen und leiten; und daneben plötzliche, leidenschaftliche Rückfälle in die christliche Ideenwelt des Mittelalters. Aber auch dann wie dort die*

---

<sup>358</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. Oktober 1895. Jacob Burckhardt habilitierte sich 1844 in Basel zunächst als Dozent für Geschichte und wurde dort 1845 Professor, bevor er 1858 als Ordinarius für Geschichte an die Universität Basel wechselte. Aufgrund seines politischen Engagements, das zu vielen Kontroversen führte, lehrte er ab den 1850er Jahren ausschließlich Kunstgeschichte.

*bis zur Weissglut erhitzte Phantasie die Alles mit sich fortreissende Herrschermacht der Seele.*<sup>359</sup>

Dieser hier beschriebene Wertewandel zum Individualismus prägte Kesslers Suche nach einer verbindlichen Psychologie des Menschen in seiner Zeit. Jacob Burckhardts Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst veranlasste Kessler vom Inhalt zu abstrahieren und bewegte ihn dadurch, die verschiedenen Ausdrucksmerkmale in Bezug zu den mit ihnen in Verbindung stehenden sinnlichen Erfahrungen des Betrachters zu setzen<sup>360</sup>:

*„Wie anders lehrt Einen da Burkhard [...] - Es ist psychologisch bemerkenswert, welche Bedeutung auf allen frühen Entwicklungsstufen der Menschheit die blosse rhythmische Anregung der Sinne, ohne Rücksicht auf den stofflichen Inhalt der Anregung, hat.*<sup>361</sup>

Da er die Notwendigkeit hin zu abstrahierendem Denken unterstützte, musste sein eigenes, eher deskriptives Werk Kessler dauerhaft enttäuschen. Burckhardts *Cicerone* hatte Kessler zwar vor der Jahrhundertwende auf all seinen Italienreisen im Gepäck, notierte aber schon im April 1896, es drei Tage sehr „genossen“ zu haben, als er „ohne Baedeker, ohne Burkhard“ und „nur mit den Sinnen“ Florenz entdeckte.<sup>362</sup> Zwei Jahre danach vertraute er seinem Tagebuch an, dass die Madonna Cimabues in der Kapelle Sta. Maria Novella in Florenz „trotz [...] Burkhardts begeisterten Worten nur eine sehr leise Regung der neuen Kunst“ enthalte. Zwingend nach dem Bezugspunkt in der Moderne zu suchen, verwehrte Kessler fortan die Freude daran, den Blick auf die italienische Kunst mit Burckhardts Hilfe zu richten.<sup>363</sup>

---

<sup>359</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. Oktober 1895.

<sup>360</sup> Sammer, Marianne: *Intuitive Geschichtsschreibung: Ein Versuch zum Verhältnis von Geschichtsdenken und kulturhistorischer Methode bei Jacob Burckhardt*. München: tuduv Verlag 1995. (=Kulturgeschichtliche Forschungen Bd. 19. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser). S. 12 f.

<sup>361</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 30. Oktober 1895.

<sup>362</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. April 1896.

<sup>363</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 30. Juli 1898. Selbstverständlich meinte Kessler mit dem „Neuen“ die Renaissance, die aber für die Suche auch nach der Modernität stehen kann, da er zu diesem Zeitpunkt keine genauere Vorstellung entwickelt hatte.

Der weitreichendere Einfluss Jacob Burckhardts auf Kesslers Ästhetikprogramm und auf das der Klassiker, bestand in der Analyse ihrer gesellschaftlichen Relevanz und der Frage nach dem diesbezüglichen Ursache- und Wirkungszusammenhang. Der Bezugspunkt hierfür lässt sich an einem im Folgenden vorweggenommenen Zitat aus den frühen Neunziger Jahren festmachen:

*„Man wird die Grundfrage der Aesthetik: „Was ist ein Kunstwerk?“ nicht anders beantworten können, als indem man von den psychologischen Vorgängen im Geniessenden, statt wie bisher vom konkreten Werk ausgeht, d. h. nicht eher, als bis man die Frage so stellt: Was für Vorgänge muss ein Menschenwerk in der Seele Desjenigen, auf welchen es wirkt, hervorrufen, um als Kunstwerk zu gelten? Man wird dann auch finden, dass Etwas für den Einen ein Kunstwerk und für den Andern Keins sein kann, und man wird hiernach richtiger über Künstler und Kunstwerke urteilen, die nur für ihr Zeitalter gewirkt haben oder nur einer bestimmten Geschmacksrichtung genügt haben.“<sup>364</sup>*

Jacob Burckhardt sieht für das Kulturprofil einer Zeit drei Grundbedürfnisse des Menschen verantwortlich. Der Staat repräsentiert das politische, die Religion das metaphysische und die Kultur das moralisch-geistige Grundbedürfnis. Untereinander stehen diese drei Felder in einem kausalen Zusammenhang und konstituieren die historische Realität. Der Kultur kommt in Burckhardts Modell die Rolle des Beweglichen und Freien zu und steht im Kontrast zu den beiden statischen Parametern der Politik und Religion. In ihrer Rolle wirkt Kultur undogmatisch und entgrenzend, denn sie wird nicht von Institutionen getragen, sondern von der Gesellschaft.<sup>365</sup> Kessler, der die kaiserliche Kulturpolitik als anmaßend, als „voller Illusionen“<sup>366</sup> bezeichnete, als Kunst, „die [...] nur vom patriotischen Standpunkt aus“ beurteilt, und nur „als Werkzeug des Staats

---

<sup>364</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 3. Oktober 1894.

<sup>365</sup> Sammer, Marianne: Intuitive Geschichtsschreibung. S. 22 ff.

<sup>366</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 19. Dezember 1901.

gebilligt“ werde<sup>367</sup>, „weil das Feine und Differenzierte“ dem „Denken und Wahrnehmen“ des Kaisers „entgeht“<sup>368</sup>, musste die Instrumentalisierung von Kunst auf Basis der Analyse Burckhardts als antihistorisch empfinden.

Für den Fortgang von Geschichte und den Akt des Erkennens, so Burckhardt weiter, ist eine dem Staat entgegengerichtete Dynamik unerlässlich. Eine Veränderung kann aber nur eine Kultur auslösen, die nicht Selbstzweck ist, sondern in der dem materiellen Geist ein ideeller gegenüber steht. Die Kultur entfaltet ihre verändernde Dynamik, sobald sich der Geist in ihr reflektiert.<sup>369</sup>

Dieser Gedankenkomplex in Bezug zur Buchgestaltung gesetzt, zeigt, dass sich dem Grafen einerseits die Notwendigkeit vermittelte, dass „blosse [...] Anregung der Sinne, ohne Rücksicht auf den stofflichen Inhalt der Anregung“ keine zeitgerechte Ästhetik mehr darstellen konnte. Das „interpretieren des Inneren Sinns“ der Zeit und ihrer Kultur in Bezug auf eine kollektive Identität und ihre Rückspiegelung in das künstlerische Objekt, stoßen nach Burckhardt unwillkürlich einen Veränderungsprozess an.<sup>370</sup> Vor dem Hintergrund dieses Verständnisses kann Kesslers formalästhetische Suche nach einer geeigneten Formensprache für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* politisch verstanden werden. Die Klassikerausgabe wird durch die chiffrierten und zu dechiffrierenden künstlerischen Ausdrucksmittel zum programmatischen Teil der „Politics of Modernism“ und reiht sich ein in die oppositionellen Bestrebungen, die Kessler in Weimar gegen Berlin durchsetzen wollte.<sup>371</sup> Denn nach Jacob Burckhardts Vorstellung war die Kultur nur dort in der Lage, das Profil einer „Renaissance“ anzunehmen, wo Staat und Religion sie nicht in ihren Dienst stellen.<sup>372</sup> Gegen das gefühlte „Mittelalter“ des Kaiserreichs, so könnte man es überspitzen, erhoffte sich Kessler eine kulturelle Elite durch eine neue Ästhetik heranzuziehen. Durch die Macht der „Ideen, die die Persönlichkeit

---

<sup>367</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 2. Februar 1902.

<sup>368</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 6. März 1899.

<sup>369</sup> Sammer, Marianne: Intuitive Geschichtsschreibung. S. 25.

<sup>370</sup> Sammler, Marianne: Intuitive Geschichtsschreibung. S. 27 ff.

<sup>371</sup> Vgl. Fiedler, Theodore: Weimar contra Berlin. S. 107-125.

<sup>372</sup> Die Definition von Renaissance bezieht Jacob Burckhardt auf einen Menschen mit einem neuen Selbstbewusstsein, da gemäß der drei Potenzenlehre jeder kulturelle Wandel eine neue kollektive Identität voraussetzt. Vgl. hierzu: Sammer, Marianne: Intuitive Geschichtsschreibung. S. 31. Auch Kessler wünschte sich einen Neuanfang in diesem Sinne. Vgl. zu den Inhalten der politischen Reformvorstellungen Kesslers: Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen von 1902 bis 1906. S. 508 f.

formen und leiten“, sollten beflügelte Wesen in Form von Kraftmenschen, die „alles mit sich fortreißen“, für eine Erneuerung sorgen.<sup>373</sup>

### 3.1.3 *„Die Aufspaltung des Kunstwerks in seine Elemente“: Von Wilhelm Wundts experimenteller Psychologie zu Friedrich Nietzsche und Georg Simmel*

Jacob Burckhardts Werke übten auch auf Friedrich Nietzsche einen entscheidenden Einfluss aus, der ihn einst als „unseren großen, größten Lehrer“ würdigte<sup>374</sup>. Kessler wurde durch die Vorlesungen Wilhelm Wundts, die er 1890 in Leipzig hörte, für die Ideen Nietzsches vorbereitet. Wilhelm Wundt galt für Kessler als ein umfangreicher Geist, wie es kaum einen zweiten in Europa gab“. Die Essenz aus der Beschäftigung mit Wilhelm Wundt ist die Beschreibung des Gestaltenwandels der „Ideen in den einander ablösenden Religionen und Philosophien“. Er hat Kessler an den Punkt geführt, „von dem aus alle Ideen der Menschheit in einer unermesslichen Verzweigung wie ein organisches Gebilde erschienen, dessen Wurzeln die einfachen seelischen Reaktionen von Einzelnen oder Massen waren, dessen Spitzen aber in die Wolken reichten“.<sup>375</sup> Die „Grundfrage der Aesthetik“, Kesslers Suche nach den „Vorgängen im Geniessenden“, wurde von Wundt maßgeblich beeinflusst, da er durch seine Geltung, die „seelischen Vorgänge im Menschen“, auch die seiner Zeitgenossen, näher zu bestimmen lernte. Zunächst ersetzte er diesen diffusen Begriff durch den Begriff der Psychologie und half ihm damit, den Kontext dieser Suche von ihrem idealistisch-religiös geprägten Ursprung zu befreien und auf eine positivistische Ebene zu übertragen. „Die Wirkung war zunächst eine ungeheure Erweiterung des Ausblicks“, so subsumierte Kessler die Wirkung, die Wundt auf ihn und seine Mitmenschen ausübte. „Wir fühlten uns auf einem Berg [...]“, so Kessler weiter, „[...] von wo die ganze geistige Entwicklung der Menschheit weit unten wie in

---

<sup>373</sup> Vgl. hierzu auch das ganze Zitat am Beginn dieses Kapitels. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. Oktober 1895.

<sup>374</sup> Vgl. Maikuma, Yoshihiko: Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt. Königstein im Taunus: Hain Verlag bei athenäum 1985.

<sup>375</sup> Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 196 f.

einem Tal vor uns ausgebreitet lag“.<sup>376</sup> Wundts Grundannahme ging auf die Auffassung Kants zurück, der zur Folge die einzige gesicherte Realität die Erfahrung sei, die durch das Sensorische des menschlichen Gehirns gefiltert wurde. Alles Denken ging also aus den Sinneswahrnehmungen und den ihnen zugrunde liegenden Emotionen hervor. Wilhelm Wundt verdeutlichte Kessler diese Zusammenhänge vom Individuum bis zum Kollektiv und prägte dadurch nicht nur seine Vorstellung von der Psyche des Einzelnen, sondern auch seinen Nationenbegriff nachhaltig, wie schon gezeigt wurde.<sup>377</sup>

Zur Erschließung der menschlichen Psyche bediente sich Wundt der Feststellung, jede Gefühlsregung werde von einem bestimmten irreduziblen Gefühlston begleitet. Diese Gefühlstöne resultieren aus den Grundtönen angenehm und unangenehm, Erregung und Mäßigung und Spannung und Lockerung. Das Resultat dieser Töne sah Wundt als menschliche Reaktion, die wie auf einer Klaviatur durch verschiedene Arrangements hervorgerufen werden können. Aus dieser Methode bezog Kessler die theoretischen Überlegungen über psychologische Rezeption von Kunst, die erstmals ausschweifende Begriffsdefinitionen vermied und sich stattdessen der sinnlich erfahrbaren Wahrnehmung von Kunst zuwandte und ihm half, eine gewisse Sicherheit über die Objektivität seiner Ansichten zu entwickeln.<sup>378</sup> „Wir jungen Menschen“, so beschreibt Kessler in seinen Memoiren die Motivation, die von Wundt und von Friedrich Nietzsche ausging, wollten „am Aufbau einer von überlebten Anschauungen gereinigten Welt teilnehmen“.<sup>379</sup> Die Werke Nietzsches interessierten Kessler auf der einen Seite, da er sich erhoffte, von ihm weitere psychologische Beobachtungen seiner Zeitgenossen vermittelt zu bekommen. Auf der anderen Seite stellte er durch den Einfluss des Philosophen, die ästhetische Lehre, die ihm die Autoren der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* vermittelt hatten, auf ein zeitgemäßes Fundament, dessen Ursprung aber tief in der „klassischen“ Tradition verwurzelt liegt.<sup>380</sup>

---

<sup>376</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 198.

<sup>377</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 2.4.4 und 2.4.5.

<sup>378</sup> Vgl. Easton, Laird M.: *Der rote Graf*. S. 57 f.

<sup>379</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 198.

<sup>380</sup> Vgl. hierzu: Bishop, Paul und R. H. Stephenson: *Die Geburt der Tragödie*. In: *German Life and Letters* 52. Oxford: Blackwell Publishing 1999. S. 412 ff.

Die Wirkung von Nietzsches Philosophie auf Kessler war nachhaltig. Er hatte die „letzten Halme des Kindheitsparadieses versengt“. Kessler merkte durch ihn, wie viel „seines Denkens noch von kindlichem Glauben“ beeinflusst war.

Die Beschäftigung mit Nietzsche stellte einen wichtigen Kulminationspunkt in seinem Leben dar, an dem die Fäden vieler einzelner Teilinteressen und Ideen zu einem einzigen Konzept verschmolzen. Dieses manifestierte sich auch in seiner eigenen Ästhetik. Kesslers Bemerkung in *Gesichter und Zeiten* verdeutlicht den Einfluss und die Rolle des Philosophen. So wesentlich wie das Bekenntnis nach Goethe und Nietzsche, sei in der seelischen Struktur der Menschen der Platz gewesen, den sie der Kunst in ihrem Leben einräumten, „nicht bloß der Musik wie die Romantiker, sondern auch fast noch mehr der bildenden Kunst“ und ganz besonders der Gestaltung ihrer täglichen Lebensumwelt. Kessler beginnt durch den Einfluss Nietzsches seinen Kunstbegriff auch intellektuell über die einzelnen Gattungen hinaus in Richtung des Kunsthandwerks zu öffnen. Der Kunstbegriff, der sich mit Kant zunächst von einer Moral losgelöst verstehen ließ, erweiterte sich in diesem Gedankenprozess nun zu einer breit angelegten Ästhetik, die Kessler dann in der Klassikerausgabe um Goethes geselligen Humanismus anreicherte und dadurch zu weniger Monumentalität und mehr Zartheit in ihrer Gestaltung gelangte.<sup>381</sup> Das Individuum sollte sich von seiner idealistisch geprägten Unmündigkeit und Unreflektiertheit befreien. Nietzsches Theorie, die weniger am Schreibtisch erdacht als vielmehr beim Spaziergang im Freien eronnen scheint, repräsentierte einen aufgeklärten Freiheitsbegriff, den Kessler einer Traditionslinie mit Kant und Schopenhauer zuordnete.<sup>382</sup> Die Starre des Intellekts des wilhelminischen Bürgertums, die Kessler seit seiner Rückkehr aus England bedrückte und die Nietzsche rigoros analysierte, schien nun überwindbar. Nietzsches Ästhetikbegriff ist keine Ästhetik im engeren Sinne der Disziplinen der Philosophie mehr. Gerade diese Öffnung hat einen durchgreifenden Einfluss

---

<sup>381</sup> Vgl. zum Begriff und den Traditionslinien von Goethes geselligem Humanismus die Darstellung von: Maikuma, Yoshihiko: Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt. S. 235 f. Vgl. hierzu auch: Bishop, Paul und R. H. Stephenson: Zarathustras Evangelium des Schönen. Nietzsche und die klassische Weimarer Ästhetik. In: Sprachkunst. Hrsg. von Herbert Foltinek und Walter Weiss. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2001. Bd. 1. (=Beiträge zur Literaturwissenschaft XXXII). S. 1-26. Auf S. 162 ff. dieser Arbeit wird hierauf auch noch einmal genauer Bezug genommen.

<sup>382</sup> Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. S. 28 f. Vgl. auch: Bishop, Paul und R. H. Stephenson: Zarathustras Evangelium des Schönen. S. 2.

auf das Denken Kesslers. Die Nietzsche-Rezeption des Grafen wurde von Georg Simmel geprägt, von dem er auch nach der Beendigung seines Studiums noch Vorlesungen in der Berliner Universität besuchte.<sup>383</sup> Durch ihn wurde sein aristokratisches Denken und sein elitärer Kulturbegriff nachhaltig inspiriert und das Bild der Moderne geprägt, das nach individuellen Lebensentwürfen verlangte. Vor allem die Gleichsetzung von Religion und Kultur auf rezeptioneller Ebene, geht auf diese Erklärung zurück. „Höhere Kultur“ unterscheidet sich „von der niedrigen hauptsächlich durch die ungeheure Zahl der Mittelglieder“, so notierte Kessler nach einer Unterhaltung mit Simmel. Die untere Schicht brauche sie, „um einen Zweck, selbst den einfachsten, wie das tägliche Brot, zu erreichen. Das habe zur Folge, dass die meisten Menschen immer nur mit den Mitteln nie mit etwas Definitivem, den Endzielen der Kultur und des Lebens beschäftigt seien“, führte er weiter aus. „So werde es zur tiefsten Sehnsucht jeder hohen Kultur, irgendwo einen Endzweck des Daseins zu finden.“ Um diesen Konflikt aufzuheben „gebe es zwei Lösungen. Entweder man erdichte einen Endzweck ausserhalb des wirklichen Lebens, einen metaphysischen Endzweck wie das christliche Jenseits. Oder man fälsche die Mittel in Zwecke um, preise die Technik, die Arbeit u. s. w. als Etwas an sich Erstrebenswertes.“ Kultur werde so „pervers in ihren Trieben“ und habe „das Christentum [...] 2000 Jahre lang der Menschheit aufgezwungen“. Von dieser Kultur sei nur eine „scheinbare Befriedigung ausgegangen“ und „der Trieb nach einem Endzweck nur immer stärker geworden.“ „Und als das Christentum fiel“, so notierte Kessler weiter, „habe er sich deshalb elementar geltend gemacht. In diesem Moment sei Schopenhauer erschienen“ und habe „die Qual geschildert, überall nur Mittel, nur Wollen, nur Streben zu sehen. Sein Pessimismus sei Nichts Andres als die furchtbare Enttäuschung über das plötzliche Verschwinden des bis dahin geglaubten erdichteten Zwecks.“ Durch den Einfluss Darwins habe Nietzsche diese Erkenntnis und ihrer Auswirkung auf den Menschen dann anhand von Individuen erläutert.<sup>384</sup>

Zunächst von den Vorstellungen Nietzsches geprägt, regten Kessler zusehends die Erläuterungen Georg Simmels an und veränderten seine Vorstellungen über den

---

<sup>383</sup> Vgl. hierzu auch den 1907 erstmals publizierten Band: Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus. Leipzig: Duncker & Humblot 1907. Vgl. auch: S. 146 f.

<sup>384</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Februar 1903.

Philosophen schließlich. Die Situation der Zeitgenossen beurteilte Kessler nicht wie beispielsweise die Sozialdemokraten vom Standpunkt der individuellen Lebensperspektive hinsichtlich ihrer beruflichen Situation. Für Kesslers Zukunftsprognosen war die soziale Dimension primär von untergeordneter Wichtigkeit, auch wenn eine Verbesserung der Lebenssituation das Ergebnis sein sollte, orientierten sich Kesslers Überlegungen an Fragen der kulturellen Ordnung und der Bildungssituation der Menschen. Beides entfaltete seiner Meinung nach zwingend eine prägende Wirkung auf alle anderen Lebensbereiche. Bildung war daher der Schlüssel zur Verbesserung auch der allgemeinen Lebenssituation der Menschen. Nietzsches Postulat des Übermenschen richtete den Blick nicht auf eine ganze Reihe von Personen oder Gesellschaftsschichten, sondern auf eine aus dieser Masse herausragende Einzelperson. Auch wenn den Grafen Kessler die Vorstellung vom Übermenschen prägte, erkannte er, dass sich die Sichtweise in der aufkeimenden Massenkommunikationsgesellschaft im Grunde weniger auf Einzelne richten konnte:

*„Die Kluft in unserer Kultur zwischen der Vorstellungswelt des Volks und der Gebildeten hat ihre Ursache nicht nur in den Fortschritten der Wissenschaft, die sie vom Volksbewusstsein seit dem Mittelalter immer weiter fortführen, auch nicht nur in ihrer wachsenden Masse, sondern weiter noch in ihrer steigenden Kompliziertheit. Jedes Wissen ist heute fast unendlich verwickelt und nüanciert, und zwar nicht blos an seiner Peripherie sondern schon in den Grundbegriffen, so dass ein allgemeines Erfassen wissenschaftlicher Vorstellungen nicht mehr ohne Diskrepanz von dem möglich ist, was die Wissenschaft wirklich sagen will. Die Delikatheit der heute gewonnenen Erkenntnisse bildet für die Einheit der Volkskultur ein viel schwerer zu überwindendes Hindernis als ihre wachsende Masse; denn diese könnte durch Auswahl vereinfacht und erleichtert werden; das aber verbietet gerade die Wissensnüancierung. Hinzukommt, dass die Komplexität aller begründeten Erkenntnis schon anfängt, eine neue Kluft in die Kultur zu reißen, nämlich zwischen denen, die nur im allgemeinen gebildet sind, und denen die Etwas*

*wirklich wissen. Der blos Gebildete wird dadurch bald an Kulturwert nicht nur hinter dem Gelehrten zurücktreten, sondern auch hinter dem Mann aus dem Volk, der die traditionellen Vorstellungen von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt. Und hier droht schon eine weitere Gefahr. Wird es in 50 Jahren überhaupt noch Volk geben, das einen traditionellen Bewusstseinsinhalt festhält? Denn während die Bildung fortgesetzt an Gediegenheit abnimmt und abnehmen muss, dringt sie gleichzeitig immer tiefer ins Volk hinab. So bleibt schliesslich anstelle des Volks nur eine grosse Masse mit halbentwerteter Bildung zurück, der auf der andren Seite die kleine Schaar der Spezialisten gegenübersteht; die Spezialisten aber gehören ausserhalb ihres kleinen Fachs selbst nur zu den Gebildeten. Hier, in dieser wachsenden Kompliziertheit jeder Erkenntnis, droht also in der That der ganzen europäischen Geistesentwicklung eine Gefahr, gegen die ich ein Mittel vorläufig nicht zu erkennen vermag, d. h. vorausgesetzt, dass der Vorstellungsinhalt des Bewusstseins ein Lebensnerv der Kultur ist und immer sein muss.*<sup>385</sup>

Die Eliten der Zukunft werden als Spezialisten werden behaupten müssen. Die Hoffnung auf die Trägerschaft einer Kulturreform durch klassische Universalgelehrte, wird sich vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung des Wissens und einem schwindenden Kanon in der Hochkultur nur schwer bewahrheiten können. Kessler prognostiziert einen Siegeszug der Volkskultur einfach aus dem Grund, dass sie als solche tradiert wird. Ein Bildungsangebot der Zukunft muss aufgrund Heterogenität der Wissens- und Kulturrezeption zusehends schwinden. Autoritativen Wahrheiten bietet sich in der Hochkultur nur die Möglichkeit, die Innerlichkeit des Individuums zu betonen. Der Einfluss Simmels wird an dieser Notiz deutlich, denn Kessler setzte der Methode des Berliner Philosophiedozenten gemäß, den gesellschaftlichen Gegenstand in Bezug zu ihren historischen Bedingungen und den Fragen, die sich daraus für die Zukunft entwickeln. Kesslers Bestandsaufnahme verdichtet sich an dieser Stelle nicht zu einem rein erkenntnistheoretischen Interesse an Bildung, sondern wird zu

---

<sup>385</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 5. Januar 1900.

einer Prognose verdichtet, aus der Fragen über die möglichen Gestaltungsoptionen der Zukunft abgeleitet werden können. Diese Methode, metaphysische Fragestellungen durch eine Philosophie abzulösen, die mit den Inhalten der Soziologie eine Gesetzeswissenschaft konkreter Gesellschaft unternahm war vom französisch-angelsächsischen Positivismus geprägt und ging auf Georg Simmel zurück. Das Individuum und die Gesellschaft mit dieser Methode zu beschreiben, beinhaltete für Simmel, sie hinsichtlich ihrer kulturhistorischen und kulturphilosophischen Konsequenzen darzustellen. Kessler führte sein Gesellschaftsverständnis an dieselbe Grenze, die Simmel in seiner Art der Analyse zuließ. Es handelt sich dabei um die Widersprüche zwischen Objektivität und Subjektivität, also um die grundsätzliche Unvereinbarkeit von Gemeinschaft und Individuum. Daraus ergibt sich eine zwangsweise Betonung der Innerlichkeit und im Ergebnis nicht selten die Problematik, auch Fragen nach der Überwindung der Gesellschaft zulassen zu müssen.<sup>386</sup> Hinsichtlich der Bildungsideen des Grafen Kessler hätte ein Eintreten dieser Prognose bedeutet, dass wissenschaftliche Erkenntnisse genau wie die Wahrheiten der Hochkultur ihren autoritativen Charakter nur noch unter wenigen hätten entfalten können. Im Gegenzug hätten die Traditionen der Volkskultur alleine aufgrund ihrer Vermittlungsart eine weit höhere Chance, sich zu erhalten. Nach Simmel besteht die einzige Möglichkeit zur Überwindung des Hiatus zwischen Gesellschaft und Individuum in der Selbstvergewisserung des Menschen darüber, worin er sich im Gegensatz zur Gesellschaft empfindet. Als Mittel der Selbstvergewisserung zählt Simmel die Traditionen, die Wissenschaft und die Kunst. Der Mensch gelangt allerdings nicht durch eine rein rezeptive Wissensaufnahme zu individueller Entfaltung, sondern es bedarf der Möglichkeit einer Synthese, die gedachten Vorstellungen in Handlungen umzuwandeln, oder wie Simmel es sagt, aus seinem „objektivem Geist“ auch zu „objektiver Form“ zu gelangen. Aber nicht dieser Zusammenhang alleine, nicht die innere Energie des Menschen steuert diesen Prozess. Der Mensch bedarf der „Hingabe an eine übersubjektive Instanz“ eines individuellen Bildungsganges, die die Individualität des Menschen formt und auf diesem Weg auch wieder positiv auf die gesellschaftlichen Gebilde einzuwirken

---

<sup>386</sup> Lieber, Hans-Joachim: Kulturkritik und Lebensphilosophie. Studien zur deutschen Philosophie der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974. S. 67 ff.

vermag.<sup>387</sup> Ausgangspunkt für Simmels Grundanschauung ist keine ideale Projektionsfläche oder ein menschlicher Idealzustand wie sie das Konstrukt des „Übermenschen“ beinhaltet. Der Ursprung von Simmels Bildungsverständnis ist die Wechselbeziehung der Bildung mit dem gelebten Leben.<sup>388</sup> Die Klassikerausgabe suggeriert durch die Unkommentiertheit dieses innere Moment von Bildung. Der Leser der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* kann ohne die Beeinflussung von Metainformationen seinem eigenen Verständnis des Textes folgen. Er hat kein fachspezifisches Wissen um Aspekte und Fragestellungen der deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie zu erwarten. Die Ausgabe vermittelt außer ihrem Inhalt keinen Mehrwert an Wissen, sondern innere Wahrheiten.<sup>389</sup> Im Finden neuer Lebenssinnentwürfe lag Kesslers Meinung nach eine zentrale Herausforderung der Moderne. Nietzsches Aussage „Gott ist tot“ führt genauso in den Kern dieser Problematik wie in den zentralen Teil seines Denkens. Im Kontext des Gesamtwerks des Philosophen bedeutet diese Aussage, dass alle Sinnentwürfe, wie sie vom Buddhismus oder dem Christentum ausgehen an ihrem natürlichen Ende angelangt seien. Für den Menschen leitet Nietzsche die Maxime ab, dass genau diese Sinnleere heldenhaft hingenommen werden müsse. Der Mensch oder die „höchsten Einzelexemplare“ sind die, die diese Sinnleere aushalten können. Die Kunst ist das Medium, das dem Individuum helfen kann, diesen Prozess zu meistern. „Das einzige Gebiet, wo diese Nietzschesche Wertungsweise unbestritten gelte, sei in der That die Kunst“, folgerte Kessler nach der Auseinandersetzung mit Simmel weiter.<sup>390</sup> Die Bejahung dieser Sinnleere lässt aber auch neue Spielräume für neue Wertschätzungen entstehen und die, da sie um ihre Fiktionalität wissen, von einem ästhetischen und künstlerischen Zug geprägt sind. Der Mensch kann sich in diesem Raum frei entwerfen und wird selber zum Kunstwerk, da er keinem göttlichen oder metaphysischen Programm zu gehorchen hat. Der Sinnkampf findet nach Nietzsche zwischen einer alles nivellierenden Massenkultur und einer elitären

---

<sup>387</sup> Lieber, Hans-Joachim: Kulturkritik und Lebensphilosophie. S. 98 f.

<sup>388</sup> Jatzkowski, Thomas: Die Theorie des kulturell-historischen Verstehens bei Wilhelm Dilthey und Georg Simmel. Herdecke: GCA-Verlag 1998. (Phil. Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz). S. 98 f.

<sup>389</sup> Vgl. S. 194 ff.

<sup>390</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Februar 1903.

Kultur, die ihre Stellung kennt, statt.<sup>391</sup> Schon im Aufsatz *Henri de Régnier* äußerte Kessler, dass ihm diese Zuspitzung auf die Kunst imponierte:

*„Aus dem Untergang ihres Glaubens an Religion, Liebe, Wissenschaft und Sich selber retten die Schiffbrüchigen des Ideals den Kultus der Schönheit, den Kultus dessen, was Schönheit ist: die momentane Vollendung des Ichs. Sie werden zur Kunst getrieben durch die Sehnsucht, auf Augenblicke wenigstens ihre geschwächte Persönlichkeit stark, ihre zersplitterte Seele Eins, ihr flüchtiges Ich dem ewigen Wandel entrückt zu fühlen.“*<sup>392</sup>

Die Gedanken des positiv-nihilistischen Philosophen aber wirkten im Gegensatz zum negativ-nihilistischen Henri de Régnier auf Kessler als Ferment, als Katalysator schlummernder geistiger Energien, die nur auf ihren Ausdruck in neu zu entdeckenden Formen warteten. Die Philosophie Nietzsches und seine Verherrlichung schien ihm aber so lange sinnlos, wie es nicht darum ging, die Grenzen zwischen der alten Ästhetik und den einzelnen Künsten einzureißen, die sich vom Standpunkt der Hoffnung auf einen neuen Geistesadel herleiteten. Erst in dem nach Nietzsches Ästhetik ersonnenen Leben, konnte Kessler die Zusammenfassung der Gesamtheit all seiner Bedürfnisse entdecken. In dieser wurden gewöhnliche Gebrauchsgegenstände genau wie Musik, Literatur und Kunst und eine Lebenshaltung in einen übergeordneten Lebensentwurf eingereiht. In ihrer Gesamtheit verschmolzen sie zu einer Lebenskunst, die einen „Schutzraum“ für das Individuum bildet.<sup>393</sup> Nietzsche übernimmt die Forderung Kants, nach der der Kunst die Rolle zukommt, die Wirklichkeit schön darzustellen. Für Nietzsche aber ist die Realität nicht schön, so dass ihr die Rolle zufällt eine schöne Welt zu schaffen, eine Rückzugsmöglichkeit aus der Welt der

---

<sup>391</sup> Venturelli, Aldo: Die Enttäuschung der Macht. Zu Kesslers Nietzsche-Bild. In: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997 (=Rombach Litterae. Bd. 37). S. 110.

<sup>392</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Henri de Régnier. S. 243.

<sup>393</sup> Venturelli, Aldo: Die Enttäuschung der Macht. S. 111 ff. Der treffende Begriff „Schutzraum“ stammt von: Riederer, Günther: Der Übergangsmensch - Kessler als Student, Untertan und Weltbürger. S. 57.

hässlichen Wahrheiten zu finden. Da der Glaube an eine Schönheit geschwunden ist, soll die Kunst eine Illusion als Ersatz dafür liefern.<sup>394</sup>

Kunst, so sei noch einmal festgehalten, löst sich nach Nietzsches Ästhetik in einer nachästhetischen Kultur, in einer Lebenskunst auf. Die von Gerhard Plumpe in mehrere Teilbereiche unterschiedene Lebenskunst, haben alle ihre Spuren im formalästhetischen Konzept der Klassiker hinterlassen. Hierin zeigt sich, dass sich nicht nur Inhalt und Form der Klassikerausgabe entsprechen sollten, sondern dass dem „klassischen“ ästhetiktheoretischen Inhalt ein Bezugspunkt gegenübersteht, der sich in der Vorstellung einer Formalästhetik der Moderne reflektiert.

Der „Wille zur Kunst“ charakterisiert ein Begehren zur Steigerung des Selbst und äußerte sich in Kesslers Wunsch, durch ästhetiktheoretische Bildung den Bildungsgrad seiner Schüler so zu steigern, dass sie eine neue Elite bilden konnten. Die Funktion von Kunst ist, der Sinnleere lebensermöglichend entgegenzutreten. Auch diesen Aspekt versuchte Kessler mit der Weimarer Bildungseinrichtung und ihrem didaktischen, an seiner Ästhetik orientierten, Konzept entgegenzuarbeiten, da er dieses Bildungsversäumnis als zentrales Hemmnis des Aufkeimens der Moderne erlebte. Der Künstler ist nach Nietzsche ein Außenseiter, der von der verwissenschaftlichten Gesellschaft belächelt werde. Durch die Etablierung einer ästhetiktheoretischen Bildung der Sprosse höherer Staatsbediensteter, Bankierskindern und aus anderen höheren Gesellschaftsschichten, sollte der Ursprung künstlerischen Gedankenguts in den zentralen Funktionen der Gesellschaft und des Staats etabliert und durch das ästhetiktheoretische Interesse die Integration von Künstlern gewährleistet werden. Nietzsche unterstellte den Künstlern zwei formalästhetische Strategien gegen ihre Ausgrenzung zu verfolgen. In der einen wird eine Intellektualisierung forciert, die zur Verwerfung des Sinnlichen führt und die auch Kessler verurteilte. Die zweite Strategie, die Nietzsche unter dem Begriff „Barockstil“ zusammenfasst, spiegelt das Gegenteil von Kesslers formalästhetischem Programm für die Klassikerreihe wider. Künstler, so Nietzsche, simulieren Überfluss, um den eigentlichen Mangel an künstlerischer Kraft zu kaschieren. Diesem Prozess entgegenzuwirken ließ Kessler so radikal nach neuen formalen Gestaltungsprinzipien fahnden, deren

---

<sup>394</sup> Vgl. Kutschera, Franz von: Ästhetik. S. 227.

Ergebnis auch die jeden Überfluss vermeidende Gestaltung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* ist.<sup>395</sup>

Dieser Feststellung schließt sich die Frage an, warum nicht die Werke Nietzsches im Rahmen der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* erschienen. Zum einen ist zu sagen, dass Kessler parallel an der Herausgabe des *Zarathustra* arbeitete. Es gibt aber eine weitere Erklärung. Die zentralen Gedanken Nietzsches seien „Im Grunde genommen [...] nur eine Auseinandersetzung mit Schopenhauer“, zu dessen Gunsten bekanntlich der ursprüngliche Autorenkanon aufgegeben wurde. Aber auch zwischen der Ästhetik Goethes und der Schillers existieren Parallelen zu Nietzsches Werk die beweisen, dass diese Autoren für Kessler auch inhaltlich in einem Zusammenhang mit der Inkarnationsfigur der Moderne standen. In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb Schiller, dass edles Begehren den erhabenen Willen ersetze und das dies durch ästhetische Kultur geleistet werde. Nietzsche lässt seinen *Zarathustra* sagen, dass das Erhabene nützlich ist, weil es eine Voraussetzung des Ästhetischen ist. Den Begriff des Übermenschen hat Nietzsche aus der ersten Szene des *Faust* und auch der weitere Handlungsverlauf des *Zarathustra* enthält ähnliche Elemente aus Goethes Drama. Die verneinende Haltung seitens Mephistopheles gegenüber dem Universum beispielsweise, entspricht der Negierung des Akademischen bei Nietzsche. Wie in Goethes *Faust* muss das Erkennen, also intellektuelles Verstehen mit dem Begreifen, also dem sinnlichen Verstehen, verbunden werden, um eine höhere Kategorie des Wissens hervorbringen zu können. Den Prozess um das sich hieraus ergebende ästhetische Wissen, müssen *Faust* und *Zarathustra* durchlaufen.<sup>396</sup> Dieses ästhetische Wissen zu fördern, ist auch Kesslers pädagogisches Ziel für die Herausgabe der Klassikerausgabe. Die Verbindung der ästhetiktheoretischen Inhalte mit der formalästhetischen Chiffrierung, also den sinnlichen und impliziten Zeichen, macht die Klassiker daher nicht nur zu einem Lehrbuch, sondern eher zu einem Manifest der Moderne in klassischer Weimarer Tradition.

---

<sup>395</sup> Vgl. zu den vier Teilbereichen der Lebenskunst: Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. S. 60 ff. Die Vierte beinhaltet die radikale Zurückweisung der Geschmacksnormierung, die in dieser Arbeit aber schon an einigen Stellen angeklungen ist und daher hier vernachlässigt werden soll.

<sup>396</sup> Vgl. Bishop, Paul und R. H. Stephenson: *Zarathustras Evangelium des Schönen*. S. 2.

### 3.1.4 Kunst und Publikum - Kunst und Religion

Wie Kessler in einem Brief an seinen Freund Eberhard von Bodenhausen schrieb und wie auch die Entwicklung seines Denkens zeigt, ging es ihm in dem Essay *Kunst und Religion* darum, „die Ästhetik in einer neuen Weise an die Wissenschaft und speziell an die Psychologie anzuschließen“<sup>397</sup>. Kessler versuchte hier zu präzisieren wie Kunst in einer „entgötterten“ Welt wirken kann und verarbeitete seine religiös ästhetischen Erfahrungen in seinem Essay. Ziel war, seinen kunsthistorischen Studien einen Abschluss zu geben.<sup>398</sup> Das Leitmotiv aus Nietzsches letzter Schaffensperiode, Kunst baue sich auf der im Niedergang begriffenen Religion auf, sei aber stärker, wird hier verarbeitet.<sup>399</sup> Bereits 1896 war Kessler mit der Ausarbeitung angefangen und 1899 erschien der Essay schließlich im *Pan*.<sup>400</sup>

Friedrich Nietzsche wird in diesem Aufsatz zwar nicht ausdrücklich zitiert, aber die Auffassung, Kunst und Religion von seinen griechischen Ursprüngen her zu rekonstruieren, zeugt schon von dem Einfluss den Nietzsche auf Kessler ausübte.<sup>401</sup> In *Kunst und Publikum* hatte Kessler den Philosophen zitierte und schrieb bereits einleitend von der „Zeit des dionysischen Rausches“ in Griechenland. Er stimmte damit nicht nur in seinem historischen Bezugspunkt mit Nietzsche überein, sondern kommt auch den verwendeten Begriffen des Philosophen sehr nahe.<sup>402</sup> Ziel der Kunst war nach Kesslers Sicht der Dinge einen harmonischen Seelenzustand herzustellen, der sich nicht nur aus Kunstgenuss, sondern aus der richtigen Lebensführung herleitet. Von zentraler Bedeutung ist daher, was sie für den Menschen bedeutet und welche Wirkung sie für die Zivilisation hat. Tatsächlich zeigt sich also, dass die Verbindung zu Schopenhauers Ästhetik näher ist, als die zu Nietzsche.<sup>403</sup>

---

<sup>397</sup> Vgl. Brief von Kessler an Bodenhausen vom 24. Juni 1900.

<sup>398</sup> Vgl. Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. S. 141.

<sup>399</sup> Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 51.

<sup>400</sup> Vgl. Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. S. 142.

<sup>401</sup> Vgl. Venturelli, Aldo: Die Enttäuschung der Macht. S. 113.

<sup>402</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Kunst und Publikum. S. 112 und im weiteren Verlauf zitiert er Nietzsche: „Dionysisches führt einmal wieder notwendig Apollinisches hervor. Vgl. hierzu: Ders. S. 114.

<sup>403</sup> Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 50 f.

In *Kunst und Publikum* betrachtete Kessler diese Frage nun im Zusammenhang zwischen der Kunst und ihren Rezipienten. Der zentrale Aspekt dieses Essays auf die Aufgabe der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* angewendet, bestätigt die Wichtigkeit der ästhetiktheoretischen Bestandteile. Kessler forderte von einem interessierten Publikum die Verantwortung ein, sich nicht für ein schlichtes „Surrogat“ von Traditionen zu interessieren, „das die Akademien, die ästhetischen Teezirkel früherer Zeiten [...] fabrizierten“. „Was gebraucht wird“, so Kessler, „ist nicht falsche Tradition, wenn eine wirkliche nicht vorhanden ist, sondern etwas Echtes, das den Verhältnissen, wie sie sind, entspricht.“<sup>404</sup> Nicht die Rekapitulation von Inhalt wird von Kessler hier gefordert, nicht die einfache Beschäftigung mit Kunst um ihrer selbst Willen, sondern eine Auseinandersetzung, die an den Verhältnissen der Zeit angemessen sein sollte.

Wie sehr Kessler am Anknüpfungspunkt der Moderne gelegen ist, wie sehr ihn die deutsche Art der Bildungsauffassung, die Rückwärtsgeandtheit und der schlechte Geschmack des „Philisters“ bewegten zeigt, dass er eine metaphysische Aufgabe der Kunst zugunsten einer rein sinnlichen abstreitete. „In dem bewegten Chaos unseres Publikums“, schreibt Kessler, „kann und sollte es nun Kreise geben, die bewusst ihre Sinne und sinnlichen Gefühle üben [...]“.<sup>405</sup> Dieser Appell für die reine Sinnlichkeit von Kunst wird so weit gefasst, bis Kessler formuliert, Schopenhauer habe Unrecht mit der These, dass Kunst eine metaphysische Aufgabe zufalle. Kunst habe nichts zu lehren, als die Harmonie und die Sinnlichkeit, so Kessler.<sup>406</sup>

Der Aufsatz *Kunst und Religion* nimmt zwar Aspekte der Sinnlichkeit wieder auf, verleugnet allerdings nicht, dass Kunst ein Träger von Ideen ist und die Ästhetik die Wechselbeziehungen zwischen diesen Ideen untersuchen muss.<sup>407</sup> Während das Postulat der Sinnlichkeit sich in *Kunst und Publikum* vor allem mit dem

---

<sup>404</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Kunst und Publikum*. S. 115.

<sup>405</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Kunst und Publikum*. S. 115.

<sup>406</sup> Den weiteren Verlauf des Essays bestreitet vor allem der Kunstmäzen Kessler. Dem Publikum bringe die sinnliche Erfahrung das wichtigste, nämlich Geschmack. Diesen Geschmack könne das Publikum für das echte Leben einsetzen, in dem es moderne Kunst kaufe. Der Erwerb von alter Kunst sei nichts als Liebhaberei, auf gar keinen Fall aber echtes Leben.

<sup>407</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Kunst und Religion*. S. 163. Kessler spricht hier von den Wechselbeziehungen von Kunst und Religion. Wichtig zu betonen ist hier aber, dass die Frage, ob Kunst nichts zu lehren habe, außer Sinnlichkeit damit negiert werden kann.

Appell verbindet, der Leser solle mehr moderne Kunst kaufen und damit sehr stark an der Ästhetik des *l'art pour l'art* orientiert ist, ist *Kunst und Religion* eine echte Kunsttheorie, in der die Einflüsse aus den Werken von Hippolyte Taine, Jacob Burckhardt, Wilhelm Wundt und Friedrich Nietzsche verarbeitet werden.<sup>408</sup>

Der Gliederung in drei Abschnitte, einer Einführung und Zusammenfassung ist bereits der wissenschaftliche Anspruch anzumerken, den Kessler an diese Arbeit stellte.

Die konspirativ erlebte, religiöse Erregung setzte Kessler mit dem Begriff der religiösen Menge gleich und lehnte seine Ideen damit an die Wundtsche Theorie der physiologischen Psychologie an.<sup>409</sup> Die Definition des Wortes „Schön“ und damit die des Kunsturteils des Betrachters, zeigt schon im Wortlaut und auch in der Idee eine Parallele zum Werke Kants, denn nach Kessler ist die Bezeichnung „Schön“ kein kritisches Urteil, sondern ein diese Vorstellung begleitendes Gefühl.<sup>410</sup> Jacob Burckhardts Ansatz aus dem *Cicerone*, nicht nur das Wesen der Kunst, sondern auch des Kunstgenusses zu begreifen, geht ebenso in die Erörterung ein, wie Schillers sozialtherapeutischer Ansatz.

Wichtiger als die Zuschreibung der einzelnen Gedanken zu ihrem Ursprung, ist aber die Betrachtung des sich hier herausbildenden ästhetischen Programms und ihr Bezug zur Buchgestaltung. Das volkserzieherische Moment der Klassikerausgabe, eine zeitgerechte Ästhetik beflügeln zu wollen, manifestiert sich in der Aussage, dass die „gewöhnliche Mitteilung von Mensch zu Mensch, und auch die der reinen Erkenntnis, der Wissenschaft, dienende“, „immer nur Vorstellung an Vorstellung“ reiht und „nur zwischen Bildern oder zwischen Begriffen Brücken“ baut. Diese Aussage kann man auch auf den ästhetisch-wissenschaftlichen Inhalt der Klassiker beziehen, denn schließlich wollte Kessler mit ihrer Hilfe das begriffliche Fundament für eine sachlichere Diskussion um eine neue Ästhetik legen. Kessler fährt fort, dass die Mitteilung von Mensch zu Mensch „[...] auch da, wo sie Gefühle erwähnt, nicht das Gefühl selbst in die Gedankenreihe verflechten, sondern die Vorstellung des genannten Gefühls“

---

<sup>408</sup> Vgl. hierzu auch: Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 60.

<sup>409</sup> Vgl. hierzu auch: Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 55 f.

<sup>410</sup> Kessler, Harry Graf: *Kunst und Religion*. S. 165.

wecken möchte.<sup>411</sup> Hiermit kann man den intentionalen Charakter des ästhetiktheoretischen Inhalts der Klassikerausgabe fassen, denn mit ihrer Hilfe sollte der Leser sich seiner Gefühle sicherer werden. Diese rationalere Ausdrucksweise sollte einerseits zu mehr Sicherheit gegenüber der eigenen Gefühlswelt führen. Andererseits sollte der rationale Charakter der Gefühlsbeschreibung diese auch für andere nachvollziehbarer machen.

Dem Ornament wird die Rolle eines Gefühlserzeugers zugeschrieben, das durch Anschauung entsteht und in einem bewussten Gefühlsverlauf zusammenfließt. Dass Kessler die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* ornamentlos gestalten ließ zeigt, dass die Ausgabe ohne implizite Interpretation ihrer selbst sich keinen Einfluss auf die Gefühlswelt des Lesers erlauben wollte. Kessler wollte die Gefühlsbewegungen des Lesers nicht lenken, sondern die eigene Interpretation zu klarer Form bringen, um zu vermeiden, dass sich die „Farben des Fühlens“ nicht verworren äußerten und um den Rezipienten zu „höchster Macht und Klarheit emporheben“ zu können.<sup>412</sup>

„Es ist die Poesie, die aus der Klarheit der Form resultiere und diese Poesie kann sich nicht nur in Sprache ausdrücken, sondern auch gegenständlich sein.“ In genau diesem Gedanken liegt die Begründung, die Kessler veranlasste so intensiv nach der richtigen Gestaltung zu suchen, denn aus diesem Gedanken rührte die Forderung nach der Einheit von Inhalt und Form. Dieser Gestaltungsmaxime fällt die Rolle der lebenserneuernden Kraft zu, die die Seelen erzieht, formuliert Kessler den pädagogischen Hintergrund der Form-Inhaltsentsprechung. Überzeugt von dieser ästhetischen Macht, schließt Kessler seinen Essay mit der programmatischen Feststellung, dass es jedem gegeben sei, etwas tiefes zu sagen, wenn er nur die Ausdrucksmittel hat.<sup>413</sup>

In einer Werbung im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* formulierte der *Insel Verlag*, dass mit der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* „etwas für Deutschland völlig Neues und Eigenartiges ins Leben“ gerufen werden sollte, man wolle:

---

<sup>411</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Kunst und Religion. S. 164.

<sup>412</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Kunst und Religion. S. 166. Näheren Aufschluss über die zur Auseinandersetzung mit dem Ornament bringt auch Kap. 3.2.3.

<sup>413</sup> Vgl. hierzu auch: Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler. S. 61 f.

*„ [...] eine handliche, im Bücherschrank wenig Platz einnehmende, auf Reisen bequem mitzuführende Klassikerausgabe von gefälligem Äussern und in grossem, schönem Druck [...] schaffen.“<sup>414</sup>*

In den vorangegangenen Kapiteln konnte gezeigt werden, dass Harry Graf Kessler neben diesem rein praktischen Nutzen mit der Klassikerausgabe den Wunsch verband, die Ideen um die Moderne zu beflügeln. Er konzipierte sie bewusst als Baustein seiner kulturpolitischen Bestrebungen, um von Bildungsdoktrin befreite Leser zu inspirieren, ihre Gefühle rationalisieren zu können.

Im Folgenden soll diese Ästhetik nun zu ihrer konkreten Anwendung auf das Kunstgewerbe und die Buchgestaltung gespiegelt werden, um einerseits Kesslers verlegerischen Anspruch näher beurteilen zu können. Andererseits ist zu vermuten, dass Kessler seiner Formalästhetik zwar keine ornamentale Bildsprache zuordnete, dass der Gestaltung der Klassikerausgabe aber dennoch eine Chiffrierung ihres intentionalen Charakters einverleibt wurde und sich damit sogar aus dem ästhetischen Formenduktus Nietzsches löste. Der Diskurs und die Formalästhetik werden eine Korrektur an Friedrich Nietzsches Ästhetik zu Tage fördern.

### 3.2 „Der mythische Glanz des Kunstgewerbes“ - Die Entstehung von Kesslers buchgestalterischem Ideal im Konzept der Lebenskunst

„D.[er] Übergang von der inhaltlichen zur ästhetischen Freude am K[un]stwerk, zur Freude an der Sinnesempfindung“, schrieb Kessler 1902 in sein Tagebuch, „führt logisch zur Erneuerung des Kunstgewerbes [...]“<sup>415</sup>. Kesslers Aussage bestätigt die These, dass die Erkenntnis ästhetischen Wissens auch einen einschneidenden Einfluss auf die Gestaltung als solche haben muss. Dem 19. Jahrhundert sei „jede Feinheit der Sinne verloren gegangen“, so Kessler weiter. Das Problem sei zu beheben, in dem sich „das innerste Wesen der 'modernen' Richtung die Wiederausbildung der sinnlichen Empfindsamkeit“ zu nutze mache.

---

<sup>414</sup> Vgl. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 264. S. 10.543 vom 18. November 1905.

<sup>415</sup> Kessler, Harry Graf: 14. Februar 1902.

### 3.2.1 „Die Möglichkeiten von Kultur unter modernen Lebens Verhältnissen“ - *Die arts and crafts Bewegung in England*

Kessler hatte zwar schon 1899 in *Kunst und Publikum* formuliert, dass das, was „die Engländer noch vor kurzem unter Ruskin fabrizierten, indem sie sich Regeln aus den Werken irgendeiner Kunstepoche abzogen und einprägten“<sup>416</sup>, im Sinne der Moderne nicht funktionieren könne, dennoch lassen sich für seine buchgestalterische Arbeit durch die Beschäftigung mit ihnen wichtige Einflüsse ableiten.

Die Bewegung um die englischen Lebensreformer John Ruskin, Walter Pater und William Morris bildete sich als Gegenpol zur Industrialisierung und wandte sich gegen die Massenproduktion und Eintönigkeit der rationalisierten Arbeitswelt. Die Beschäftigung und das erste Treffen mit William Morris geht, wie viele Begegnungen und Inspirationen in diesen Jahren, auf den Freund Eberhard von Bodenhausen zurück. 1896 empfahl dieser ihm einen Besuch bei Morris und bat ihn zu prüfen, ob Harry Graf Kessler nicht einen Artikel für den *Pan* über den Künstler und Sozialreformer schreiben könne. Kessler reagierte dankbar auf den Hinweis und charakterisierte das Sujet der englischen „ästhetischen Bewegung“ als „äußerst dankbares“. Morris, den er in dieser Bewegung bereits den „Alten“ zurechnete, maß er zu diesem Zeitpunkt „Talent und Originalität“ zu.<sup>417</sup>

Kesslers Erfahrungshorizont wurde durch die Lebensreformer bereichert, da sie der Kunst eine soziale Rolle einräumten und Kessler sich mit ihnen über die Möglichkeiten von Kultur „unter modernen Lebens Verhältnissen“ auseinandersetzte.<sup>418</sup> In der Konzeptionsidee eines Buches über die englischen Lebensreformer stellte Kessler als zentralen Gedanken die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kultur und Lebensverhältnissen.<sup>419</sup> Der Wunsch, sich durch Kultur neue Möglichkeiten der Sozialisation zu erschließen, ist auch in der

---

<sup>416</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Kunst und Publikum*. S. 115.

<sup>417</sup> Vgl. Brief vom 9. Oktober 1896 und vom 11. Oktober 1896 zwischen Eberhard von Bodenhausen und Harry Graf Kessler.

<sup>418</sup> So jedenfalls stellte sich Kessler das Konzept eines Buches über die englischen Künstler vor. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch* vom 21. Mai 1903. Vgl. auch: Grupp, Peter: *Harry Graf Kessler*. S. 132.

<sup>419</sup> Das Buch und auch ein zudem geplanter Aufsatz wurden allerdings nicht umgesetzt.

den Klassikern immanenten, ästhetiktheoretischen Diskussion angelegt. Kessler, so konnte schon gezeigt werden, stimmte eher mit Schillers aristokratischem Ansatz überein, als ihn jetzt Morris sozialistischen Ideen beeinflussen konnten. Auch wenn John Ruskin, Walter Pater und William Morris ihren Stellenwert mehr und mehr einbüßten, ist ihrem Einfluss zuzuschreiben, dass sich Kessler intensiv mit einem alltagstauglichen Formenrepertoire kunstgewerblicher Gegenstände im Sinne der Nietzsche'schen Lebenskunst auseinandersetzte und einen konkreten Gegenstand fand, an dem er seine ästhetiktheoretischen Vorstellungen formal spiegeln konnte. Die wichtigste Inspiration für den Grafen war William Morris Idee, die Kunst aus dem musealen Kontext wieder in die private Sphäre, in die häusliche Umgebung und die Lebensumwelt zu transferieren. Das Kunstgewerbe hat dieser Auffassung nach einen integralen Bestandteil des Konzepts der Lebenskunst, den Kessler in seinen Memoiren *Gesichter und Zeiten* wie folgt beschrieb:

*„Vielleicht bekam bei [...] dem verwandten Kreis um William Morris in England zum erstenmal das Kunstgewerbe Teil am mystischen Glanz, der die große Kunst, Architektur, Plastik und Malerei, von jeher verklärt hatte“.*<sup>420</sup>

Kessler wandte sich zwar ab etwa 1902 von den gestalterischen Prinzipien William Morris ab, die Idee der Entmusealisierung von Kunst und die Ästhetisierung der Lebensumwelt wurden aber zum zentralen Aspekt seiner Auffassung der Moderne. Auch Nietzsche hatte die Forderung gestellt, Kunst im Zusammenhang mit dem Leben zu sehen. Der sich hier hinter verbergende Gedanke, dass viele Kunstwerke vor ihrer Überführung in Museen einst zu dekorativen Zwecken angefertigt wurden, formulierte Kessler erstmals 1896:

*„Alle grosse Kunst wirkt dekorativ. Darauf, dass diese Wahrheit sich jetzt wieder immer mehr Bahn bricht, beruht zum grossen Teil das „Moderne“ in der Kunst. Aber was ist hier Voraussetzung und was*

---

<sup>420</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten*. S. 212.

*Folge? Wirkt grosse Kunst dekorativ, weil sie gross ist, oder ist sie gross, weil sie dekorativ wirkt? Welches ist hier die psychologisch-aesthetisch richtige Lösung? Was bedeutet überhaupt das Wort „dekorativ“: zunächst, dass ein Werk nicht nur für sich als abgeschlossenes Ganzes zu wirken vermag, sondern auch als harmonisch mitklingender Ton im Akkord des Gesamtraums, dessen Teil es ist; dann, und dieses ist eine Voraussetzung des Vorigen, dass es auch abgesehen von seinem Sujet und ohne dass dieses erkannt zu werden braucht, die Seele dessen, der es sieht, stimme, d. h. also als Kunst wirke. Das Gefühl für die dekorative Wirkung von Werken der bildenden Kunst haben am meisten die Museen und Gallerieen abgestumpft, weil hier diese Wirkung in der That meistens ganz verloren geht. Jemehr also die Bildung des Kunstgeschmacks von den Grand Seigneurs, die die Werke dekorativ in ihren Wohnräumen verwendeten, auf die Professoren, die sie nur in Gallerieen studieren konnten, übergieng, umsomehr gieng das Verständnis für den Wert der dekorativen Wirkung verloren.“<sup>421</sup>*

Die Menschen im Zeitalter der Industrialisierung, allen voran der Arbeiter als von der Welt entfremdetes Individuum, sollte durch Kunst und Bildung und die Ästhetisierung ihrer gesamten Lebenswelt von ihrer Entfremdung enthoben werden und am Ende des Veränderungsprozesses wünschte sich William Morris die Wiederkehr einer ästhetisch-idealisierten Zeit in Anlehnung an das Mittelalter.<sup>422</sup> Die Arbeit in den Handwerksbetrieben beispielsweise sollte mit für den Arbeiter nachvollziehbaren Arbeitsprozessen ausgeführt werden. Kunst sollte nicht in einem Elfenbeinturm stattfinden, sondern das ganze Volk einschließen.<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 29. Mai 1896.

<sup>422</sup> John Ruskin war darüber hinaus nicht nur Kunsttheoretiker, sondern auch Kunst- und Architekturhistoriker, der unter anderem auch die Denkmalpflege maßgeblich mitgestaltete. Vgl. zu Ruskin auch: Bunsen, Marie von: John Ruskin. Sein Leben und sein Wirken. Eine kritische Studie. Leipzig: Seemann 1903. Zu seinen Theorien sei hervorgehoben. Zu Pater: Iser, Wolfgang: Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen: Niemeyer 1960.

<sup>423</sup> Easton, Laird M.: Der rote Graf. S. 118.

Der Mensch könne sich das Gefühl durch die Betrachtung der Schönheit der Kunst erschließen, schrieb John Ruskin.<sup>424</sup> „Die Kraft äussert sich in der Steigerung und Klärung dessen, wodurch sich der Mensch als Sich empfindet: der Vorstellungs- und Gefühlsprozesse“, schrieb Kessler nach einem Besuch bei William Morris. „Die Aufgabe der Kultur“, sei „immer dieselbe“ und bestehe darin, das, was den Menschen umgibt, „in Kraftquellen zu verwandeln“<sup>425</sup>, so Kessler weiter. Die Frage nach dieser Aufgabe der Kunst ist auch ein wichtiger Bestandteil der Ästhetikdiskussion, die sich innerhalb der Klassikerausgabe abbildet und interessierte Kessler nachhaltig, denn auch er wünschte sich eine gesellschaftliche Gesundung und Veränderung auf Basis einer kulturellen Erneuerung, wie Jacob Burckhardt sie ihm vermittelt hatte und wie sie auf das Individuum bezogen auch aus Schillers essayistischen Schriften hervorging.<sup>426</sup> Morris wünschte sich ein Leben, das in all seinen Facetten von der Kunst durchdrungen werden und die Religion als lebensbestimmendes Element ablösen sollte.<sup>427</sup> Diese Idee teilte auch John Ruskin, der Kunst als essentielle Notwendigkeit erachtete, die ein kritisches Erschließen des menschlichen Lebens überhaupt erst möglich mache.<sup>428</sup> Kessler ging in dieser Auffassung einen Schritt weiter, denn er hatte den Bezugspunkt an einer religiösen Werteordnung wie sich auch in Nietzsches zentraler Aussage von „Gottes Tod“ niederschlug, bereits der Vergangenheit zugeordnet. Er suchte nach einer neuen, modernen Orientierung für die Ästhetik und die Kunst, die dem Rezipienten neue Sinnstrukturen zu vermitteln hatte und nicht mehr nur an deren Destruktion arbeiten durfte. Es verwundert daher nicht, dass Kessler die an Morris Ästhetik angelehnte Formensprache des englischen Künstlers mehr und mehr kritisch hinterfragte und sich auch die sozialen Fragen anders beantwortete.

---

<sup>424</sup> Ruskin erschließt sich diese hier sehr offen und mit wagen Begriffen erwähnte Idee in der mehrbändigen „Theory of the sister arts“ und den „Theories of beauty“. Vgl. auch Landow: *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*. Princeton: Princeton University Press 1971. Kapitel I und III.

<sup>425</sup> Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 25. Juni 1901*.

<sup>426</sup> Wie zu zeigen sein wird, schwebten Kessler weniger die breiten Massen, wie Morris sie erreichen wollte, vor. Kessler zielte für eine Kulturerneuerung mehr auf eine Elite im Sinne Burckhardts.

<sup>427</sup> Vgl. Grupp, Peter: S. 86 f. In den Ideen seines Aufsatzes *Kunst und Religion* bedient sich Kessler auch dieser Idee. Die Veränderungen sollen aber in einem eigenen Kapitel betrachtet werden, da es vor allem Kesslers Ästhetikbegriff war, der sich hierdurch bildete.

<sup>428</sup> Landow, George P.: *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*. S. 53 f.

Schon der Besuch bei Morris, der eher wie ein „Landedelmann“ aussehe, wirkte auf den liberalen Kessler in politisch-gesellschaftlichen Fragen entmystifizierend, denn in seinen Werkstätten gebe es keine „ästhetisch eingerichteten Arbeitszimmer“, vielmehr handele es sich um „eine ganz normale Druckerei“. Das Verhältnis zwischen Morris und seinen Arbeitern charakterisierte Kessler als eines wie man es „zwischen einer wohlgezogenen Herrschaft und gutangeleiteten Dienern erwarten würde.“ „Von sozialistischem Sichgleichstellen der Arbeiter - sie reden ihn alle mit Sir an - oder von einem besonderen Herablassen Morris ist keine Spur“. Kessler empfand aber das wenig krampfhaft und unverstellte in deren Verhältnis als „im höchsten Maße sympathisch“, wurde in seiner aristokratisch-liberalen Haltung durch die angetroffenen Umstände aber bestätigt. Wie sich auch in den Äußerungen Kesslers bei diesem ersten Besuch andeutete, beflügelten ihn daher auch nicht die sozialistischen Ideen, sondern die Loslösung von Dogmen, wie sie auch die Ästhetik Kants propagierte.<sup>429</sup> Den Unterschied zwischen dem Werkstättengeist und der Arbeit in der Fabrik, quittierte Kessler mit der ernüchterten Feststellung, dass „gekehrt“ sei und keine „Schornsteine qualmten“. Die Verwirklichung des kunsthandwerklichen Genossenschaftsgedankens, die freiwillige Unterordnung gegenüber dem Werk im Sinne mittelalterlicher Werkstätten, die Morris Arbeitsideal in diesem Lebensabschnitt kennzeichneten und aus dem heraus er seine sozialen Theorien entwickelte, tangierten den Grafen hingegen nicht.

Morris und Ruskins volkserzieherische Ideen stimmten weitestgehend überein. Sie divergierten aber in wichtigen stilistischen Fragen. John Ruskin hielt sich oft in Italien auf und beschäftigte sich dort mit der italienischen Renaissance. William Morris orientierte sich stärker am Mittelalter, den Handschriften und Inkunabeln dieser Zeit, die sich im *British Museum* befanden. Beispielsweise die *Works of Geoffrey Chaucer* zeigen die Anlehnung an illuminierte Handschriften. Morris Abneigung gegenüber Italien hingegen war so groß, dass er Einladungen nach Rom ablehnte und Aufenthalte in Siena und Florenz abbrach, da sie ihm keine Inspiration brachten.<sup>430</sup> William Morris hat seine Ideale vom schönen Buch in

---

<sup>429</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 20. Juni 1895.

<sup>430</sup> Vgl. Zapf, Hermann: William Morris. Sein Leben und Werk in der Geschichte der Buch- und Schriftkunst. Scharbeutz 1949. S. 9 ff.

seinem *The ideal book* aus dem Jahre 1893 abgefasst. Sein hier niedergeschriebenes theoretisches Verständnis von buchgestalterischer Ästhetik, entsprach auch „unmittelalterlichen“ Ideen. Es ging ihm weniger um das wichtigste Charakteristikum des mittelalterlichen Buches, um die Illumination. Selbst ein ganz schmuckloses Buch könne schön sein, heißt es bei ihm, wenn es bloß gewissermaßen architektonisch sei.<sup>431</sup> Diese Äußerung von der „gewissen“ Architektur des Buches, darf, wie noch zu zeigen sein wird, in ihrem Einfluss auf Kesslers buchgestalterisches Schaffen nicht unterschätzt werden.

Die ablehnende Haltung gegenüber Morris Gestaltungsideen zeigte sich erstmals, als sich Kessler um die Vorbereitungen des *Zarathustra* kümmerte. Da er in Deutschland keine geeignete Lettern finden konnte, ließ er sich im Jahre 1897 einige Typen von Morris zuschicken, verwarf aber die Idee, mit Morris' Schrift zu drucken alsbald. Verpflichtet wurde dann ein Neuling auf diesem Gebiet namens Georges Lemmen.<sup>432</sup> Zunächst stand Kessler ihm skeptisch gegenüber und schrieb: „Abends zu Tisch Lemmen, der von einem Paradox ins andre geriet; eine nicht sympathische aber sehr drollige Konversation.“<sup>433</sup>

Das Georges Lemmen den Zuschlag für die Schrift erhielt, zeigt auch die Ablehnung von Morris' gestalterischen Mitteln. Die Verwerfung aller englischen Lebensreformer lässt sich anhand einer Tagebucheintragung erstmals am 2. März 1902 nachweisen:

*„Ich finde in verschiedenen Artikeln das allmähliche Aussterben der Religion in England als allgemein bekannte Thatsache angeführt. Andererseits scheint auch das aesthetische Epikuraeertum der Pater, Wilde, Morris, Ruskin im Schwinden begriffen, d. h. es ist zum Teil vergessen, zum Teil in die allgemeine englische Kultur aufgegangen; damit hat es aber aufgehört bewusst zu kämpfen und Neues zu produzieren; es schwimmt mit dem Übrigen mit. Den grössten Anhang und die lautesten und begabtesten Stimmen finden jetzt andre Interessen,*

---

<sup>431</sup> *The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book*. Hrsg. von William S. Peterson. Berkeley: University of California Press 1982. Vgl. auch Zapf, Hermann: S. 30 ff.

<sup>432</sup> Weber, Klaus: Henry van de Velde. Das buch künstlerische Werk. S. 125.

<sup>433</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 24. April 1898.

*die Bestrebungen um politische und wirtschaftliche Macht, die circenses jeder Art und der materielle Genuss sans phrase. Die neuen Generationen werden offenbar kräftiger, willensstärker, gefühlsärmer und schamloser als die älteren. Eine Veräusserlichung des Lebens und der Kultur scheint im Gange.*<sup>434</sup>

Die endgültige Abwendung von den schöpferischen Ideen Morris', zeigt sich in einem Tagebucheintrag ein Jahr später. Morris bringe etwas ins Kunsthandwerk, so Kessler, das nicht hineingehöre und dies sei „das Mittelalter“<sup>435</sup>. Seiner Kritik an Morris fügte Eric Gill einen weiteren Aspekt hinzu, der für die formalästhetische Suche und die ästhetiktheoretische Suche Kesslers steht:

*„the arts and crafts movement (Morris) had been a movement to bring back beauty to the Crafts; but it really had been a movement to bring back life into them.*<sup>436</sup>

Hinter dieser Aussage verbirgt sich eine formalästhetische Kehrtwende, die Kessler am Ende bewogen hat, die englischen Buchgestalter für die Gestaltung zu verpflichten. Übertragen auf Bücher deutete sich an, dass Kessler nicht die Schönheit in deren Gestaltung zurückbringen wollte, sondern „Leben“.<sup>437</sup> Dieser schöpferische Grundsatz findet seine Entsprechung im Inhalt des ästhetischen Diskurses ebenso wie in Kesslers Bildungs- und Kulturbegriff. Mit seiner Hilfe wollte Kessler die Unbeweglichkeit im Denken seiner Zeitgenossen aufbrechen und die gesellschaftliche Starre damit zum „Leben“ bringen.

Auch die Zielgruppe, die Kessler mit der Klassikerausgabe erreichen wollte, lässt sich durch die Einstellung Kesslers zu den sozialen Ideen Morris noch näher in den Blick rücken. Die Sichtweise, dass der Mensch als Opfer einer antiästhetischen industriellen Lebensumwelt keine eigenen Entfaltungsräume mehr hatte, war zeitlebens auch Kesslers Ansicht. Kessler stimmte, wie gezeigt,

---

<sup>434</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 2. März 1902.

<sup>435</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 11. März 1903.

<sup>436</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. März 1907.

<sup>437</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.

darin mit den englischen Lebensreformern überein, dass es die Aufgabe der Kultur sei, die Umgebung des Menschen in Kraftquellen zu verwandeln. Kessler jedoch zielte mit dieser These nicht auf die gesamte Breite der deutschen Gesellschaft, sondern entwickelte mit seinen kulturpolitischen Ideen eher ein auf eine geistige Elite konzentriertes Programm, in der Meinungsführer für die Verbreitung der Gedanken in weiteren Bevölkerungsschichten sorgen sollten.

Dass ihm auch die sozialistischen Ideen der beiden Engländer widerstrebten, zeigt eine Äußerung Graf Kesslers aus dem Jahre 1903. Morris und Ruskin haben viel zu sehr demokratische Rechtfertigungen der Kunst hervorgebracht und sind dadurch mit der Wahrheit in Konflikt geraten, schrieb er dort. Die wahre Rechtfertigung der Kunst bestehe in aristokratischen Tatsachen. Weiter formulierte er, dass eine staatliche Subventionierung der Kunst aus diesen Gründen obsolet sei. Die Forderung, man müsse daher für die Kunst einen „indirekten Beweis [der] Nützlichkeit“ erbringen, gibt Eric Gills Formulierung Recht, das es das Leben sei, welches von der Arts and Crafts Bewegung in die Künste zurückgebracht worden sei, in dem sie die Kunst wieder im Alltag der Menschen und nicht im Museum verankern wollten.<sup>438</sup> Schon ein Jahr zuvor schlussfolgerte Harry Graf Kessler, dass Morris ein Lebensideal für die moderne Lebenskunst hervorgebracht habe, die Gestaltung aber anderen habe hinterlassen müssen.<sup>439</sup>

In Bezug auf das intendierte Publikum der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zeigt sich erneut, dass Kessler eher die „aristokratischen Tatsachen“ anregten, allerdings nicht, ohne nach der Methode Simmels nach den Auswirkungen für die Masse der Menschen zu fragen.

### 3.2.2 „a sort of architecture“ - Die Renaissancerezeption in Charles Ricketts *Buchgestaltung*

Durch die Beschäftigung mit William Morris und die Renaissancebegeisterung Ruskins wird der Enthusiasmus für einen weiteren englischen Künstler und Buchgestalter angeregt, für Charles Ricketts. Erneut empfahl sein Freund

---

<sup>438</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. April 1903.

<sup>439</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. März 1902.

Eberhard von Bodenhausen Kessler, sich mit ihm zu beschäftigen und wünschte sich aus der Feder des Grafen einen Artikel für den *Pan* über die Buchgestaltung des englischen Künstlers.<sup>440</sup> Die Synthese aus Morris und Ruskins Ansätzen, seine architektonische Komposition und die Inspiration an Renaissancedrucken, beeindruckten Kessler derart, dass er sich wünschte, Ricketts und Morris für den Druck des *Zarathustra* zu gewinnen. (Abb. 5-6) Charles Ricketts sollte das Layout übernehmen, William Morris die Typen entwerfen. Kessler verhandelte bereits mit Elisabeth Förster-Nietzsche und dem Verlag *C. G. Naumann* in Dresden über die Umsetzung. Dieses Vorhaben scheiterte zwar, Kessler konnte sich aber eine entscheidende Frage beantworten, die er an die Formalästhetik moderner Buchgestaltung stellte und die das Bild der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* nachhaltig prägte.<sup>441</sup> Dieser Einfluss geht auf Charles Ricketts Beitrag zum englischen Buchdruck der Jahrhundertwende zurück. Er übernahm ein wichtiges Kennzeichen der venezianischen Frühdrucker Aldus Manutius und Erhart Rathold und verwendete wie diese ausschließlich Antiquaschriften. Klaus Weber folgert für die Schriftgestaltung des *Zarathustra*, dass Ricketts Einfluss Kessler zur Wahl der Antiqua bewog. Die Schlussfolgerung lässt sich auf die Entscheidung die Antiqua in der zeitgleich entstehenden *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu verwenden übertragen, wie folglich gezeigt werden soll.<sup>442</sup>

1897 trafen sich Kessler und der englische Künstler erstmals und der Graf schrieb hierüber in sein Tagebuch, dass er nachmittags bei Ricketts gewesen sei, „um ihn nach der Type seines *Hero und Leander* zu fragen.“<sup>443</sup> Dieses Buch, verfasst von Christopher Marlowe, wurde nicht in Ricketts *Vale Press* publiziert, sondern erschien 1894 bei *John Lane*, aber die Gestaltung und die Schrift stammten von ihm. (Abb. 10)

---

<sup>440</sup> Bodenhausen, Eberhard von: Ein Briefwechsel. S. 20 ff. Es erschien kein Artikel von Kessler, aber von Bodenhausen selber in der April-Ausgabe des *Pan* aus dem Jahr 1897.

<sup>441</sup> Vgl. hierzu: Kapitel 3.1.1 und die Aussagen über den Zusammenhang zwischen Hippolyte Taine und Renaissance.

<sup>442</sup> Klaus Weber: Henry van de Velde. S. 130. Vgl. auch: Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. Februar 1904. Kessler sagte, Ricketts wirke unter Menschen wie Kohlensäure auf Weinsäfte, die selbst die schweren und mittelmäßigen feurig werden lasse und zu moussieren begänne. Kessler bewunderte Charles Ricketts nicht nur wegen seiner Kunstwerke und Pressendrucke, sondern auch sein Temperament und seine Art der Konversation wie sein ganzes Wesen übten eine Faszination auf ihn aus.

<sup>443</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 24. Oktober 1897.

1494 hatte Aldus Manutius diesen Titel erstmals gedruckt und im Kolophon des englischen Nachfolgers wurde diese erste Ausgabe als Erstveröffentlichung aufgeführt.<sup>444</sup> Die Ausgewogenheit der verschiedenen Elemente zwischen Illustration und Text machten für Kessler den Reiz dieses Drucks von Charles Ricketts aus, der in einer Caslon Antiqua gesetzt, seiner Vorstellung von einer guten gestalterischen Wirkung entsprach. (Abb. 11-12) Dennoch wurde die Umsetzung der *Zarathustra* Ausgabe nicht mit Charles Ricketts begonnen, sondern Henry van de Velde die Anfertigung der Illustrationen übertragen und Georges Lemmen der Entwurf der Schrift.<sup>445</sup> Wie so oft schätze Kessler auch das Schaffen von Charles Ricketts nur einige Zeit und seine anfängliche Bewunderung wich einer vehementen Ablehnung. Schon 1903 vertraute er seinem Tagebuch die Kritik an, die Werke Ricketts seien tot und künstlich wie ein „Lessingsches Lustspiel“.<sup>446</sup>

Die Begründung, sich von Ricketts Vorstellungen abzuwenden, lässt sich ab dem Jahre 1903 auf breiter Ebene festmachen. Über die Gespräche zwischen Eckermann und Goethe beispielsweise verriet Ricketts Kessler, dass dieses Buch die Moderne am meisten repräsentiere, da die beiden nur die essentiellsten Dinge diskutierten.<sup>447</sup> Kessler wollte aber eben diese Essenz definiert wissen und daraus ableiten, welche gestalterischen Kriterien dieser Einsicht zu Grunde zu legen seien. Goethe wünschte sich in seinen Gesprächen mit Eckermann für die Besucher des Theaters beispielsweise, nicht destruktiv auf das Theaterpublikum zu wirken, sondern in ihnen eine positive Veränderung anzustossen.<sup>448</sup> Die gestalterischen Ansätze Ricketts waren dieser positiven Katharsis im Sinne der Moderne aber nicht mehr fähig. Kessler empfand dessen formale Ästhetik daher

---

<sup>444</sup> „first published in Venice by Aldus Manutius“, so lautet der Text des Kolophons.

<sup>445</sup> Klaus Weber: Henry van de Velde. S. 131.

<sup>446</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 18. Mai 1903.

<sup>447</sup> „The book, that seems to me to express the most perfectly, what modern culture should be is Eckermann; what Goethe says about the theatre. Not, that you ought to go and see this play, because the scenery is good, or that that actress is too old, but discussing just the essential things“, so Kesslers Aufzeichnung. Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 18. Mai 1903.

<sup>448</sup> Eckermann und Goethe diskutieren in diesem Kontext die Loslösung von Shakespeares Gesetz der drei Einheiten, die monetäre Unabhängigkeit des Theaters von Subventionen, den dramaturgischen Eingriff in die Stoffe, die Grundsätze der Leitung. Die Aufgabe des Theaters nicht einzureißen, sondern aufzubauen und viele weitere Aspekte. Vgl. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Fritz Bergemann. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1992.

auch als zu starr und zu akademisch und seine Drucke widersprachen daher Kesslers Vorstellungen fortan: „Es ist merkwürdig in dieser lebendigen, prickelnden Atmosphäre geistig die tote, weltabgewandte Kunst entstehen zu sehen, die Ricketts“ produziert, so schrieb er. Der Graf erklärte sich dies, da er „aus dem Intellekt heraus ohne echten blinden artistischen Instinkt“ schaffte. Er ist „intellektuell und scientific nicht in der Technik sondern in der Konzeption, was viel schlimmer ist“, so schrieb Kessler weiter.

Es ging Kessler also nicht nur um die Diskussion der essentiellen Dinge und um eine intellektuelle Haltung um ihrer selbst Willen, sondern, wie gezeigt werden konnte, um eine Hinwendung zum Leben.<sup>449</sup>

Das künstlerische Schaffen Ricketts konnte daher auch nur einen eher geringen kognitiven Einfluss auf Kesslers Idee der Klassikerausgabe haben. Dieser bestand in der symbolischen Anknüpfung an die Renaissance, die sich durch die Wahl der Antiqua als Schrift äußerte.<sup>450</sup> Eine statische Ästhetik im Sinne einer akademischen Durchwirktheit hätte dagegen Kesslers Bildungsideal und damit seiner Intention, eine ästhetische Gesamthaftigkeit auf Basis einer Intuition fördern zu wollen, für die Klassiker widersprochen.

Die Veränderungen in der Zeit zwischen 1897 und 1903 charakterisiert auch Jane Block treffend: „These stipulations suggest a very different word from that issued a decade later.“<sup>451</sup> Ricketts ahnte selber, dass die Blüte seines buchgestalterischen Schaffens vorüber war: „Bei Ricketts. Er sagt er habe zu viel zu thun, um den Einband zu zeichnen, und er glaube auch, er sei auf diesem Gebiet erschöpft.“ Ricketts und Kessler standen auch 1904 noch immer in regem Kontakt und oft besuchte er ihn in London. Als buchgestalterische Maxime gab er ihm mit auf den Weg, dass „Auch der Einband [...] a sort of architecture“ sei.

Auch wenn sich Kessler zunächst sicher zu sein schien, dass er in Charles Ricketts den richtigen Partner für den *Zarathustra* gefunden hatte, wurden Henry van de Velde und Georges Lemmen für den Druck und schließlich Emery Walker für die

---

<sup>449</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 18. Mai 1903.

<sup>450</sup> An dieser Stelle soll nur kurz auf diese Traditionslinie verwiesen werden. Weitere Erläuterungen und Hintergründe sind im Kapitel 4.5 zu finden.

<sup>451</sup> Vgl. Block, Jane: The Insel „Zarathustra“. S. 129 ff.

*Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* beauftragt.<sup>452</sup> Die beiden personellen Entscheidungen repräsentieren dabei zwei weitere Entwicklungsschritte, die Kessler noch vollzog. Zunächst bekam Henry van de Velde den Auftrag, dass die Ornamente für den *Zarathustra* von einer absoluten Härte gekennzeichnet sein sollten, die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* sollte den Leser dann durch intuitive Harmonie mit sich selber versöhnen.<sup>453</sup>

### 3.2.3 *Von der floralen Zierkunst William Blakes zur abstrakten Ornamentik Henry van de Veldes*

Im Werk des Malers, Zeichners und Illustrators William Blake enthüllte sich für Kessler eine intuitive Ästhetik. Schon während seiner Englandaufenthalte vor der Jahrhundertwende, schaute er sich seine druckgraphischen Erzeugnisse an verschiedenen Orten an. Der höchsten Euphorie über die Buchgestaltung des englischen Künstlers, folgte, als die Erfahrungen der Jahrhundertwende Kesslers Weltansicht verändert hatten, die vollkommene Abkehr von dessen mystischer Ästhetik. Kesslers Anspruch, dass sich im Zentrum der formalästhetischen Erfordernisse, der Erfahrungshorizont des „modernen“ Menschen spiegeln müsse, konkretisierte sich durch den so typischen Gefühlswechsel von hymnischem Lob zu despektierlicher Abkehr.

Im Juni 1895, wenige Tage bevor Kessler erstmals William Morris besuchte, ließ er sich im *South Kensington Museum* in London einige von William Blakes Werken zeigen. Auch wenn es sich dabei nur um einfarbige Reproduktionen handelte, jubelte er euphorisch: „[...] was für ein Künstler! Wohl der größte, den England bis jetzt hervorgebracht hat, und einer der gewaltigsten aller Zeiten.“ In den Titeln und Vignetten der verschiedenen Bücher, namentlich in denen zu *The Blossom*, zu *The Infant Joy*, und im *Book of Thel* sei die gesamte englische Ornamentalkunst angelegt. (Abb. 8-9)

---

<sup>452</sup> Welche Einflüsse sich auf Kesslers Ideen vom idealen Buch ergeben haben, soll eine dezidierte Beschäftigung mit Henry van de Velde klären. Vgl. hierzu das nächste Kapitel 3.2.3. Wieso Henry van de Velde nicht beschäftigt wurde, sondern Emery Walker wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch eingehender beleuchtet.

<sup>453</sup> Vgl. hierzu Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 52 ff.

Mit den beiden Vordruckblättern *America* und *Europe* habe sich seit 1793 Blakes Genie zu einer neuen Höhe aufgeschwungen, schrieb Kessler über ihn. Seine Werke gehören zum „Gewaltigsten und Hinreißendsten“ was je ein Künstler geschaffen hat. Sie erheben sich über das Gebiet der bloßen Ornamentkunst hinaus, so Kessler, „zur höchsten Höhe“ dichterischer und künstlerischer Vollendung. Selbst Michelangelo und Dürer müssten vor diesen Werken Blakes zurücktreten. Kessler findet sein Ideal an den „Rococo“ angelehnt, wie er selber protokollierte, der „unter seinen Händen eine ganz neue Bedeutung“ annahm. Zunächst habe er sich gelangweilt vor die Illustrationen gesetzt, sei am Ende aber „bekehrt“ gewesen, so die euphorischen Worte Kesslers weiter.<sup>454</sup> Ebenso verspielt wie die Ornamentik der Gestaltung ist der Inhalt der Lyrik Blakes. Die Dichtung Blakes suggeriert nicht selten Freudenmomente, wie sie beispielsweise eine Kindheit unter dem Einfluss der Sicherheit, die das elterliche Heim gewährt, ausstrahlt.<sup>455</sup> Die geschilderten Glücksgefühle einer frei gelebten Sexualität und Nacktheit werden Kesslers Traum von einer weniger strengen Sexualmoral auch inhaltlich entgegengekommen sein, denn in England hatte gerade der Prozess gegen Oscar Wilde begonnen und wird von den englischen Freunden immer wieder diskutiert und eingeschüchtert von Kessler in seinem Tagebuch dokumentiert.<sup>456</sup>

Unter diesen Eindrücken besuchte Kessler auch William Morris.<sup>457</sup> Blakes Illustrationen nehmen das Florale des Jugendstil und die für Morris so typische Verbindung von bildlichen mit typographischen Elementen vorweg: „With letters bursting into flame and foliage and with angels and pipers rejoicing on the letters themselves“<sup>458</sup>.

Kurz nach der Jahrhundertwende hatte sich Kesslers Euphorie vollkommen gelegt und der Künstler Blake und sein Werk wurden als nicht mehr zeitgemäß befunden, denn sie entsprachen nicht mehr der nunmehr als bedrückend

---

<sup>454</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 18. Juni 1895.

<sup>455</sup> Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 136 f.

<sup>456</sup> Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 143. Vgl. zu Kesslers Sexualmoral auch: Easton, Laird M. S. 91 ff. Die Homosexualität von Charles Ricketts beispielsweise wird als Frauenhass dargestellt.

<sup>457</sup> Vgl. Zapf, Hermann: S. 7.

<sup>458</sup> Bentley, G. E.: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake*. New Haven and London: Yale University Press 2003. S. 132.

wahrgenommen Grundstimmung. William Blakes Arbeiten schienen Kessler nun zu konstruiert. Sein Werk wie auch sein Lebensideal „erstreben lauter anempfundene Stimmungen“, so Kesslers nun gegenteilige Kritik zu diesem, späteren Zeitpunkt. Die Ästhetik des Jugendstil, das mystisch Verklärende und das Florale im Werk William Blakes spiegelten das Individuum der Moderne nicht mehr, da es sich durch die imperiale Realpolitik und durch Kriege bedroht sah.<sup>459</sup> Das Formenrepertoire der Natur deckte den nihilistischen Erfahrungshorizont der Menschen an der Schwelle des Jahrhunderts nicht mehr ab.<sup>460</sup>

In Venedig reflektierte Kessler im Sommer 1898 seine Eindrücke vom einst als „verzaubert“ charakterisierten Barockstil, in dessen Tradition er auch Blakes Werk eingruppierte und der nun keinen „Schutzraum“ für das Individuum mehr bieten konnte. Der Blick auf das italienische Barock dokumentiert eindrucksvoll Kesslers ästhetischen Sinneswandel. Im Barock, „der sentimental Revolution“, erkannte Kessler nun „weinerlich ekstatische“ Werke. Die „verzüchten Barockstatuen sagen uns schon lange nichts mehr“, so Kesslers ernüchterter Blick.<sup>461</sup>

Der Wunsch, Inhalt und Form zu verbinden, dem zugrunde liegt, dass „die Ästhetik in einer neuen Weise an die Wissenschaft und speziell an die Psychologie“ anschließen sollte, musste die Blickrichtung der nihilistischen Weltsicht aufnehmen. Die kurze Zeitdauer und Radikalität des Wandels seiner Meinung zu barocker Tradition und zum Ornamentalen in William Blakes Werk, zeigt deutlich die Priorität, die das „moderne Leben“ und der Erfahrungshorizont des Rezipienten in der Ästhetik nun einnehmen. Es verdeutlicht noch einmal, dass die Reflexion dieses Sachverhaltes auch von der Formalästhetik geleistet werden musste, um Kesslers Modernebegriff genügen zu können. Schließlich, so lautete ja Kesslers Meinung, kann jeder nur dann etwas tiefes sagen, wenn er die Ausdrucksmittel dazu hat.<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. Februar 1902. Die Kritik Kesslers lautete: „während ein gesunder die Stimmungen verwenden müsste, die das moderne Leben von Natur erweckt“.

<sup>460</sup> Tatsächlich finden sich in keinem der Druckwerke Blakes Parallelen zu den Büchern, an denen Kessler mitgearbeitet hatte. Auch in der Weimarer Buchausstellung waren keine Exponate von Blake vertreten.

<sup>461</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 26. Juli 1898.

<sup>462</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 3.1.3.

Auch in der ästhetiktheoretischen Auseinandersetzung mit seinem Freund Henry van de Velde bezog Kessler schließlich einen anderen Standpunkt zu den Ansprüchen an die Form von Büchern. Dieser Bruch dokumentiert sich im buchgestalterischen Programm der Klassikerausgabe.<sup>463</sup>

Henry van de Velde ergänzte die Forderung nach einer Einheit von inhaltlicher Schönheit und Form um das Attribut der Praktikabilität. „Im höchsten Sinn hat V.[an de Velde] Recht. Das höchste ist, dass Rhythmus und Nützlichkeit ganz eins werden“, rezensierte er dessen Formalästhetik noch 1902.<sup>464</sup> In einem Brief an Elisabeth Förster-Nietzsche schrieb er, der Rhythmus sei die ideale künstlerische Grammatik, die als allgemein menschliches, mathematisches Element die Möglichkeit allen künstlerischen Ausdrucks und seiner jeweiligen Inhalte begründete.<sup>465</sup> Die Suche nach den Möglichkeiten, Rhythmus zu visualisieren, stellte eine Zwischenposition Kesslers dar. Dieses Stilmittel lehnte er für die Buchgestaltung dann aber ab, da er der Ornamentierung keine ästhetische Erkenntnis mehr zuordnen konnte und sie dementsprechend keine ästhetiktheoretische Aufgabe hatte und ihm nutzlos schien. Rhythmus, so hätte Kessler vor der Entstehung der Klassiker mit Nietzsche und van de Velde übereingestimmt und William Blake damit widersprochen, ist eine in Zahlen fassbare Eigenschaft des Zeitverhältnisses, nach dem Sinnesreize geordnet sind. Kunst entsteht aus dem Einfangen dieses Rhythmus, das Formäquivalent ist das abstrakte Ornament und nicht die Nachahmung der Natur.<sup>466</sup> Kessler widersprach aber schon kurz darauf dieser Ansicht, denn Ornamente hatten keinen Zweck für den Rezipienten und waren damit Selbstzweck. Für die Gestaltung der Klassiker bediente sich Kessler diesem Gestaltungsmittel daher nicht mehr und verpflichtete somit auch nicht den Weimarer Kunstprofessor van de Velde, wie es naheliegend gewesen wäre, sondern suchte sich Mitarbeiter nach Kriterien aus, die seiner Ästhetiktheorie die notwendigen formalen Mittel entgegenbrachten.

Seine Ablehnung und die Veränderung seiner Meinung dokumentiert der Zusammenhang zwischen van de Veldes Buchgestaltung und dem französischen

---

<sup>463</sup> Der Graf schätzte aber seine Arbeit in den kunstgewerblichen Nachbardisziplinen Zeit seines Lebens.

<sup>464</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 11. Januar 1902.

<sup>465</sup> Vgl. Venturelli, Aldo: Die Enttäuschung der Macht. S. 113.

<sup>466</sup> Vgl. Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 51.

Ideal des „leichten und hellen“ Buches im Stile Louis XV. Kessler notierte: „Wenn man wie Vandavelde die Bronzebeschläge der Louis XV [...] Möbel verwirft, so muss man [...] Alles verwerfen, was bloß Ornament ist.“<sup>467</sup> (Abb. 12-13) Louis XV. Stücke wie „einfache Tische, Theebretter, Gebrauchsgegenstände“<sup>468</sup> befanden sich auch in der *Permanenten Ausstellung* seines Weimarer Museums. Dennoch wird die Buchgestaltung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* nicht am Ideal der Zeit Louis XV. oder an dem van de Veldes ausgerichtet, sondern geht weit über die Vorstellungen und gestalterischen Mittel des französischen Rokoko und auch über die Ideen van de Veldes hinaus. Bereits vor seiner Berufung nach Weimar beschäftigte sich der Belgier mit den „Ideen über das Wesen der Linie und des Ornaments“. Er lehnte das Florale und Unzweckmäßige des Jugendstil ab und wandte sich mit dieser Meinung gegen die wichtigsten internationalen Jugendstilkünstler der Zeit, wie beispielsweise Victor Horta in Spanien.<sup>469</sup>

Gestalterisch sind die früheren Werke, die van de Velde noch in Belgien herstellte, stärker am Impressionismus und Symbolismus angelehnt, bevor er sie unter der Maxime der „Synthese der Kunst“ aus diesem Duktus heraus zu entwickeln versuchte.<sup>470</sup> Viele Ideen stammten aus dem Austausch mit seinem Freund Harry Graf Kessler, für den dieser Diskurs die Essenz seiner Weimarer Existenz war. An den Freund Hugo von Hofmannsthal schrieb er am 20. April 1905, dass das „Verlangen mich und meine geistige Existenz - nicht nur die künstlerische - mit [...] van de Velde - zu verknüpfen [...] immer

---

<sup>467</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 11. Januar 1902.

<sup>468</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. April 1902.

<sup>469</sup> Van de Velde, Henry: *Geschichte meines Lebens*. S. 158 f. Für die Schwierigkeiten dieser Suche, an der auch Kessler sich beteiligte, war zunächst das Verlangen nach der kommerziellen Verwertbarkeit seitens der Industrie verantwortlich van de Velde äußerte dies wenn er sagt, dass immer „neue Modelle und neue Kreationen“ von den Fabrikanten gefordert wurden, wenn sie bei den jährlichen Messen keine Katastrophen erleben wollten. Die Schnellebigkeit dieser Neuerungswünsche ließen Kessler und van de Velde immer neue Stilgefüge verwerfen, denn die Industriellen teilten deren Bestrebungen nicht, „verballhornten“ sie und verstanden die hinter den theoretischen Auseinandersetzungen stehenden Absichten nicht. Die Fabrikanten seien oft dem Trugschluss aufgesessen, dass es den Künstlern darum gegangen sei, „neues um des Neuen Willen hervorzubringen“, was im Gegensatz zu diesen nie das erklärte Ziel von Henry van de Veldes Bestrebungen war. Diesem Geschehen ein Ende zu machen, war dann auch der Grund für die Gründung der Weimarer Hochschule der bildenden Künste und die Installierung Henry van de Veldes an deren Spitze.

<sup>470</sup> Van de Velde, Henry: *Geschichte meines Lebens*. S. 98.

leidenschaftlicher“ werde.<sup>471</sup> Auseinandersetzungen über Kunst und Kunstgewerbe führten Henry van de Velde und Kessler schon seit ihrem ersten Zusammentreffen in Brüssel im Oktober 1897.<sup>472</sup> Henry van de Velde hatte bis 1895 seinen Illustrationsstil vom Ornamentalen hin zum gegenstandslosen Ornament entwickelt und wurde gegen Ende des Jahrhunderts vor allem von japanischen Illustrationen und den abstrakten Bildformen Kandinskys beeinflusst, bevor sich nach der Jahrhundertwende das abstrakte Flächenornament in seinem Werk durchsetzte.<sup>473</sup>

Zwei Berührungspunkte beflügelten die Auseinandersetzung zwischen Henry van de Velde und Harry Graf Kessler besonders. Erstens handelt es sich dabei um die erwähnte Ernennung zum Direktor, die Kessler in erheblichem Maße beim Großherzog protegiert hatte und um den Druck des *Zarathustra*.<sup>474</sup> (Abb. 5-6) Dieser fördert auch den zweiten Beweis für die Veränderungen des formalästhetischen Grundverständnisses Kesslers zu Tage, an dem er seit 1897 arbeitete und für den er auch andere Buchgestalter zunächst gewinnen wollte.

Vorausgeschickt sei, dass Kessler bereits 1895 während seiner Zeit beim *Pan* an Nietzsches Nachlass arbeitete und auf seine Initiative verschiedene Auszüge aus dem Hauptwerk in der Zeitschrift abgedruckt wurden.<sup>475</sup> Elisabeth Förster-Nietzsche bat Harry Graf Kessler 1897 wegen dieser Erfahrungen um die Betreuung des Drucks des Hauptwerks ihres Bruders.<sup>476</sup> Nachdem man die Pläne verworfen hatte, Charles Ricketts mit der Umsetzung zu beauftragen und eine

---

<sup>471</sup> Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler. Briefwechsel. Vom 20. April 1905.

<sup>472</sup> „Vandavelde aufgesucht wegen der Nietzsche Ausgabe und meiner Möbel“ schrieb Kessler nach einem ersten Besuch im Oktober am 1. November in sein Tagebuch. An den Tagen darauf gibt es vermehrt Einträge, in denen auch van de Velde auftaucht. Mal frühstückt er bei Kessler in Berlin, mal wird er in verschiedenen Berliner Gesellschaften eingeführt. So zum Beispiel bei Bode und Tschudi oder seinem Freund von Nostitz. Erste Diskussionen über Kunst lassen sich ab dem 5. November nachweisen: „Das Gespräch kam wieder auf Böcklin, von dem van de Velde immer wiederholt: c'est un génie, mais ce n'est pas un artiste.“

<sup>473</sup> Vgl. Weber: S. 102 f. Noch im November ihres Kennenlernens schrieb Kessler in sein Tagebuch: „V d Velde meint, dass man später für die ästhetische Wirkung der Linien gewisse Gesetze entdecken wird, und dass dann seine Linienverbindungen oder die der Japaner gerechtfertigt, die Vieler ihrer Nachahmer aber als sinnlos erwiesen sein werden.“ Vgl. hierzu: Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 20. November 1897.

<sup>474</sup> Harry Graf: Tagebuch vom 20. November 1897. Henry van de Velde gestaltete darüber hinaus auch Kesslers Wohnung in Weimar.

<sup>475</sup> Vgl. Salzmann, Karl. H.: *Pan*. Geschichte einer Zeitschrift. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung. 1958. Bd. 19. S. 212-225. Hier: S. 212 ff.

<sup>476</sup> Die Herausgeberschaft, die sie ihm zunächst nahe legte, lehnte Kessler aber ab.

Type von Morris zu verwenden und den *Zarathustra* in der *Ballantyne Press* zu drucken, wo auch Ricketts druckte, setzte man ein Jahr später einen Vertrag auf, in dem man Henry van de Velde als Gestalter für die Ornamente verpflichtete. Der Belgier Georges Lemmen wurde für die Schriftgestaltung gewonnen und gedruckt wurde die Ausgabe schließlich in der Offizin *Drugulin* in Leipzig, nachdem man die Herausgabe im *Insel Verlag* besiegelt hatte. Kessler kannte Georges Lemmen, da er schon den Titel für dessen *Notizen über Mexico* entworfen hatte, das 1897 bei F. Fontane in Berlin erschien. Im Vertrag ist nur die Rede von einer Schrift, die „neu“ anzufertigen sei.<sup>477</sup> Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* und der *Zarathustra* teilten nicht nur das Verlagshaus, beide verbindet auch der Wille Kesslers, etwas Exponiertes zu schaffen. Dies bekundete er in einem Brief an Elisabeth Förster-Nietzsche am 11. April 1898 in dem er schrieb, dass etwas entstehe, was die Bücher von Morris und Ricketts weit hinter sich lassen werde.<sup>478</sup> Georges Lemmen, schrieb Kessler über die Type, die dieser zu verwenden plante, dass sie „un caractère joignant une très grande fermeté à une absolue simplicité est le seul admissible“<sup>479</sup> sein müsse. Die Vereinbarkeit von Stabilität und vor allem die Suche nach einer geeigneten Simplizität beflügelten auch Kesslers Suche nach den Gestaltungsmaximen für die Klassiker mit dem einen Unterschied: Die Ablehnung aller Ornamentierung. Schon die Bewertung der Werke Blakes zeigte diesen Entwicklungsprozess im figürlich-floralen. Nun aber setzte ein Prozess ein, an dessen Ende Kessler auch das abstrakte Ornament als nutzlos verstand. Rhythmus sei der Anfang der Kunst, schlussfolgerte Kessler 1900 über die Thesen des Kunstsammlers und Ethnologen Ernst Grosse, lehnte aber dessen Idee bereits ab, das „Ornament selber aus der Naturnachahmung“ abzuleiten.<sup>480</sup> Die Natur als Ausgangspunkt für ästhetische Reflexion war für Kessler, wie in seiner Einstellung gegenüber Blakes Werken gesehen, zu diesem Zeitpunkt bereits obsolet und von der Ansicht substituiert, dass das Ornament eine künstlerische Interpretation von Wahrheit sein könne. Von diesem Ausgangspunkt

---

<sup>477</sup> Vgl. Block, Jane: *The Insel „Zarathustra“*. S. 129 f. Er fertigte darüber hinaus eine Werbeanzeige und ein Ex Libris für den Grafen an.

<sup>478</sup> Block, Jane: *The Insel „Zarathustra“*. S. 132.

<sup>479</sup> Brief von Georges Lemmen an Kessler vom 14. Januar 1899. Vgl. Block, Jane: *The Insel „Zarathustra“*. S. 132.

<sup>480</sup> Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 16. August 1900*.

entwickelte Kessler das ästhetiktheoretische Fundament der Klassikerausgabe und fasste die wichtigste Idee über das Ornamentale im März 1901 in einem längeren Tagebucheintrag zusammen, wie er es mit Henry van de Velde besprochen hatte<sup>481</sup>:

*„Folgendes zu notieren: Über den Einfluss von zwei Linien aufeinander: wenn auf einer Fläche, die er decorieren wolle, noch keine Formen seien, und die Fläche nicht selbst eine prononcierte Form habe, dann werfe er die ersten beiden Linien aus freier Phantasie hin; sobald diese beiden Linien aber sich einander näherten, so nähmen sie aufeinander Einfluss, so dass ihr weiterer Verlauf wie durch ein geheimes Gesetz bestimmt werde (fatalité); er vergleicht dieses mit dem Brechen einer Woge am Felsen; die stärkere Linie schreibe durch ihren weiteren Verlauf der schwächeren einen bestimmten Abstand und eine bestimmte Curve vor. Durch dieses Zusammenwirken der beiden Linien entstehe die neue Ornamentform, die für ihn, Vandevælde, charakteristisch sei: Jede Fläche enthalte, wenn sie eine hervortretende Form habe, in dieser Form den Keim eines bestimmten Linienornaments, aber nur Eines einzigen; dieses sei also das notwendige Ornament dieser Fläche. Deshalb Alles Figürliche zu verbannen, weil die naturalistische Form das Erreichen dieser notwendigen („natürlichen“) Ornamentform verhindere.“<sup>482</sup>*

Kessler leitete aus dieser Feststellung ab, auch hinter die einmaligen Inspirationen von Morris und Ruskin einen endgültigen Schlussstrich setzen zu müssen. Die Diskussionen der beiden Freunde führten auch dazu, sich über die Aufgabe der Kunst, ihre lebenserneuernde Kraft auszutauschen. Dieser Punkt hat allerdings zur Folge, dass sich Kesslers Überlegungen am rein Zweckmäßigen ausrichteten:

---

<sup>481</sup> Klaus Weber formuliert, dass es van de Velde in dieser Phase seiner Entwicklung darum gegangen sei, aus dem scheinbar willkürlichen der Bewegung die Gesetzmäßigkeit derselben abzuleiten, die aus der Empirie der Bewegung folgen muss.

<sup>482</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. März 1901. Kesslers Auseinandersetzung mit dem Ornamentalen vollzog sich in dieser Zeit vor allem anhand der griechischen Kunst. Er führte Henry van de Velde zum Pergamon Altar nach Berlin und reiste selber nach Griechenland, um sich dort mit den antiken Tempelanlagen auseinanderzusetzen.

*„Das notwendige Ornament habe aber für den Beschauer zur Folge die sérénité, da der Anblick dieser notwendigen Form ihn vollkommen befriedige und deshalb kein Weiterstreben, keine Unruhe aufkommen lasse. Diese sérénité sei aber das Ziel seiner Kunst; „Je tends vers de la sérénité.“ Dieses meine er auch damit, wenn er von der Kunst verlange, dass sie „sain“ und „moral“ sei. Moral c’est „selon la beauté“, immoral ce qui est laid, ce qui n’est pas selon la raison, la raison d’être. Que les choses s’accomplissent comme elles doivent s’accomplir. Je ne suis pas libre dans l’ornement; si j’ai fait quelque chose qui doit être comme ça je suis tranquille. Er verneint entschieden, dass seine Kunst ein andres Ziel als die vollkommene Schönheit habe; kein moralisches im Sinne von Ruskin und Morris. Dagegen stimmt er mir bei, dass die Sérénité, wenn sie erreicht werde, allerdings ein ethisches Resultat auch im Ruskinschen Sinne habe, indem sie den Menschen, der in ihr lebt, kräftige, d. h. die Kraft spare, die die Hässlichkeit zur Gegenwehr verbraucht. Also durch sérénité, économie de forces. Insofern hat auch seine Kunst ein ethisches Resultat. Er betont immer wieder die fatalité, die sein Schaffen leite; die Gesetzmässigkeit seiner Ornamentik. Hierzu ich: das Gesetz, unter dem er schafft, das der rhythmischen Notwendigkeit. Dieses Gesetz durchbricht auch, wie er jetzt anerkennt, seine bis vor kurzem festgehaltene Anschauung, dass das absolut Zweckmässige auch absolut schön sei. Er erkennt an, dass es eine beauté de proportions neben der utilité gebe [...]. Er stimmt mir bei, als ich bemerke, dass die Proportionen auch Rhythmen seien, dass er also nicht bloß die utilité erstrebe, sondern l’utilité dans le rythme.“<sup>483</sup>*

In dieser Auseinandersetzung wurde eingeleitet, was zur radikalen Leitlinie bei der Gestaltung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* wird: Die Befreiung des Druckes von jedwedem Schmuck, der den Leser stören oder irritieren kann. Diese Schmucklosigkeit ist zugleich die „Ethik“ der

---

<sup>483</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. März 1901.

Klassikerausgabe, denn das rein Zweckmäßige, das reine Schönheit impliziert, ist die gestalterische Vollendung. Die Gestaltungsethik vollendeter Schönheit ist in der Klassikerausgabe die vollendete Funktionalität, da keine Energien des Rezipienten mehr gebunden werden, die er zur Gegenwehr gegen das Hässliche benötigen würde.<sup>484</sup>

Auch die Ideenfindung für die Schrift bestätigt diesen Prozess, wenngleich die Antiqua des *Zarathustra* noch im Duktus des art nouveau gehalten wurde. (Abb. 5-6) Lemmens Kritik an der Mittelalterlichkeit der Werke Morris veranlasste ihn, eine leichtere Schrift für den *Zarathustra* zu verwenden, denn die von Morris verwendete Schrift sei so schwer „wie Pudding“, sagte dieser. Wenige Monate später schrieb er Kessler, dass er alle Kapriziösitäten und exzessiven Ornamentierungen zu Gunsten einer neuen Leichtigkeit aufgeben wolle und beschrieb damit einen fundamentalen Bestandteil der Vorstellungen, die auch Kesslers buchgestalterischer Formästhetik zu dieser Zeit entsprachen.<sup>485</sup>

Demgemäß äußerte Kessler im März des Jahres 1901 über dessen Entwürfe: „Der erste Probedruck von Lemmens Type aus Leipzig angekommen, über Erwarten schön.“<sup>486</sup>

Zu dieser Zeit waren „Entwürfe für klare deutsche Druckertypen“ die Ausnahme. Sechs Jahre zuvor äußerte Kessler das Bedenken, dass „wir [...] mit unserem Druck noch ganz im Barock“ stecken und bestätigte damit die Richtigkeit von Nietzsches Ästhetikkonzept, dass stilistische Übertreibung künstlerische Verlegenheit ist.<sup>487</sup>

Die „Simplifizierung“, von der Georges Lemmen spricht, ist auch das Leitmotiv der ästhetischen Suche Henry van de Veldes zu dieser Zeit, der als künstlerisches Mittel aber noch das Ornament einsetzte. In seiner Autobiographie charakterisierte er die „klösterliche Ruhe“ Weimars und seines dortigen Hauses als tragende Determinante seines neuen Weges, der in die kunsttheoretische

---

<sup>484</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen über die Ästhetik Kants. Bereits hier wurde gemutmaß, dass eine Form-Inhalt Entsprechung sich aus dem ästhetiktheoretischen Diskurs ableiten lässt.

<sup>485</sup> Vgl. Van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens, S. 214.

<sup>486</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 2. März 1901.

<sup>487</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 21. April 1895. Vgl. hierzu auch: Kapitel 3.1.3.

Essaysammlung „Vom neuen Stil“ mündete.<sup>488</sup> Die Essenz dieses Buches und seines hier schon analysierten ästhetischen Werdens fasst Julius Meier-Graefe zutreffend zusammen. Der „belgische Morris“, wie er ihn nannte, ginge weit über dessen Stilmittel hinaus, in dem er die Abstraktion des Ornamentalen verfolgte.<sup>489</sup> Noch vor der Jahrhundertwende nahm Kessler diese Form der Abstraktion als revolutionär wahr, denn er vermutete, dass hinter diesem Abstraktionsprozess die Entstehungsgeschichte der ganzen Kunst stehe.<sup>490</sup> Hierdurch wird erkennbar, wie sehr diese Fragestellungen Kessler fasziniert haben müssen, denn positivistische Erklärungsansätze der Kunstgeschichte und Ästhetik entsprachen Kesslers Ziel, diese von idealistischen Dünkeln zu befreien.

Zur Zeit der Entstehung der Klassiker im Jahre 1904 hatte das Ornament als Aussageform für die menschliche Natur Kesslers Ansicht nach ihre Berechtigung verspielt und auch ohne Gegenstandsbezüge konnten Ornamente weder den ästhetischen Anspruch erfüllen, eine schlagkräftige Formel für die Kunst darzustellen, noch die moderne menschliche Psyche zu reflektieren.

In Henry van de Veldes Arbeiten dominierte aber zur Zeit, als Kessler mit der Umsetzung der Klassikerausgabe begann, noch immer das Ornament.<sup>491</sup> Für die Aufsicht des in gleichem Stil wie der *Zarathustra* vollendeten Werks von Friedrich Nietzsches *Ecce Homo* (Abb. 7) stand Kessler nicht mehr zur Verfügung und dies, obwohl er noch immer mit Elisabeth Förster-Nietzsche und für das Nietzsche-Archiv arbeitete und sich das gigantischste Vorhaben, ein Denkmal zu Ehren des Philosophen zu bauen, erst ankündigte.<sup>492</sup> Auch wenn die entscheidende Phase dieser Drucklegung parallel zur Planung und Umsetzung der Klassikerausgabe stattfand, muss festgehalten werden, dass Kessler die Lust auf

---

<sup>488</sup> Vgl. Van de Velde, Henry: *Geschichte meines Lebens*, S. 214. 1910 erschien das Werk „Vom neuen Stil“ im Insel Verlag. Vgl. auch Meier-Graefe, Julius: *Die moderne Illustrationskunst in Belgien*. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 1. 1897/1898. H. 10. S. 505.

<sup>489</sup> Weber, Klaus: *Henry van de Velde*. S. 107.

<sup>490</sup> „[...] auf den ganz frühen Entwicklungsstufen die Menschheit [...] als Kunst wohl bloß die Ornamentik gekannt und anerkannt hat, aus der sich zuerst das stylisierte und dann das möglichst lebensgetreue Abbild der Natur entwickelt hat“, so lautet das Zitat aus dem Tagebuch. Vgl. Kessler, Harry Graf: *Tagebuch vom 28. Oktober 1895*.

<sup>491</sup> Vgl. Weber, Klaus: *Henry van de Velde*. S. 113.

<sup>492</sup> Dieses Denkmal unter den hier aufgezeichneten ästhetischen Ideen zu beleuchten, wird auch für dieses Vorhaben eine neue Einordnung ermöglichen. Es ist zu vermuten, dass auch hinter diesem Denkmal eine implizite Botschaft enthalten sein wird, denn das Denkmal wurde nach Kesslers Rauswurf aus dem großherzoglichen Museum begonnen.

die Arbeit am Prachtband scheinbar verloren hatte. Der Grund wird gewesen sein, dass er seinen formalästhetischen Vorstellungen nicht mehr entsprach.<sup>493</sup> Der *Zarathustra* brachte Kessler zwar näher an sein „leichtes und reiches und helles innen und außen“<sup>494</sup>, näher an sein ideales Buch, er repräsentierte aber noch eine Zwischenstufe auf dem Weg zu der von jeder Ornamentik befreiten Gestaltung des Gebrauchsbuches, wie sie die Klassiker darstellten.<sup>495</sup> Dass Harry Graf Kessler und Henry van de Velde in ihren Auffassungen von Buchgestaltung zu diesem Zeitpunkt nicht mehr übereinstimmten, zeigt auch, dass Kessler ihn am 6. August 1904 noch bat, ein Signet mit dem Wappen des Großherzogs oder den Initialen für den Einband der Klassiker zu entwerfen, dieses Vorhaben aber nicht mehr realisiert wurde. Die Umsetzung des *Ecce Homo* kam Kesslers Vorstellungen dann schon wieder mehr entgegen, denn die Orientierung an den Klassikern zeigte sich bei diesem Buch durch die Verwendung von weniger Textornamenten und einer formalen Reduktion.<sup>496</sup> In wie weit die Diskussion mit Harry Graf Kessler hierfür verantwortlich war, lässt sich zwar anhand der Archivalien nicht nachweisen. Das Buch *Amo* wurde von Henry van de Velde im Jahr 1909 aber ganz ohne Ornamente gestaltet. Klaus Weber schlussfolgert richtig, dass diese „vernunftmäßige Schönheit“ von Nietzsche inspiriert zu sein schien. Die Initialen des Buches sind dem Schriftbild der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* sehr ähnlich. Kessler druckte einen Luxusdruck dieses Buches schließlich auch in der *Cranach Presse*.<sup>497</sup>

### 3.2.4 „die vollkommene Anpassung einer Form an ihren Zweck“ - Die Schönheit des Ornamentlosen

Durch die Enttäuschung über den floralen und ornamentalen Überfluss in den Werken und Büchern William Blakes und im Verlauf der Zusammenarbeit mit van de Velde, zog Kessler, wie gezeigt werden konnte, den wesentlichen Schluss,

---

<sup>493</sup> Vgl. Weber, Klaus: Henry van de Velde. S. 136.

<sup>494</sup> Vgl. Block, Jane: The Insel "Zarathustra". S. 136.

<sup>495</sup> Vgl. Weber, Klaus: Henry van de Velde. S. 124. Für Henry van de Velde ist der *Zarathustra* hingegen der Höhepunkt und das Zentrum seiner buchkünstlerischen Tätigkeit.

<sup>496</sup> Vgl. Weber, Klaus: Henry van de Velde. S. 166 ff.

<sup>497</sup> Vgl. Weber, Klaus: Henry van de Velde. S. 176.

dass das moderne Individuum, der moderne Rezipient klassischer Werke, sich auf das wesentliche konzentrieren können sollte, auf den Inhalt.

Da Kessler Ornamente als „barocken“ Selbstzweck im Sinne Nietzsches identifiziert hatte, musste die Klassikerausgabe ohne Ornamentierung erscheinen, denn als Lehrbuch für einen Wertewandel im Sinne der Moderne, konnte sich Kessler nicht auf überflüssige Formen beziehen. Sie hätten nach Nietzsches Verständnis auf den Mangel an künstlerischer Kraft hingewiesen und dem widersprochen, was die Ausgabe fördern sollte, Ideen für ein von Tatkraft und Mut bestimmtes Leben, freies Denken in politischen Fragen und intuitive Erschließung von Wahrheitsfindung in einem von verwirrender Vielfalt geprägten Angebot von Meinungen.<sup>498</sup> Was zunächst wie ein kleiner Schritt erscheint, ist der Ausdruck für das Ende von Kesslers „verzückter“ Sicht auf das Leben, in dem ein „Stück nach dem anderen“ seines „moralischen Rüstzeugs in Rauch aufging.“ Es ist die Formensprache des Versuchs, den „giftigen Nebelschwaden“ der modernen Welt einen Wertekanon entgegenzusetzen, der im Heldentum und nicht in Gott wurzeln sollte.<sup>499</sup>

Der Inhalt der Ästhetikdebatte der Klassiker sollte dem Rezipienten zu einem eigenen Urteil verhelfen, um zu erkennen, wie man zu sein hätte, um nicht „zugrunde zu gehen“ und eine „neue Weltanschauung“, eine „neue philosophische [...] Deutung des Lebens“, um „etwas Neues zu sein, etwas Neues zu bedeuten, neue Werte darzustellen.“<sup>500</sup> Der Leser sollte die wesentlichen ästhetischen Fragen der Moderne stellen und sein Bildungshorizont auf den Werten der Aufklärung und nicht reaktionärer Selbstverleugung fußen, wie sie die reaktionäre Politik des Kaisers repräsentierte.

Eine eindeutige stilistische Prägung der Gestaltung der Klassikreihe hätte schon den Gedanken der Ausdifferenzierung der künstlerischen Ausdrucksformen eine Interpretation vorangestellt. Damit hätte sie dem Bildungsgedanken Kants widersprochen, der durch die Entmoralisierung des Begriffs „Schön“ ästhetische Darstellungsweisen jenseits moralischer und instrumentalistischer Fragen

---

<sup>498</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen auf S. 124.

<sup>499</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 209.

<sup>500</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. S. 211.

ermöglichte.<sup>501</sup> Der Antwort des Kaisers auf die Rolle der Kunst setzte Kessler nicht nur mit dem Inhalt der Klassiker seine Ablehnung entgegen, auch mit der Gestaltung der Klassikerausgabe stemmte er sich gegen den Formenduktus der Zeit und damit gegen ihre rückwärtsgewandten Werte wie auch gegen die Avantgarde.<sup>502</sup> Van de Velde bezweifelte, ob „die vollkommene Anpassung einer Form an ihren Zweck auch immer Schönheit schaffe“.<sup>503</sup> Kessler unterschied sich in „dieser Erkenntnis“ von ihm, indem er schrieb, dass van de Velde „eigentlich meiner Ästhetik näher kommen“ müsste; „denn sie enthüllt seinen Fehler, die Schönheit der äusseren Form, die nur von Rhythmus oder Harmonie abhängt mit der Schönheit, die sie für die Phantasie besitzt, zusammenzuwerfen.“<sup>504</sup> Kesslers formalästhetischer Anspruch radikalisierte sich mit dem buchgestalterischen Programm der Klassiker, das sich mit dem des *Zarathustra* zaghaft zu entwickeln begann. Buchgestaltung, so lässt sich aus Kesslers Tagebuchnotiz ableiten, sollte nicht interpretieren, sondern die Phantasie beflügeln.

Darüber hinaus bleibt für die Gestaltung der Klassikerausgabe festzuhalten, dass die Suche nach der Vollendung von Inhalt und Form nun keine Suche nach moralischen Ansätzen mehr war, sondern dass auch Kesslers Suche nach einer Ästhetik in der Buchgestaltung am Rezipienten des „Kunstwerks“ orientiert war. Kessler wandte sich dadurch auch der Ästhetik zu, die der Diskurs der Klassiker enthielt und korrigierte dadurch Nietzsches Ansatz zugunsten eines weiteren und versöhnlicheren Lebensbezugs, wie sie aus der fröhlicheren Philosophie des geselligen Humanismus Goethes spricht. Thomas Föhl schlussfolgert für Kesslers Weimarer Interessen, was auch für die Gestaltung der Klassiker bewiesen werden konnte. Kessler versuchte Nietzsches Grossen Stil durch einen Klassizismus der Moderne auszugleichen, in der Monumentalität und Zartheit gleichermaßen vereint sind.<sup>505</sup> Durch diese vollendete Zartheit und Schönheit der Gestaltung sollten die Energien beim Leser freigesetzt werden, die er sonst für eine

---

<sup>501</sup> Diese Neuerungen entsprachen Kesslers oberstem Ziel für seine sämtlichen Weimarer Bestrebungen.

<sup>502</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 3.1.2. Der Erkenntnis durch Dechiffrierung einer künstlerischen Form, so konnte hier gezeigt werden, folgt die notwendige individuelle und gesellschaftliche Veränderung.

<sup>503</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 2. September 1900.

<sup>504</sup> A. a. O.

<sup>505</sup> Vgl. Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. S. 58.

Gegenwehr gegen das Hässliche benötigen würde. Durch diese Form der vollendeten Gestaltung sollte der Rezipient sich auf das wesentliche konzentrieren können, nämlich auf den Inhalt. Dieser Rezeptionsprozess sollte dann wiederum zurückfließen in die Diskussion um eine Ästhetik der Moderne.

### 3.2.5 Die Klassiker der Elsevier

Der einzige Hinweis, der sich auf eine konkrete Inspirationsquelle bezieht, ist eine Aussage über die Klassiker der *Elsevier* (Abb. 16), die Kessler erwähnte, als er Rudolf von Poellnitz die englischen Mitarbeiter der Ausgabe ans Herz legte. Mit ihnen ließe sich etwas erreichen „das die Elzeviers in den Schatten stellt“, schrieb er am 28. Juli 1904 nach Leipzig.<sup>506</sup>

Die Klassikerreihe der *Elsevier* umfasste bis in die 1890er Jahre knapp 2.400 Bände. Die internationalen Klassiker wurden in verschiedenen Sprachen herausgegeben und erschienen neben den Übersetzungen auch in ihrer Originalsprache. Dass Kessler selbst aus diesen Bänden gelesen haben wird, ist insofern naheliegend, da er sich in Englisch und Französisch auf dem Niveau eines Muttersprachlers bewegte und auch lateinische und griechische Texte im Original las und sie neben den *Oxford Classical Texts* (Abb. 47) und der *Collection des Univerités de France* (Abb. 48) sowie der *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Latinorum Teubneriana* zu der vollständigsten und damit philologisch wichtigsten Klassikerreihe bis weit ins 19. Jahrhundert zählte.<sup>507</sup> Die Editionen teilen die Eigenschaft, dass sowohl die Klassiker der *Elzevier* (Abb. 16) als auch die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* reine Leseausgaben sind. Dennoch wurden beispielsweise den römischen und den griechischen Klassikern,

---

<sup>506</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 28. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>507</sup> Eine nahezu vollständige Ausgabe der Klassikerreihe aus dem Hause der Elsevier befindet sich auch in der British Library in London. Ob die Mitarbeiter, sofern sie die Ausgabe nicht kannten, die Bände hier gesehen haben, ist nur zu vermuten, lässt sich aber nicht mit Bestimmtheit sagen. Das internationale Geschäft der *Elzeviers* geht bis auf die Renaissance, auf das Jahr 1580 zurück, in dem Geschlecht der *Elzeviers* unter Louis Elzevier im holländischen Leiden zunächst als Buchhändler und Buchbinder, dann durch die Anbindung an die Universität unter dessen Sohn Issac auch als Herausgeber und Drucker zu arbeiten begann. Die nachfolgenden Generationen eröffneten Standorte in Amsterdam, Den Haag und Utrecht mit einer Titelproduktion von bis zu 4.200 Ausgaben auf ihrem Höhepunkt im 17. Jahrhundert aus den Bereichen Medizin, Theologie, Philosophie, Politik, Geschichte und anderen Disziplinen.

Lexika wie das *Lexicon Graeco-Latinum* oder den *Thesaurus lingua Graecae* und textkritische Editionen als eigene Publikationen an die Seite gestellt.

Beide Klassikerreihen sind noch durch eine weitere Gemeinsamkeit gekennzeichnet, denn auch die „Elzeviers koesterden als producenten van typografisch fraaie en inhoudelijk voortreffelijke“ Ausgaben.<sup>508</sup> Weiterhin ist ihnen gleich, dass beide Editionen in einer Antiqua gesetzt wurden, die Klassiker der *Elseviers* schon seit dem 17. Jahrhundert.<sup>509</sup> Ihre Gestaltung wirkt mit ihrer kleinen Titelillustration und dem Druckervermerk im Vergleich zu zeitgenössischen Ausgaben ausgesprochen frei. Auch die „Staten-uitgaven“, die Schulausgaben von Klassikern sind in gleicher Art und Weise publiziert worden. Auch andere Bücher aus dem Hause der *Elseviers*, wie beispielsweise Rabelais *Oeuvres* sind in gleicher Weise in Antiqua, allerdings auch mit einer Titelillustration gestaltet.

Ein Vergleich der typographischen Elemente der unterschiedlichen Titel zeigt, dass eine gestalterische Maxime, die für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* verbindlich war, auch bei den *Elseviers* angewandt wurde. Emery Walker schrieb Eric Gill vor, nicht mehr als zwei verschiedene Schriftgrößen zu verwenden. (*Abb. 1*) Bei den Klassikern der *Elsevier* waren nicht mehr als vier verwendet worden.<sup>510</sup> (*Abb. 16*) Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass die Bücher der jüngeren Schriftsteller, wie das schon erwähnte von Rabelais, auch noch mit Illustrationen versehen waren.<sup>511</sup>

Das Format der Klassiker der *Elsevier* betrug nur etwa zwölf mal sechs Zentimeter und auch wenn daneben Oktav- und Folioformate publiziert wurden, entspricht der überwiegende Teil der Publikationen dem genannten Format. Dieses Format charakterisiert die Bücher als Gebrauchsausgaben und wird als

---

<sup>508</sup> Vgl. Van der Poel, M. G. M.: De Elzeviers en de klassieken. In: Boekverkoepers van Europa. Het 17de-eeuwse Nederlands uitgevershuis Elsevier. Hrsg. von B. P. M. Dongelmans und P. G. Hoftijzer. Zutphen: Walburg Pers 2000. S. 115 f.

<sup>509</sup> Die Druckertypen bezogen die Niederländer aus der Frankfurter Schriftgießerei Egenolff-Luther, die Antiquatypen vornehmlich nach französischem Vorbild herstellte Vgl. Killius, Christina: Die Antiqua Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. Wiesbaden: Harrassowitz 1999. (=Mainzer Studien zur Buchwissenschaft Bd. 7). S. 65.

<sup>510</sup> Van der Poel, M. G. M.: De Elzeviers en de klassieken. S. 116.

<sup>511</sup> Smith, P. J.: Der franse letterkunde in het fonds van de Amsterdamse Elzeviers. In: Boekverkoepers van Europa. Het 17de-eeuwse Nederlands uitgevershuis Elsevier. Hrsg. von B. P. M. Dongelmans und P. G. Hoftijzer. Zutphen: Walburg Pers 2000. S. 140 f. Hier handelt es sich beispielsweise um eine Vase in der ein Gedicht eben diese beschreibt.

deren Erfolg angesehen. Einige gängige Klassiker erlebten bis zu 20 Nachauflagen. Die Ausgaben der *Elsevier* erlebten nicht nur einen Erfolg zu Zeiten ihrer Veröffentlichung, sondern auch einen langen Nachruhm. Schon während des 17. Jahrhunderts wurden sie außerordentlich von Sammlern geschätzt. Im 19. Jahrhundert erlebte diese Sammelleidenschaft eine erneute Blüte vor allem in England, womit die Vermutung nahe liegt, dass auch die Mitarbeiter der Klassikerausgabe sie, wenn nicht zur Lektüre, so doch durch ihre Liebe zu bibliophilen Büchern, kannten.<sup>512</sup>

Für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* lässt sich schlussfolgern, dass das Vorbild der Klassiker der *Elsevier* sich zunächst eignete, um den Verleger des *Insel Verlages* mit dem ökonomischen Erfolg zu beeindrucken, den der Gebrauch in breiten Leserschichten nach sich ziehen würde. Auch wenn die Klassiker der *Elsevier* so etwas wie ein Prototyp für die Entwicklung gewesen sein können, an deren Objekt Kessler sich vielleicht auch mit seinen Mitarbeitern besprach, hat die formalästhetische und editorische Umsetzung keinerlei Parallelen zu Kesslers Vorstellungen.

Kessler berichtete daher im Oktober 1904 Alfred Walter Heymel auch über ihre Einzigartigkeit „[...] dass nicht ein Stückchen Ornament verwendet ist, sondern nur guter Druck und die wunderschöne Schrift [...] den luxuriösen Eindruck hervorruft“ und „etwas ganz Neues“ ist.<sup>513</sup>

---

<sup>512</sup> Vgl. Davies, D. W.: *The world of the Elseviers. 1580-1712* The Hague: Martinus Nijhoff 1954. Vgl. auch: Metz, Friedrich: *Die Elzevire zu Amsterdam und Leiden*. In: Ders.: *Geschichte des Buchhandels und der Buchdruckerkunst*. Darmstadt: Heyer 1834. S. 323-335.

<sup>513</sup> Brief von Kessler an Heymel vom 11. Oktober 1904. DLA. A: Kessler.

#### 4. „le caractère moderne“ - Die Umsetzung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*

Harry Graf Kessler pflegte den Austausch über Fragen der Formalästhetik von Kunst und Kunstgewerbe bei Freunden, bei Tischgesellschaften und in den Berliner Salons, aber auch in England nahm er an derartigen Veranstaltungen teil und informierte sich über die Neuerungen, die man auf den britischen Inseln diskutierte. Am 7. Oktober 1904 verkehrte er „abends in der Art Workers' Guild in Clifford's Inn“, um einen Vortrag zu hören. Dort traf er auch die zwei Mitarbeiter der Ausgabe Emery Walker und Douglas Cockerell.<sup>514</sup> Zu Beginn des vorausgegangenen Monats September hatte Emery Walker alle Anforderungen an eine moderne Formalästhetik in einem Satz zusammengefasst. Kessler wusste daher zu diesem Zeitpunkt bereits, welchen Anforderungen seine potentiellen Mitarbeiter zu erfüllen hatten. Dies ist auch der Grund, weshalb Kessler überhaupt innerhalb eines Monats alle weiteren Mitarbeiter finden und unter der Leitlinie des ornamentlosen Gestaltungsprinzips alle Details mit ihnen umsetzen konnte.

Im November 1904, also einen Monat vor ihrem ersten Erscheinen, zeigte Kessler die Schrift die Walker entworfen hatte seinem Freund van de Velde und notierte unkommentiert dessen Urteil in sein Tagebuch: Er finde sie schön, meint aber, die eigentliche Aufgabe wäre jetzt herauszubringen, was eigentlich le caractère moderne der Handschrift sei. Man solle erst vielleicht mit Hilfe der Photographie feststellen, was dieser caractère moderne sei und dann danach eine Schrift schaffen.<sup>515</sup> Die Zeit für derart aufwendige Verfahren blieb Kessler allerdings nicht mehr. Was seinem Empfinden nach dem „caractère moderne“ entsprach, wusste er zu diesem Zeitpunkt bereits.

Dem gingen aber zunächst wieder lange Diskussionen voraus, in denen man sich einerseits über gestalterische, andererseits aber auch „über ethische u. andre Fragen“ austauschte. Am 10. März 1907 beispielsweise gab es eine Diskussion bei denen „Johnston ganz der Puritaner“ gewesen sei.<sup>516</sup> Die beiden dienten ihm

---

<sup>514</sup> Leider konnten die zuständigen Mitarbeiter bei der noch immer tätigen Art Workers Guild zum Inhalt dieses Vortrags keine Aussagen machen.

<sup>515</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 12. November 1905.

<sup>516</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. März 1904.

bei seinen Besuch in England oft als Gesprächspartner und man plauderte der englischen Lust an der Konversation frörend über alles mögliche:

*„Wir kamen auf Ruskin, und Mrs Johnstone fragte mich, ob ich ein „Ruskinian“ sei. Ich sagte, die Frage sei kaum zu beantworten, Ruskin habe auch viel Unsinn geschrieben. Johnstone meinte darauf: „Yes, but I think a man who really believes in what he preaches is always worth listening to, whatever may be his opinions.“<sup>517</sup>*

Ein Tagebucheintrag zu den Vorbereitungen des *Hamlet* aus der *Cranach Presse* verdeutlicht die Verflechtungen der ästhetischen und formalästhetischen Aspekte in den Diskussionen, die Kessler mit seinen Mitarbeitern führte:

*„Vormittags im British Museum Jensons Aulus Gellius (1472) wegen der griechischen Type nachgeschlagen, mit Johnston. Johnston und Walker nachher bei mir im Hotel gefrühstückt. Über die mangelhafte Qualität modernen Kunsthandwerks. Walker zitierte einen Artikel von Morris „On the Decay of Shopping“. Ich sagte, für die Kunst würde es viel nützlicher sein, wenn man unsere Mädchen anleitete, Qualitäten bei Waaren zu unterscheiden, bei Stoffen, Möbeln u. s. w., statt sie mit oberflächlichen kunstgeschichtlichen Kenntnissen vollzustopfen. Walker erzählte von seinen Druckereierfahrungen. Vor 39 Jahren sei es gang und gäbe gewesen, auf genässtes Papier zu drucken; als Morris anfieng, hätten die Drucker schon Nichts mehr davon gewusst. Johnston drang in Walker, dass er seine überkommenen handwerklichen Kenntnisse schriftlich niederlege; es würde doch nicht ewig blos noch Maschinenarbeit geben. Walker meinte, er glaube die Fortschritte der Maschine würden noch recht lange anhalten. Ich gab Walker recht: wir seien jetzt in einem Zeitalter, wo alle Kraft des Menschen auf den Ausbau seiner Beziehungen nach aussen, zur Natur und zu den andren Menschen gerichtet sei; allerdings werde aber wohl einmal, in fünfzig, oder*

---

<sup>517</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 18. Juni 1907.

*hundert, oder zweihundert Jahren, ein Umschwung kommen, wo dem Menschen wieder seine Beziehungen nach innen, zu sich selber, wichtiger werden würden; dann werde wieder die Kunst zu ihrem Rechte kommen, die in diesen Umkreis der Beziehungen des Menschen zu seinem eigenen Inneren gehöre.“<sup>518</sup>*

Wichtiger noch als die Lebhaftigkeit der Konversation ist der fundamentale Wandel von Kesslers Ästhetikauffassung bis ins Jahr 1912, der aus der Begegnung vor allem mit Emery Walker resultierte. Kessler glaubte 1912 nicht mehr an die Reflexion, an das Interesse des Menschen sich selbst im Spiegel der Kunst zu erkennen. Dieser Desillusionierung ging das Scheitern seiner Weimarer Reformbemühungen und das Scheitern, Menschen im Sinne seines Bildungsideals aufwachsen zu sehen, voraus. Dieser Misserfolg bewog ihn auch dazu, den Kreis seiner Zielgruppe enger und enger zu fassen und letztlich nur noch für einen kleiner gefassten Kreis von wohlhabenden Bibliophilen Bücher zu drucken, statt sich an breitere Zielgruppe zu wenden, wie noch mit den Klassikern versucht. Kessler zog sich in seiner Privatpresse aufgrund dieser Enttäuschung zurück und übertrug die Verantwortung für die Klassikerausgabe ganz dem *Insel Verlag*.<sup>519</sup> Diesem Lebensabschnitt aber ging, bevor sich seine Weimarer Zeit ihrem Ende näherte, ein enthusiastischer Einsatz für die Publikation der Klassiker voraus.

#### 4.1 Der verlegerische Rahmen

Rudolf von Poellnitz plante ursprünglich mit einer „Art Plauderei“ für die Klassikerausgabe zu werben. Kessler hätte die Entstehungsgeschichte der Klassikerreihe skizzieren und über ihre Ziele berichten sollen. Hätte Kessler die Museumsbesuche im *British Museum* und die Diskussionen vor den Originaldrucken und Inkunabeln erwähnt, die er mit den Mitarbeitern in London häufig führte? Hätte er von den zahlreichen gegenseitigen Besuchen und

---

<sup>518</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 5. Januar 1912.

<sup>519</sup> Im weiteren Verlauf der Untersuchung soll diese These mit der Renate Müller-Krumbachs abgewogen werden, dass es vor allem eine monetäre Entscheidung war, mit Aufgabe der Museumstätigkeit auch die Klassiker nicht mehr gebraucht zu haben.

Diskussionen in Clubs und Ausstellungen gesprochen, die letztlich zur Umsetzung in der Form führten, wie die Ausgabe dann vorgelegt wurde? Hätte er den Satz Walkers zitiert, in dem er ihre Ästhetik subsumiert fand? Leider ist auch diese Darstellung nie entstanden, da Kessler sie selber nicht schreiben wollte und Poellnitz, den Kessler bat, die Aufgabe doch zu übernehmen, sie wegen „Bergen von Arbeit“ nicht aufzeichnen konnte.<sup>520</sup> Der Produktionsablauf und die dazugehörigen Tagebucheintragen fördern die technischen Details dieser „Plauderei“ aber zu Tage: „Heymel hier. [...] Er machte Anerbieten wegen der Klassiker Ausgabe. 'Wilhelm Ernst' Ausgabe; aller Profit zur freien Disposition des Großherzogs.“ lautete der kurze, initiative Eintrag in Kesslers Tagebuch vom 4. Mai 1904.<sup>521</sup> Am 10. Mai 1904 schrieb Harry Graf Kessler dem Namensgeber der Ausgabe:

*„Herr Alfred Walter Heymel, Besitzer des Insel-Verlages Leipzig hat mich gnädigster Fürst und Herr, beauftragt, Eurer Königlichen Hoheit Folgendes zu unterbreiten: Er plant eine Ausgabe der deutschen Klassiker in einer Form, die für englische Klassiker entstanden ist und dort in den letzten Jahren alle früheren Klassiker-Ausgaben immer mehr vom Markt verdrängt: Ausgaben nämlich auf ganz dünnem Papier, in grosser schöner Type und vornehmer Ausstattung (Ledereinband) zu einem verhältnismäßig billigen Preis (etwa 3-5 Mark pro Band). Ich erlaube mir einen Band Shakespeare in einer solchen Ausgabe untätigst mitzuschicken. Trotzdem dieser Band fast 1000 Seiten hat, ist er nicht dicker als sonst ein Band von 300 Seiten und er kostet bloß 3 shillings und 6 Pence. Solche Ausgaben beanspruchen nur etwa 1/3 des Platzes der früheren, älteren Ausgabe und sind deshalb billiger als andere gleich gut ausgestattete, weil auch die Zahl der Bände um etwa 1/3 sinkt.“<sup>522</sup>*

---

<sup>520</sup> Vgl. Brief Poellnitz an Heymel vom 17. Oktober 1904. GSA 50/1545, 1.

<sup>521</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 4. Mai 1904.

<sup>522</sup> Vgl. auch: Müller-Krumbach, Renate: „...eine der schönsten je gedruckten...“. S. 217.

Wenige Tage später berichtet Alfred Walter Heymel aus Bremen an Rudolf von Poellnitz, er habe wichtiges mit ihm über den Plan einer „großen Classiker-Ausgabe auf dünnem Papier“ zu besprechen und bittet ihn nichts derartiges in Auftrag zu geben.<sup>523</sup> Am 14. Mai antwortete Rudolf von Poellnitz, er werde in Bezug auf die Klassiker nichts unternehmen, bis sich beide darüber ausgetauscht hätten.<sup>524</sup>

Bereits seit 1897 trug man sich im *Insel Verlag* mit dem Gedanken, mit Dünndruckpapier zu experimentieren. Eberhard von Bodenhausen hatte diesen Vorschlag erstmals 1897 im Pan gemacht. Harry Graf Kessler verfolgte diesen Gedanken schließlich weiter und bat Poellnitz bereits im Jahr 1902 um die Übersendung von englischen Papierproben für Versuche. Ab dem 29. Juli reiste Graf Kessler nach England, um mit den Vorbereitungen für die Klassikerausgabe zu beginnen und erste Sondierungen für potentielle Mitarbeiter vorzunehmen. In der Anfangsphase hatte Rudolf von Poellnitz ihn zeitweilig begleitet und wohl auch ursprünglich geplant, sich stärker zu engagieren als er es tatsächlich tun konnte. Die Empfehlungen für die konkrete Vergabe der Aufgaben richtete Kessler schriftlich an den Verlag in Leipzig, da er die Vorverhandlungen in England bis zur Vertragsreife schließlich alleine führte. Emery Walker wurde für die Typographie, Eric Gill für die Vor-, Haupt- und Zwischentitel und das Impressum sowie die Einbandbeschriftung verpflichtet. Edward Johnston schrieb die Halbtitel und Douglas Cockerell besorgte die Gestaltung des Einbands. Zunächst in tomatenrotem Leder (*Abb. 1-2*), wurden die Bücher ab 1909 zusätzlich in grünem und schwarzem Leinen in einer preislich günstigeren Ausgabe angeboten. Neben Kessler gewann man Thomas J. Cobden-Sanderson für die Aufsicht. Da aber an keiner Stelle der erhaltenen Briefe von seiner Unterstützung berichtet wird, scheint sich dieser weniger in die Umsetzung involviert zu haben. Wahrscheinlich hatte man ihn ursprünglich für diese Funktion vorgesehen, da man plante, mit einer seiner Typen zu arbeiten. Da Cobden-Sanderson sich damit aber nicht einverstanden erklärte und nur einer

---

<sup>523</sup> Vgl. GSA 50/1545, 1. Eine Datierung geht aus der Postkarte nicht hervor, da Heymel aber bedauerte, Poellnitz nicht auf seinem Besuch in Berlin angetroffen zu haben, den er auf einem Telegramm am 5. Mai ankündigte, wird diese Karte zeitnah auf Anfang Mai zu datieren sein. Er gestattete ihm hier zudem die Fortführung einer Walser Ausgabe.

<sup>524</sup> Vgl. Brief von Poellnitz an Heymel vom 14. Mai 1904. GSA 50/1545, 1.

Verkleinerung einer seiner Typen zustimmte, wird seine Mitarbeit ohnehin nicht ausschlaggebend gewesen sein. Die gewichtigsten Teile der Aufsicht übernahmen Graf Kessler in England und Carl Ernst Poeschel und Rudolf von Poellnitz in Leipzig.<sup>525</sup> Kesslers Engagement wurde über die Konzeption in der Anfangsphase hinaus benötigt, da Poeschels Gesundheitszustand sich in zunehmendem Maße verschlechterte. Bereits am 12. Juli 1904 entschuldigte er sich für sein Unwohlsein. Er musste Termine immer wieder krankheitsbedingt verschieben, schrieb aber, er halte es für wichtig, dem „Interesse der *Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe* schuldig zu sein, sofort die einleitenden und grundlegenden Schritte für das Zustandekommen derselben zu tun.“ Er hoffe Heymel in einigen Tagen „eine ungefähre Übersicht, zu welchem Preise die Bände hergestellt werden können und in welcher Auflagenhöhe dieselben zu drucken sind, geben zu können, Druckproben von Schiller und Eichendorff befinden sich bereits in Arbeit“.<sup>526</sup> Alsdann werde er auch sagen können, „welcher Kostenaufwand für die Ausgaben annähernd erforderlich“ sei und „welche Summe Sie [Heymel] ungefähr dafür zur Verfügung stellen“ müssten, da „man auch hiernach gleich die in das Programm aufzunehmenden Autoren bestimmen könnte.“<sup>527</sup>

Im weiteren Verlauf des Juli gehen die ersten Druckproben von Poellnitz aus Leipzig nach Bremen zur Ansicht an Alfred Walter Heymel. Die Berechnung der Schiller Ausgabe wird hier zunächst mit zwei Alternativen angegeben. Die Klassikerausgabe könnte entweder in vier Bänden zu 63 Bögen angelegt sein oder aber in fünf zu 50 Bögen erscheinen. Die Erklärung, wieso man sich für die zweite Variante entschied, lieferte Poellnitz gleich mit, denn der ursprünglich angepeilte Preis von 3,50 Mark könne so nicht festgehalten werden.<sup>528</sup>

Ausführlich wird Alfred Walter Heymel am 22. Juli 1904 über die Finanzierung der ersten drei Jahre unterrichtet. Eine Kalkulation über zehn Jahre weist eine Beteiligung Heymels in Höhe von 76.000 Mark aus. Bei zehn Bänden zu je 40 Druckbögen in einer Auflage von 5.000 Exemplaren bezifferten sich die Herstellungskosten pro Band auf 9.000 Mark. Mit einigen Rechenexempeln und

---

<sup>525</sup> Vgl. Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag. S. 55. ff.

<sup>526</sup> Noch zu diesem Zeitpunkt wurde also an Eichendorff gedacht. Aus den genannten Gründen aber wird dieses Vorhaben geändert. Vgl. hierzu: Kapitel 2.4.6.

<sup>527</sup> Brief von Poellnitz an Heymel vom 12. Juli 1904. GSA 50/1545, 1.

<sup>528</sup> Vgl. undatiertes Brief von Poellnitz an Heymel. GSA 50/1545, 1.

unterschiedlichen Absatzzahlen, errechnete Poellnitz einen Überschuss von 13.000 Mark nach vier Jahren.<sup>529</sup> Im Vertrag, den Rudolf von Poellnitz dann im August 1904 mit dem Staatsminister Rothe und dem Weimarer Fürstenhaus schloss, sind von 10.000 Mark die Rede, die er dem *Insel Verlag* für die Finanzierung eines der Klassikerbände zur Verfügung gestellt habe. Die Verzinsung des Anlagekapitals wird auf vier Prozent festgelegt, die auf die Gewinnsumme an Heymel zu zahlen sind. Der *Insel Verlag* verpflichtete sich „den sich ergebenden Reingewinn an die Kasse des Ministerialdepartments des Grossherzoglichen Hauses und des Kultus abzuführen“.<sup>530</sup>

Am 3. August korrespondiert Kessler aus London, dass die ersten Absprachen mit den Mitarbeitern vertragsfähig seien. Poellnitz bittet Heymel noch am selben Tag schnellstens die Finanzierung zuzusagen, um Klarheit über die notwendigen, weiteren Schritte gewinnen zu können und Anfragen an die Herausgeber und wegen des Papiers und des Drucks einleiten zu können.<sup>531</sup> Fast drei Wochen später, am 22. August war die Grundfinanzierung noch immer ungeklärt. Poellnitz schrieb daher an Heymel, dass er doch wenigstens die Herstellung der Schrift freigeben solle, an der sich sogar Kessler finanziell beteiligen würde, wenn er die Lettern für eine Handpresse benutzen könne. Das Papier sei mittlerweile in Österreich geordert, das für eine „ausgezeichnete Imitation des Oxford paper erklärt“ worden sei.<sup>532</sup> Tatsächlich verwendete man aber zunächst das Papier des Papierimporteurs *G. F. Smith & Son* aus London.<sup>533</sup> Heymel selber suchte Bernhard Suphan auf, um ihn um die Herausgabe der Werke zu bitten. Am selben Tag, dem 24. August, gibt Alfred Walter Heymel das benötigte Geld auch schriftlich frei.

Die für die Klassikerreihe vorgesehenen Autoren waren in der Korrespondenz im Juli noch nicht erwähnt worden.<sup>534</sup> Goethe, Schiller, Eichendorff, Brentano und Schopenhauer werden nun bei Vertragslegung genannt. Schopenhauer war also in

---

<sup>529</sup> Vgl. Brief von Poellnitz an Heymel vom 12. Juli 1904. GSA 50/1545, 1.

<sup>530</sup> Vgl. Vertrag-Copie: GSA 50/1545, 1. Vgl. auch: Müller-Krumbach, Renate: „...eine der schönsten je gedruckten...“. S. 218 f.

<sup>531</sup> Vgl. Briefe von Poellnitz an Heymel zwischen dem 22. Juli und dem Ende des Monats. GSA 50/1545, 1.

<sup>532</sup> Brief von Heymel an Poellnitz vom 22. August 1904.

<sup>533</sup> Vgl. auch S. 269 ff. dieser Arbeit und Sarkowski, Heinz: Zur Geschichte des Dünndruckpapiers und der Insel-Klassiker. In: Das Insel-Schiff. Frankfurt am Main. März 1963. 5. 1-3.

<sup>534</sup> Brief von Poellnitz an Heymel vom 12. Juli 1904. GSA 50/1545, 1.

den Plan aufgenommen worden, nicht so allerdings der Band Körner und das ästhetiktheoretische Korrektiv zu Schopenhauer, Immanuel Kant.

Für den Fall, dass sich die Klassikerausgabe als Misserfolg darstellen werde, enthält der Vertrag über die zuvor ausgehandelten Rahmenbedingungen hinaus eine Garantie, dass Alfred Walter Heymel eine finanzielle Absicherung der Ausgabe sicher stellen werde.<sup>535</sup> Kesslers Aufgaben und Kompetenzen wurden nicht vertraglich geregelt. Ein Brief von Poellnitz an Heymel zeigt aber, wie weit sich Kesslers Engagement ging: „Nach London bin ich [Poellnitz] nun doch nicht gefahren“, denn Kessler habe „ja alles so gut erledigt. Es ist einfach rührend, wie er sich der Sache annimmt.“ Er selber werde dafür allen Wünschen Kesslers Rechnung tragen.<sup>536</sup> Zwei Wochen nach diesem Brief würdigte er Kesslers Arbeit erneut: „Er schindet sich schrecklich und schreibt jeden Tag die eingehendsten Briefe über seine Tätigkeit.“<sup>537</sup>

Der Zeitdruck stieg in den Herbstmonaten des Jahres 1904, denn mit dem Jahreswechsel begann das Schillerjahr und die Klassikerausgabe sollte schon zum anstehenden Weihnachtsgeschäft lieferbar sein. Zum anderen stieg der finanzielle Druck. Im November musste Poellnitz den Finanzier noch einmal um 10.000 Mark bitten. Er hat diesen zusätzlichen Kapitalbedarf wohl schon vorausgesehen, denn schon Anfang Oktober wandte er sich entgegen den vertraglich avisierten Autoren mit der Bitte an den Herausgeber, einen Wissenschaftler für die Betreuung einer Körner Ausgabe für den Massenabsatz zu suchen.<sup>538</sup> Die Anlaufkosten erhöhten sich dadurch auf insgesamt 40.000 Mark.<sup>539</sup> Am 11. November konnte Poellnitz schließlich ankündigen, dass „350 Rezensenten und Zeitungen Prospekte mit Briefen“ erhielten: „In den Zeitungen wird der Radau in den ersten Tagen der nächsten Woche beginnen.“ Kessler kehre nach Deutschland zurück um einen Vortrag im Kunstverein zu halten. Noch spricht aus den Briefen eine regelrechte Spannung, ob die Ausgaben rechtzeitig fertig werden, um dem Großherzog im Rahmen eines Besuchs von Alfred Walter Heymel und Harry Graf

---

<sup>535</sup> Vgl. GSA 50/1545, 1.

<sup>536</sup> Vgl. Brief von Heymel an Poellnitz vom 14. September 1904. GSA 50/1545, 1.

<sup>537</sup> Vgl. Brief Poellnitz an Heymel vom 30. September 1904. GSA 50/1545, 1. Die angesprochenen Briefe werden in den einzelnen Kapiteln der Mitarbeit zitiert und es soll daher hier auf Beispiele verzichtet werden.

<sup>538</sup> Vgl. hierzu auch: S. 78 f.

<sup>539</sup> Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag. 1899-1999. S. 54.

Kessler übergeben werden zu können. Immer wieder betonte Poellnitz, dass alles rechtzeitig zu diesem Termin fertig gestellt werde.<sup>540</sup> Am 12. November reiste Kessler „aus Paris nach Leipzig“ ab, um in Leipzig zum einen aus seinem Essay *Kunst und Religion* vorzutragen und um zum anderen am nächsten Morgen „Bei Poellnitz wegen der Ausgabe.“ vorbeizuschauen.<sup>541</sup>

Ende 1904 traten Bedenken gegen Rudolf von Poellnitz auf, denn aufgrund des erneuten Kapitalbedarfs zweifelte Alfred Walter Heymel an der ordnungsgemäßen Geschäftsführung seines Verlagsleiters. Die Prüfung der Bücher wurden seit Ende Januar durchgeführt und Unregelmäßigkeiten festgestellt. Da am 14. Februar Rudolf von Poellnitz verstarb, wurde zunächst Carl Ernst Poeschel als kommissarischer Geschäftsführer eingesetzt. Im März wurde ihm der spätere Verleger Anton Kippenberg als Gutachter an die Seite gestellt. Die personellen Veränderungen hatten auch Einfluss auf die Klassiker, denn nach Kippenbergs Kalkulation hatte die Ausgabe inklusive der 1906 erschienenen weiteren sieben Bände so hohe Kosten, dass erst bei einer zweiten Auflage mit einem kleinen Überschuss zu rechnen gewesen wäre. Vor allem der schleppende Absatz ließ Kippenberg zögern und er stoppte die Klassikerreihe 1906 zunächst.<sup>542</sup> Diese Perspektive auf die Entstehung der Ausgabe gibt einen Überblick über die Rahmenbedingungen. Um die Klassiker hinsichtlich ihrer Wirkung einordnen zu können, sollen die englischen Buchgestalter und der Diskurs mit Kessler eingehender beleuchtet werden.

#### 4.2 Der Einband: Douglas Cockerell

Zunächst sah Graf Kessler Charles Ricketts für die allgemeine Leitung und die Gestaltung des Einbands vor. Noch während er mit Emery Walker verhandelte, hatte er seine Hoffnungen auf die Mitwirkung des Künstlers bei der

---

<sup>540</sup> Vgl. Brief von Poellnitz an Heymel am 4., 11. und 25. November 1904. GSA 50/1545, 1. Tatsächlich werden die ersten Bände am 6. Dezember 1904 so knapp vor dem Termin am kommenden Tag fertig, dass Rudolf von Pöllnitz sie mit einem Kurier nach Weimar liefern lassen musste.

<sup>541</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 12. November 1904.

<sup>542</sup> Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag. 1899-1999. S. 59 ff.

Einbandgestaltung noch nicht aufgegeben.<sup>543</sup> Er musste aber trotz seiner Bemühungen noch Ende Juli an Rudolf von Poellnitz in Leipzig berichten, dass „Den Einband [...] wohl Cockerell übernehmen“ werde.

#### 4.2.1 Die Koordination und Umsetzung des Einbands

Anfang August, Emery Walker war für die Leitung bereits gewonnen und vertraglich gebunden, wandte sich Kessler persönlich an Douglas Cockerell. Seine Enttäuschung über die Absage Ricketts wandelte sich. Er habe „Arbeiten gemacht, die mir Ricketts selbst als vollendeter als seine eigenen bezeichnete“, berichtete Kessler Ende Juli nach Leipzig.<sup>544</sup>

Am 3. August notierte er ein Ergebnis ihres Diskurses in sein Tagebuch. Er habe „Douglas Cockerell wegen des Einbandes“ besucht, der „ganz wie Vandevelde immer davon“ sprach, dass „in erster Linie die Dinge „reasonable“ sein müssten, dann würden sie von selbst künstlerisch.“

Für Douglas Cockerell leitete sich das Kunstgewerbe aus der Theorie ab und es bedurfte seiner Ansicht nach immer einer fundierten Auseinandersetzung, um zu fruchtbaren Ergebnissen der Arbeit zu gelangen. Er hatte in Thomas J. Cobden-Sanderson und Emery Walkers *Vale Press* gelernt, entwickelte das Gelernte aber weiter, indem er weitere Materialien wie zum Beispiel marmoriertes Vorsatzpapier oder experimentelle Farben für das Leder und durch Verzierungen für die Gestaltung der Einbände wählte.<sup>545</sup>

Teile der Unterhaltung mit Cockerell fasste Kessler so zusammen, dass:

*„ [...] im Kunstgewerbe brächten es eigentlich nur studierte Männer zu Etwas. Das sei einfach eine Erfahrungsthatfache. Alle die in England*

---

<sup>543</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 28. Juli 1904. „Bei Ricketts. Er sagt er habe zu viel zu thun, um den Einband zu zeichnen, und er glaube auch, er sei auf diesem Gebiet erschöpft“, so lautet der entsprechende Tagebucheintrag. Vgl. hierzu auch das Kapitel 3.2.2.

<sup>544</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 28. Juli 1904. GSA 50/121, 43. In diesem Brief ist auch die Rede davon, dass die Mitarbeiter der Ausgabe garantieren sollten, dass „etwas, das die Elzeviers in den Schatten stellt“ entstehe.

<sup>545</sup> Diehl, Edith: *Bookbinding. Its background and technique*. New York: Dover Publications 1980. S. 126 f. Vgl. zur Buchbinderei von T. J. Cobden-Sanderson in der Dove's press auch: Tidcombe, Marianne: *The Doves Bindery*. New Castle: Oak Knoll Books 1991.

*Etwas geleistet hätten, seien Oxford oder Cambridge men gewesen, die sich nachher dem Kunstgewerbe gewidmet hätten.*<sup>546</sup>

Die Vorteile dieses Mitarbeiters kommunizierte Kessler noch am gleichen Tag, an dem er auch mit ihm über die Modalitäten der Zusammenarbeit einig wurde, nach Leipzig an den Verleger. Cockerell gelte „als der beste englische Buchbinder“, der „nicht bloß Zeichner wie Ricketts, sondern zugleich auch praktischer Buchbinder“ sei. Ferner wollte „er sich nach einem billigen und deutschen Leder umsehen.“ Als Referenz schrieb er Poeschel, dieses sei „ein ganz besonderes Fach, und er hat für die Regierung hier als Sachverständiger gerade hierüber berichtet.“ Poeschel wurde gebeten und damit in die Auseinandersetzung einbezogen, dass er Cockerell „auch womöglich deutsche Leder, wenn sie solche schon in Aussicht genommen haben, schicken“ möge.<sup>547</sup>

In dieser Auseinandersetzung vollzog sich nun der erste radikale Schnitt, den die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* in der deutschen Buchgestaltung machte. Denn wie van den Velde verwendete auch Cockerell in den ersten Entwürfen noch Ornamente. Auf Kesslers Initiative wurden diese ersten Entwürfe aber verworfen. Diesen radikalen Einschnitt in die bis dato von den verschiedenen Abstraktionsniveaus geprägte ornamentale Buchgestaltung notierte Kessler mit den schlichten Worten, dass er Cockerell gebeten habe: „das Bischen Ornament noch fortzulassen“ und „nur Schrift“ zu verwenden. Emery Walker bestätigte ihn in dieser Entscheidung, denn auch er sagte „ganz von selbst Dasselbe“<sup>548</sup>. Die Befreiung von den gestalterischen Mitteln des art nouveau, die Kessler mit Nietzsches Theorie als künstlerische Scham, als Übertreibung entlarvt hatte, gab er hiermit auf und betrat eine neue Ära funktionalistischer Buchgestaltung. (Abb. 1-2)

---

<sup>546</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 3. August 1904. Weiter schreibt er: „Wenn wir ihm Jemanden herschickten, um das Buchbinden zu lernen, so sollten wir ja nur einen jungen studierten Menschen schicken, keinen Buchbinder oder Arbeiter. Seine Taxe ist 110 £ year. Ausserdem würde der betreffende noch etwa 100 £ brauchen.“

<sup>547</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 3. August 1904. GSA 50/121, 43. Es wird weiterhin erwähnt, dass Cockerell Preisberechnungen nach Deutschland schickte: „Er wird Ihnen Preisberechnungen inclusiv Zoll und Fracht von englischer Lederfabrik zugehen lassen“.

<sup>548</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. September 1904.

Nach einem Treffen von Poeschel, Harry Graf Kessler und Douglas Cockerell beginnt der briefliche Austausch des Verlegers und des Buchbinders im Oktober 1904 mit der Übersendung von Lederproben und Kostenschätzungen und man fing direkt an, technische Erfordernisse und Probleme zu diskutieren.<sup>549</sup>

Nach nicht einmal zwei Wochen sprach Douglas Cockerell in einem Brief davon, schon bald ein „sample-volume“ schicken zu können und „that we may agree upon the execution.“<sup>550</sup> Poeschel blieb im Hintergrund eingeschaltet und bekam Übersetzungen der Briefe Cockerells zugesandt, wie eine Notiz auf dem erwähnten Brief erkennen lässt.

Aufgrund der Krankheit des Verlegers Rudolf von Poellnitz, an der er im darauf folgenden Jahr starb, stellte sich die Kommunikation schwierig dar. Cockerell beschwerte sich, weil „writing to you“ wie „shooting in the dark“ sei.<sup>551</sup>

Trotzdem schickte er weitere Produktideen über Leder, Papier und Gold für den Goldschnitt nach Deutschland. In kurzen Notizen bestellte man von dort das Papier für die Schmutztitel und Goldproben. Man einigte sich schließlich auf eine Gestaltung mit einem rechteckigen Doppelrahmen auf dem Buchrücken, in dem sich oben die Nummer des jeweiligen Bandes und darunter in einem eigens abgesetzten weiteren Rechteck die Bezeichnung des Werkes und des Autors findet. Der Rahmen auf dem Buchrücken ist das letzte Formäquivalent, was die funktionalistische Gestaltung zulässt.

Auch wenn die Befreiung vom Ornament zweifellos auf Harry Graf Kessler zurückging, soll eine Erläuterung der ästhetischen Ansätze des Buchbinders Douglas Cockerell weitere Klarheit über Kesslers diesbezügliche Funktion gewinnen helfen, um diese von der Funktion Walkers trennen zu können. Wie dieser, arbeitete auch Douglas Cockerell in der *Dove's press* und der ihr angeschlossenen Buchbinderei. Wie deren Gründer Thomas J. Cobden-Sanderson sprach er auch in seinem Buch „Der Bucheinband und die Pflege des Buches“ seinen besonderen Dank aus.<sup>552</sup> In dieser Publikation wurde auch der handwerkliche Stellenwert der Buchbinderei betont. Cockerell verstand sein

---

<sup>549</sup> Vgl. Brief von Cockerell an Poeschel vom 12. Oktober 1904. GSA 50/736.

<sup>550</sup> Vgl. Brief von Cockerell an Poeschel vom 24. Oktober 1904. GSA 50/736.

<sup>551</sup> Vgl. Brief von Cockerell an Poeschel vom 16. November 1904. GSA 50/736.

<sup>552</sup> Cockerell, Douglas: *Der Bucheinband und die Pflege des Buches*. Ein Handbuch für Buchbinder und Bibliothekare. Leipzig: Hermann Seemann Nachf. 1902.

Metier aber eher als Kunst, da er sein Werk mit einer entsprechenden Ästhetik untermauerte. In der bereits zitierten Notwendigkeit einer akademischen Ausbildung lag die Grundlage dieser gesteigerten Ästhetik.

#### 4.2.2 *Die ästhetischen Grundlagen der Einbandgestaltung*

Die Bindung der Klassikerausgabe war eine drahtfreie mit biegsamen Einbänden und unzerreißbaren Bündeln. Zunächst nur in Leder, waren die Bände später auch in Leinen erhältlich, um die Ausgabe kostengünstiger zu machen. Bereits in seinem Brief vom 12. Oktober erläuterte Cockerell das Bindeverfahren, insbesondere die Verbindung des Leders und der darunter befindlichen Pappe mit dem Vorsatzpapier. Die Erläuterung dieser Arbeitsweise findet sich auch in seinem Buch wieder. Ziel ist es, so ist hier zu lesen, mit dem entsprechenden Weg einen Einband von Dauer und hoher Belastbarkeit herzustellen. Neben dem richtigen Bindeverfahren, schrieb Cockerell weiter, dass die Ergebnisse der *Society of Arts* zum Verfall von Ledereinbänden der Erkenntnis den Weg geebnet hätten, auch die Materialauswahl wieder höher gewichten zu müssen und macht die Ursachen der Probleme an zu dünnem Material oder zu starker Dehnung des Leders fest. Cockerells Meinung nach konnten die Bünde das Problem aufwerfen, dass zu wenig Bindfaden verwendet wurde, um die Bogen aufzuziehen. Alle diese rein pragmatischen Regeln versuchte man sowohl bei der Materialauswahl als auch bei der Bindung umzusetzen.

Relevant für eine ideengeschichtliche Einordnung sind aber weniger die technischen Details, sondern vielmehr die ästhetischen Grundsätze zur Gestaltung des Einbandes. Dass die Gestaltung wie Kessler sagt, vor allem „reasonable“ sein müsse, wird wortwörtlich auch in *Der Bucheinband* erwähnt.<sup>553</sup> Reiche Verzierungen, so liest man bei Cockerell, seien vor allem geeignet, um sakrale Titel zu verzieren. Diese Bücher könnten sogar nicht reich genug verziert sein, denn sie haben das Ziel „prächtige Stellen [...] in einer grossen Kirche oder Kathedrale“ zu bilden.

---

<sup>553</sup> Cockerell, Douglas: *Der Bucheinband und die Pflege des Buches*. In der deutschen Übersetzung ist zu lesen „zweckdienlich“. Vgl. S. 18.

Zur Übereinstimmung von Inhalt und Form des Einbands notierte Cockerell, dass der Buchbinder, der bemüht sei, die Deckel schön zu machen, in die richtige Richtung verfare, wenn „des Lernenden eigene Ideen“ nicht unterdrückt, sondern „die Entwicklung derselben in die richtigen Bahnen“ geleitet werden. Dies kann vom Gestalter unterstützt werden, wenn eine Einheit der „allgemeinen Ausstattung des Buches und seines Einbandes“ herrschen.<sup>554</sup> Für die zu verwendenden Schriften des Rückentitels verwendete Cockerell eine Schrift Walkers, die sich seiner Aussage nach eignete, da „fast alle Buchbinderschriften zu schmal“ waren und die richtige Wahl des Alphabets nach Cockerells Formalästhetik eine Ausgewogenheit der Abstände zueinander vermitteln müsste. Bei kurzen Titeln, wie auch auf dem Rückentitel der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*, sei die Schrift so zu verwenden, dass sie senkrecht stehe, um nicht zu klein zu erscheinen. Dies ist nach Cockerell ein besserer Kompromiss, als die Rückentitel durch eine zu kleine Schrift zu verderben.<sup>555</sup>

Cockerell notierte auch, dass bei der Rückentitelbeschriftung tolerabel ist, „dass man einen kleineren Buchstaben einfügt“, wenn man dadurch erreicht, „eine verhältnismässig grosse Type zu benutzen“, „wenn ein offener Grund dazu vorhanden“ ist. Diesen Trick hat er beim Buchstaben „R“ von Schopenhauers und Schillers Werken angewendet (*Abb. 17*), um beide trotz ihrer unterschiedlichen Länge in gleicher Typengröße setzen zu können.<sup>556</sup>

Die ästhetischen Maximen Cockerells, so sei zunächst festgehalten, leiteten sich also ebenso wie die des Grafen aus bildungstheoretischen und ästhetischen Erfordernissen ab und stimmten mit seinem Bildungsideal dahingehend überein, ihre Aufgabe in der Kongruenz von Form und Inhalt zu sehen. Diese ist notwendig, um den Lesenden in seinem Stimmungsbild des zu Lesenden zu bestätigen. Das Stimmungsbild der Klassiker vermittelte durch die Verwendung des tomatenroten Leders ein edles Äußeres, das durch ihre funktionalistische und reduzierte Gestaltung nur einen einfachen und vielleicht profan anmutenden Zweck erfüllte, den Leser schnellstmöglich auf den Inhalt zuzuführen. (*Abb. 1*) Wie gezeigt wird, findet sich dieses Mittel in der gesamten Gestaltung wieder.

---

<sup>554</sup> Vgl. Cockerell, Douglas: Der Bucheinband und die Pflege des Buches. S. 20.

<sup>555</sup> Vgl. Cockerell, Douglas: Der Bucheinband und die Pflege des Buches. S. 187.

<sup>556</sup> Vgl. Cockerell, Douglas: Der Bucheinband und die Pflege des Buches. S. 190.

Folgerichtig wurden auch keine bunten oder bemusterten Vorsatzpapiere benutzt, die herzustellen Cockerell auszeichnete, sondern auch sie entsprachen der Farbe des Papiers, um diesen raschen Zugriff auf den Inhalt zu gewährleisten.

#### 4.3 Die kalligraphierten Buchtitel, Überschriften und Kolophone von Eric Gill

Bereits einen Monat nach seinem Engländeraufenthalt, bei dem er erstmals die konkrete Umsetzung mit den Mitarbeitern besprochen hatte, lagen Harry Graf Kessler die fertigen Entwürfe der Titel und Überschriften vor. Am 22. September wurde „Gills Titelblatt von ihm gutgeheissen; nur meinte er solle man bei der Verleger Angabe nicht pedantisch an die mathematisch selbe Grösse der Buchstaben festhalten, sondern sie so machen, dass sie dem Auge gleich gross wie die obere Schrift“ erscheine.<sup>557</sup> Diese Äußerung nimmt bereits den zweiten radikalen Einschnitt vorweg, auf den sich die Formalästhetik der Klassiker stützte, auf eine Ästhetik des Intuitiven oder des Gefühls und nicht der statischen oder gar mathematischen Konzeption, wie sie größtenteils der Theorie der Ornamentik van de Veldes zugrunde lag.

##### 4.3.1 Die Koordination und Umsetzung der Arbeiten Gills

Noch am 10. September hatte Kessler an Poellnitz geschrieben, er habe „mit einem Mr. Gill, einem Schüler von Johnston, verhandelt, dass er die Überschriften in Druckschrift“ zeichne. „Nach den Proben seiner dortigen Zeichnungen erwarte“ er, „etwas sehr Schönes, das die Bücher außerordentlich heben würde.“<sup>558</sup> Schon einen Tag später berichtete er an Poellnitz in einem weiteren Brief, dass das, was „Gill, der Titelzeichner“ mache, „sehr schön zu werden“ verspreche.<sup>559</sup>

Tatsächlich richtete sich Kessler nach den Empfehlungen Eric Gills und die Schrift wurde in dem von ihm vorgeschlagenen intuitiv als richtig empfundenen Größenverhältnis umgesetzt. Die Herangehensweise entsprach Kesslers zweckgerichtetem Bildungsziel, dem Menschen das Wissen vermitteln zu wollen,

---

<sup>557</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. September 1904.

<sup>558</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 10. September 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>559</sup> Vgl. Brief von Kessler an Poellnitz vom 11. September 1904. GSA 50/121, 43.

mit dessen Hilfe er sich die Intuition aneignen konnte, mit der sie richtige Entscheidungen treffen können sollten.

Die Umsetzung sah nun so aus, dass der Autor an oberster Stelle mit seinem Nachnamen in der größten Schrift genannt, das jeweilige Werk in der kleinsten und das Verlagsvermerk in mittlerer Schriftgröße umgesetzt wurde. Die Namensgebung auf den Haupt- und Innentiteln weist zwei unterschiedliche Herangehensweisen auf. In der einen Variante wird der Name des Autors auf dem Haupttitel genannt und dessen Werk steht mit dem jeweiligen Eigennamen darunter. In der anderen Variante wird der Name des Autors apostrophiert und dessen Werk dann genannt.<sup>560</sup> Dennoch entsprechen beide Arten der Umsetzung wiederum der Idee der schnellstmöglichen Hinleitung auf den Inhalt, denn es gibt keine gestalterische Hürde, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf dem Weg zum Text auf sich zieht.

Die weitere Abwicklung der Vorbereitungen ging schnell. Am 23. September saßen Eric Gill und Harry Graf Kessler noch einmal beisammen und besprachen die Titel und Überschriften ein letztes Mal, bevor Gill daraufhin die erste Lieferung von Vorlagen in Form von Zeichnungen für die Herstellung der Klischees am 6. Oktober „Herrn Von Poellnitz“ in den *Insel Verlag* nach Leipzig mit den knappen Worten übersandte:

*„Gentlemen, herewith I am sending you as requested by Count Kessler the Titel for Goethes "Briefe aus der Schweiz". I hope it will reach you safely and will be satisfactory. You will see I have written on it that it is to be reduced to 5 Centimeters.“*<sup>561</sup>

Des Weiteren protokollierte er, dass die anderen Klischees sukzessive von ihm an den *Insel Verlag* geliefert werden. Am 12. Oktober treffen weitere Titel für die Schiller- und die Goethe-Ausgabe ein und namentlich erwähnt werden *Die Verschwörung, Kabale und Liebe, Die Leiden des Werthers, Die Guten Weiber,*

---

<sup>560</sup> Als Beispiel seien hier „Schiller Übersetzungen“ und Schillers Übersetzungen genannt. Da hier keine konzeptuellen Grundlagen zu existieren scheinen, sondern ein wahlloser Wechsel dieser beiden Systeme zu vermuten ist, soll keine eingehendere Darstellung vorgenommen werden.

<sup>561</sup> Brief von Gill an Poeschel vom 6. Oktober 1904. GSA 50/1187.

*Novelle, Das Märchen, Die Räuber* und weitere werden für „tomorrow“ angekündigt. Auch hier wird der *Insel Verlag* wiederum instruiert, in welchem Maße die Zeichnungen für die Übertragung auf die Druckvorlagen zu verkleinern seien.<sup>562</sup> Wie angekündigt, treffen in den folgenden Tagen regelmäßig weitere Zeichnungen von Haupt- und Innentiteln in Leipzig ein.<sup>563</sup>

Eric Gill sandte zudem eine Werbeanzeige, in der die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* in Versalien als „DAS MEISTERWERK DER MODERNEN BUCH KUNST & TECHNIK“ als „Schön, leicht, grossgedruckt, billig“ mit dem Erscheinungstermin „Zu Weihnachten“ angekündigt wird. Schon hier ist von der Leinenausgabe die Rede, auch wenn diese erst ab 1909 publiziert wurde. Konkret werden „Schillers Dramen“ und „Goethes Romane und Novellen „Vollständig in zwei dünn'n Bänd'n“ erwähnt und die Möglichkeit zur „Ansicht von Prohebänden in jeder Buchhandlung“ angekündigt.<sup>564</sup> Die Werbung initiierte Alfred Walter Heymel in einem Brief vom 20. September, in dem er Poellnitz fragte, wann denn die „Zeitungsreklame unserer Klassikerausgabe“ anfangen.<sup>565</sup>

Poeschel schrieb regelmäßig an Eric Gill, um die Honorare zu klären, um die Arbeit zu loben und, um die Titel einzufordern, die für die zeitnahe Klischeeherstellung und damit zur Drucklegung benötigt wurden. Anfang Dezember schickte Poeschel zeitgleich mit der Lieferung an Alfred Walter Heymel die ersten Prohebände an Eric Gill und erkundigte sich im selben Brief nach den Zeichnungen für Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*.<sup>566</sup>

Der enge Zeitraum der Briefwechsel gibt einen Eindruck von der Rasanz der Herstellung und zeigt, welche Aufgaben Kessler und welche dem *Insel Verlag* respektive Rudolf von Poellnitz oblagen. Dass Kessler das Projekt der Klassikerausgabe vollständig von London aus kontrollierte und Poellnitz in Leipzig moderierend den herstellerischen Prozess begleitete und die kaufmännische Abwicklung übernahm, obwohl ihn bei letzterer Aufgabe seine

---

<sup>562</sup> Brief von Gill an Poeschel vom 6. Oktober 1904. GSA 50/1187.

<sup>563</sup> Sämtliche Briefe im Oktober von Gill an Poeschel verzeichnen weitere Überschriften. GSA 50/1187.

<sup>564</sup> Sarkowski, Heinz: Zur Geschichte des Dünndruckpapiers und der Insel-Klassiker. S. 1. Vgl. zur Übersendung: Brief von Gill an Poeschel vom 14. November 1904. GSA 50/1187.

<sup>565</sup> Brief von Heymel an Poellnitz vom 20. September 1904. GSA 50/1545, 1.

<sup>566</sup> Brief von Poeschel an Gill vom November 1904. GSA 50/1187. Der genaue Tag ist dem Datum in den Archivalien leider nicht zu entnehmen.

Erkrankung immer wieder behinderte, zeigt sich vor allem im Briefwechsel mit Eric Gill.<sup>567</sup>

#### 4.3.2 Die ästhetischen Grundlagen der Arbeiten Eric Gills

An der Art und Weise, wie Eric Gill und Kessler den Einsatz des Impressums beratschlagten und wie Gill den Maßstab der Innentitel festlegte, „dass sie dem Auge gleich gross wie die obere Schrift“<sup>568</sup> erscheinen, zeigt sich die Basis der Gestaltungsprinzipien Eric Gills, die Intuition war. Die von Kessler als „interessant“ charakterisierte Aussage, dass es Gills Meinung nach nicht die Aufgabe der Arts and Crafts Bewegung sei, die Schönheit in die Kunstgegenstände zurückzubringen, sondern eine Bewegung, die das Leben in eben diese zurückzubringen solle, zeigt den differenzierten ästhetischen Ansatz des englischen Künstlers in einer generellen Aussage zusammengefasst.<sup>569</sup>

Beim Zusammentreffen Kesslers und Gills war dieser gerade 22 Jahre alt und bei Edward Johnston in den Unterricht gegangen, der damals seine erste Klasse in Schriftgestaltung unterrichtete und für die Halbtitel der Klassikerausgabe verantwortlich war. Sein Lebensstil unterschied sich streng von dem Kesslers:

*„Gill lived always on the edge of poverty, but this was by choice. It was consistent with his need for ascetism and his concept for the products of industrial society.“<sup>570</sup>*

Eric Gill distanzierte sich so entschieden von der industriellen Produktion, dass er Dinge, die nicht in Handarbeit entstanden waren, auch zum eigenen Gebrauch strikt ablehnte. Grundlage hierfür war sein christlicher Glaube, den er aber

---

<sup>567</sup> Manshu Ide bestätigt diese Arbeitsweise: Vgl. Ide, Manshu: Harry Graf Kessler und der Insel Verlag. S. 5 ff.

<sup>568</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. September 1904.

<sup>569</sup> „One generally said, that the Arts and Crafts movement (Morris) had been a movement to bring back beauty to the Crafts; but it really had been more a movement to bring back Life into them.“ lautet das Zitat in Englisch und wurde von Kessler am 7. März 1907 mit den einleitenden Worten „Gill machte eine interessante Bemerkung“ in sein Tagebuch notiert.

<sup>570</sup> Haley, Allan: Typographic Milestones. Hoboken: John Wiley & Sons 1992. S. 93.

zeitlebens vor den kirchlichen Doktrin zu verteidigen suchte. Die Ablehnung der kirchlichen Normen ging soweit, dass er in einem Essay schrieb:

*„Those things we call secular which, though not irreligious, do not envisage God as their end immediately. Thus a church is called a religious building and an inn we call secular. But an inn is not therefore irreligious.“*<sup>571</sup>

Kessler versuchte in seinem Essay *Kunst und Religion* die Wechselbeziehungen von Kunst und Religion aufzuzeigen. In dem Gill nun nicht nur die Obliegenheit der Kunst als Ablösung der Religion ergründete, sondern die profane und religiöse Sphäre gleichsetzte, gingen seine Überlegungen noch weiter als die Kesslers.<sup>572</sup> Gill sah sich aber nicht als Theoretiker einer neuen Ästhetik, sondern wählte sich in der Pflicht, die aus der Tradition seines Berufsstandes resultierte:

*„Letters are letters. A is A and B is B. The lettermaker of the twentieth century has not got to be an inventor of letter forms but simply a man of intelligence and good will. [...] As the Roman, when he thought of lettering thought of inscription letters; as the medieval man thought of written letters, so in the twentieth century, when we write a letter carefully we call it 'printing'.“*<sup>573</sup>

Eric Gill bezog sich mit dieser Äußerung auch auf die Veränderung, nach der der Bezugspunkt für den Schriftentwurf des 20. Jahrhunderts der Druck selber sein musste. Das Museum als Repräsentant einer Zweck- und Kontextentfremdung, empfand er wie Kessler als Gefahr, der er sich in seiner Arbeit verweigern wollte,

---

<sup>571</sup> Brewer, Roy: Eric Gill. The Man who loved Letters. S. 6.

<sup>572</sup> Kehr, Wolfgang: Eric Gill als Schriftkünstler. S. 467. Er gab der sakralen Kunst zwar einen höheren Stellenwert, als der gegenstandslosen und zweckfreien Kunst, hoffte aber die Existenz der profanen Kunst gegenüber der sakralen zu stärken, in dem er das Recht auf eine individuelle Sichtweise auf profane und sakrale Gegenstände einforderte.

<sup>573</sup> Vgl. Gill, Eric: An Essay on Typography. S. 43. Vgl. auch: Brewer, Roy: Eric Gill. The Man who loved Letters. S. 21.

wenn er sagte, „while we may remember Trajan lovingly in the museum we must forget all about him in the workshop.“<sup>574</sup>

Seine Arbeitsweise entsprach Kesslers formalästhetischem Anspruch, die Dinge aus ihrem Gegenstand heraus verstehen zu wollen, denn Eric Gills „view of the letter was, to speak, from the inside“.<sup>575</sup> Bei der Einrichtung des Halbtitels versuchte er dementsprechend deren optimale Aufteilung rein intuitiv zu ergründen und zu erfassen. Was aber ist nun genau das Ergebnis dieser Ansicht Gills für die Klassiker?

Die Ausgangsbasis für Eric Gills Schriften bildete immer der Text, wenn er argumentierte:

*„[...] elegant poetry should have elegant type, and the rough-hacked style of Walt Whitman a rough-hacked style of letter; the reprints of Malory should be printed in 'blackletter' and books of technology in 'sans-serif.“<sup>576</sup>*

Gill unterstellt der Schrift, ein Ordnungssystem zu sein, dass, auf Intuition basierend, den verschiedenen Gattungen, verschiedene „Schriftstimmungen“ zuordnete. Mit diesem Ordnungssystem sei er auf einer „cleaning-up operation“ gewesen, so sein Biograph Roy Brewster, und schuf eine Ästhetik die nicht nur die Barriere zwischen Kunst und Kunsthandwerk auflösen, sondern ihr eine entsprechende Ordnung zuweisen wollte. Das ordnende Prinzip unterlag der Maxime der Lesbarkeit eine Stimmung zuzuordnen, die wiederum ihrer Funktion entsprach.<sup>577</sup> Ein Beispiel aus der sakralen Architektur macht besonders deutlich was Gill hiermit meinte:

---

<sup>574</sup> Vgl. Gill, Eric: An Essay on Typography. S. 43. Vgl. auch: Brewer, Roy: Eric Gill. The Man who loved Letters. S. 21.

<sup>575</sup> Brewer, Roy: Eric Gill. The Man who loved Letters. S. 29.

<sup>576</sup> Vgl. Gill, Eric: An Essay on Typography. S. 43. Vgl. auch: Brewer, Roy: Eric Gill. The Man who loved Letters. S. 21.

<sup>577</sup> Brewer, Roy: Eric Gill. The Man who loved Letters. S. 37.

„It would be very pleasant if our churches were denuded of all their present sacred images and pictures – if [...] all their windows filled with plain glass“.<sup>578</sup>

Deckt sich nun aber Eric Gills Stimmung seines Schriftentwurfs tatsächlich mit der Harry Graf Kesslers? Der Text der Klassikerausgabe musste in einer Antiqua gesetzt werden, da dieses Detail im Vorfeld bereits festgelegt war. Eric Gill entwickelte die Antiqua von diesem Ausgangspunkt kalligraphisch weiter, in dem er die Serifen länger zog, die Buchstaben mit Verjüngungen stärker akzentuierte, zwei Buchstaben mit Hilfe der Serifen verband oder durch Abschrägung voneinander trennte. Alle Entwürfe sind dem Antiqua Schriftbild untergeordnet, aber nach dem skizzierten Muster variiert. Eine implizite, rezeptionsästhetische Intention im Sinne einer Fortsetzung des Hineinführens in den Text, lässt dementsprechend die lang gezogene Serifen der Versalie „L“ aus „1. THEIL“ der beiden Werke *Die Welt als Wille und Vorstellung* und *Parerga und Paralipomena* erkennen, dass beide Typen sich förmlich nach der Fortsetzung, nach dem zweiten Band zu strecken scheinen und so durch den Text hindurchführen. (Abb. 18)

Eine weitere Auffälligkeit ist die fast blockartige Anlage der Haupt- und Innentitelversalien von Goethes Namenszug. Auch wenn Schillers Name nur zwei Buchstaben mehr hat, erscheint sein Name geradezu winzig im Vergleich dessen seines Weimarer Freundes und Mentors Goethe.<sup>579</sup>

Den gleichen blockhaften Charakter haben das „R“ umschließende „G“ des Wortes Grossherzog, sowie das „O“ desselben Namens des Schriftzugs auf dem Schmutztitel. (Abb. 3) Lediglich das „E“ und das „R“ wirken vergleichsweise schmal. Das „G“ ist der einzige Buchstabe, der ein kleines schmückendes Element erhalten hat, das sich aber in das Konzept des rezeptionsästhetischen Ansatzes einordnen lässt. Das erste „G“ aus „Grossherzog“ umschließt das „R“ und das „O“. Das „G“ der „Ausgabe“ sind drei sich nach unten verkleinernde und sich leicht

---

<sup>578</sup> Vgl. Allitt, Patrick: *Catholic Converts. British and American Intellectuals turn to Rome.* Cornell University Press 2000. S. 209.

<sup>579</sup> Es kann hier nur bei der Vermutung bleiben, dass Kesslers Überblick über die zu schreibenden Titel einen wirklichen Einfluss hierauf gehabt hat. Die Theorie Gills spricht weiterhin für diese These, die trotzdem nicht bewiesen werden kann, da keine Archivalien vorliegen, aus denen selbiges hervorgeht.

nach rechts biegende, liegende Achten, wie es das mathematische Zeichen für Unendlichkeit darstellt. Tatsächlich führt dieser einzige Schmuck den Leser von oben links durch den Schriftzug und von dort weiter in den Text. Interpretiert man das Bild als Symbol für die Unendlichkeit, führen die Zeichen ins Nichts und entsprächen auch damit Kesslers Bildungsgedanken der Zäsur, die den Ausgangspunkt für das Neue darstellt und den Anfang neuer Ideen, in dem alles gestrige als zu verwerfen begriffen werden musste.

Ob diese Interpretation nun zutreffen mag oder nicht, festgehalten werden kann, dass sich die Gestaltung in jedem Fall weit vom Gedanken des *l'art pour l'art* gelöst hatte. Die Idee ist, wenn man diese geschilderte Interpretationsweise zugrunde legt, keine Erläuterung oder gar Erklärung des Inhalts, sondern eine Hinführung in den Text. Eben dieser Schmuck wird aber durch eine Bildsprache in der Typographie dem rein Dekorativen enthoben und in das Funktionale überführt.

Weiteren Aufschluss über diese Thesen verspricht die Auseinandersetzung mit Eric Gills Lehrer Edward Johnston, da dieser über ihn formulierte: „He profoundly altered the whole course of my life and all my ways of thinking.“<sup>580</sup>

#### 4.4 Die Halbtitel: Edward Johnston

Im Werk Gills und Edward Johnstons gibt es ihrem Lehrer-Schüler-Verhältnis gemäß zahlreiche Parallelen. Der Lehrer brachte seinem Schüler beispielsweise bei, dass den Morrisschen Prioritäten der „readableness, beauty, and character“ die spezifisch schrifttechnischen der „sharpness, unity, and freedom“ an die Seite zu stellen seien und anspruchsvolle Künstlerschriften Wahrhaftigkeit und rationale Klarheit enthalten müssten.<sup>581</sup>

Fünf Tage vor den Verhandlungen mit Eric Gill, schloss Harry Graf Kessler den Vertrag mit dessen Lehrer Edward Johnston: „Mit Walker zu Johnstone (4 Grey's Inn) und ihm den Auftrag gegeben, den Halbtitel zur Ausgabe zu zeichnen.“, so lautete der entsprechende Tagebucheintrag.<sup>582</sup> Die Referenz, die der

---

<sup>580</sup> Kehr, Wolfgang: Eric Gill als Schriftkünstler. S. 478.

<sup>581</sup> Kehr, Wolfgang: Eric Gill als Schriftkünstler. S. 478.

<sup>582</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 5. August 1904.

Lehrer für seinen Schüler dargestellt hat, ist bei der Auftragsvergabe wohl nicht zu unterschätzen, denn die beiden arbeiteten auch eng zusammen. Dies zeigt, dass die Korrespondenzen mit dem *Insel Verlag* nur einen einzigen Begleitbrief zur Übersendung der Probeexemplare enthalten und alle weiteren schriftlichen Absprachen über Eric Gill und Emery Walker liefen. Dies lag auch daran, dass Emery Walker die Zeichnungen Johnstons vor der Übersendung an den *Insel Verlag* in ein Strichklischee übertrug.<sup>583</sup>

Schon drei Tage nach der Verpflichtung Johnstons, notierte Kessler in sein Tagebuch: „Bei Johnstone, der den Halbtitel fertig hat.“ Auch mit ihm musste er sich also bereits einig geworden sein, welche gestalterischen Prinzipien für die Arbeit angewendet werden sollten und sie kommuniziert haben. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Charakteristika auch seiner Arbeit den formalästhetischen Erkenntnissen Kesslers entsprochen haben.

#### 4.4.1 Die Umsetzung des ästhetischen Programms Johnstons in den Klassikern

Die Schrift diene der Sichtbarmachung lautlich fixierter geistiger Inhalte, so lautete Johnstons Ideal der Schrift. Zur Kunst wird sie erst durch den höheren Zweck des Repräsentativen und Dekorativen, durch die Steigerung des Ausdruckhaften, der Raumgestaltung und der Liniensprache. Diese Äußerung klingt noch sehr nach der Auffassung des art nouveau und sie hätte so auch 1901 noch in Kesslers Tagebuch stehen können. Der Hauptzweck der Schrift sei zwar, zu dienen, ihre Beziehung zum lesenden Publikum aber darf sie niemals verlieren, formulierte er weiter und priorisierte seine programmatische Ausrichtung daher ganz im Sinne von Kesslers Rezeptionsästhetik.

Die Schrift, auf die sich Johnston und Gill in ihren frühen Arbeiten stützten, entstammte einer englischen Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, auf die sich die humanistische Antiqua des 15. und 16. Jahrhunderts im Wesentlichen bezog. In der spätkarolingischen Originalschrift des Winchester Psalters entdeckte Johnston das Ideal seiner Typographie. Neuentwicklungen, so schreibt er in *Schreibschrift*,

---

<sup>583</sup> Vgl. Kehr, Wolfgang: Eric Gill als Schriftkünstler. S. 518.

*Zierschrift und angewandte Schrift*, hätten sich an diese anzulehnen.<sup>584</sup> Der Vergleich der verschiedenen Elemente der Titelei zeigt, dass es sich bei den Arbeiten der beiden um eine Weiterentwicklung der geschriebenen Antiqua-Versalien von Johnston zu handeln scheint, die die für die Klassikerausgabe so typischen Serifen ausweisen. Vor allem der Schriftzug der Klassikerausgabe auf dem Schmutztitel scheint, bis auf die wenigen dekorativen Elemente selbstverständlich, nahezu identisch.

Die wahre Ornamentik könne als eine an das Auge gerichtete Rede verstanden werden, formulierte der Herausgeber des Handbuchs für das Kunstgewerbe *Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift* Edward Johnston weiter.<sup>585</sup> Ziel seiner Arbeit an schönen Schriften war für ihn daher auch die Ästhetisierung der Umwelt, denn sein Schriftschaffen stellte er nicht nur in den Dienst des Buches, sondern in den jeder typographischen Arbeit.<sup>586</sup> Diese Grundlagen stellen zunächst nichts wirklich Neues dar. Neuartig aber ist, dass Johnston der Schrift die Funktion zuschreibt, auch die Textstruktur zu konstituieren. Für seine Arbeitsweise bedeutete das, dass die Aufgabe der Schrift ist: „schöne Buchstaben zu entwerfen und sie gefällig anzuordnen.“<sup>587</sup> Die Halbtitel der Klassikerausgabe sind genau nach diesen Ideen angeordnet und führen den Leser durch ihre Zentrierung in den Text. Der Weg den Johnston bei der Gestaltung beschritt, entsprach dem seines Schülers Gill. Beide bedienten sich zur Erfüllung ihrer gestalterischen Aufgaben der Intuition. Diese Arbeitsweise unterschied nach Meinung Gills und Johnstons auch die Identität des Künstlers von der eines Arbeiters und Gestalters. Die Aufzeichnung eines längeren Gesprächs zwischen Kessler und Johnston gibt genauen Aufschluss über diesen Ansatz und zeigt, dass unter den Mitarbeitern durchaus verschiedene Meinungen herrschten:

*„Bei Johnstone, der den Halbtitel fertig hat. Mit ihm ins British Museum.  
Er äusserte sich über die Dove’s Press, er finde die Bücher „just a trifle*

---

<sup>584</sup> Vgl. Johnston, Priscilla: Über die Theorie der Schreibkunst Johnstons. hier nach: Kehr, Wolfgang: Eric Gill als Schriftkünstler. S. 468 ff.

<sup>585</sup> Johnston, Edward: *Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift*. Aus dem Englischen von Anna Simons. Braunschweig 1955.

<sup>586</sup> Die Theorie der Schrift ist zwar aus der Buchgestaltung hergeleitet, angewendet fanden sie sich aber in allen Bereichen des Lebensalltags.

<sup>587</sup> Johnston, Edward: *Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift*. S. 15 ff.

*dead“, im Gegensatz zu Jenson. Das liege daran, dass der „punch cutter“ kein Künstler gewesen sei, sondern mechanisch und möglichst accurat, aber ohne Gefühl, die Typen geschnitten habe. Dann auch am Druck. Er stimme mir ganz zu in meinem Abweichen von Walkers, Pollards und Morris’s Ansicht, dass Jenson schlecht gedruckt habe. Gerade die Unebenheiten und das etwas Graue seines Drucks trügen viel bei zum Reiz seiner Bücher. Die heutigen Drucker, Walker, Sanderson, trieben das Streben nach „finish“ zu weit. Jede, auch die geringste Unebenheit, werde ausgemerzt. Sanderson bringe Stunden damit zu, Fehler auf einzelnen Seiten zu suchen und auszumerzen. Das sei eine „extravagance of time“, die im Gegensatz stehe zur richtigen künstlerischen „economy“. Auch sei die Manier, Initialen nach einer Zeichnung mechanisch zu reproduzieren, bei einem Luxuswerk nicht zulässig. I believe in the workman; I do not believe in the designer. Das Richtige wäre, wenn ein „scribe“ selber das Holzschnittverfahren lerne und die Buchstaben gleich ins Holz schneide; dann würden die Formen zum Verfahren genau passen. Ebenso müsste es der „punch cutter“ (Matrizen Schneider) für eine neue Type machen. Er, Johnstone, beabsichtige, wenigstens den Holzschnitt zu lernen, um Titel schneiden zu können. Das Matrizen Schneiden sei für ihn zu lang zu lernen (2 Jahre); sonst hätte er das gern gethan. [...] – Über die W. E. Ausgabe: er sei sehr froh, dass sie ganz ohne Ornamente, und namentlich ohne Art Nouveau, geplant sei: Gegen das Art nouveau hat er, dass seine Künstler glaubten, bestimmte Linien hätten eine absolute Schönheit. Das scheine ihm 'altogether false and ridiculous'.“<sup>588</sup>*

Die Schlussfolgerungen, die aus den Leitlinien der Gestaltungsmittel Edward Johnstons gezogen werden können, bestätigen das schon Gesagte. Er propagierte die Intuition als oberstes Prinzip und entsprach wie Eric Gill und Douglas Cockerell damit Kesslers Bildungskonzept. Johnstons Selbstverständnis, Künstler

---

<sup>588</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 8. Oktober 1904. Weiterhin formuliert Kessler: „Aber in der That ein Berührungspunkt zwischen Akademismus und Art Nouveau, Ingres und Seurat-Vande Velde.“ Auch er zieht also direkt die Parallele zur Kunst.

zu sein und mit künstlerischen Mitteln gestalterische Fragestellungen zu beantworten, war ganz im Sinne der Kunstauffassung Kesslers. Die dieser Überzeugung zugrunde liegende Haltung, dass eine Ornamentierung nur dann vertretbar ist, wenn sie einen immanenten Zweck erfüllte, eine überflüssige Opulenz und zweckfreie Ornamentik aber abzulehnen war, wird Kessler in seiner Ansicht bestärkt haben.

In welcher Weise die Teilaspekte der Ästhetik und der Formalästhetik des Grafen in einem schlüssigen Konzept zusammentreffen konnten, wurde in den vorausgegangenen Kapiteln exemplarisch beleuchtet.

#### 4.5 „Es ist als ob man unerwartet das große Los gewönne.“ Emery Walker - Der spiritus rector der Ausgabe

Für Harry Graf Kessler war Emery Walker die treibende Kraft hinter der gesamten englischen Buchgestaltung. Er sei „die eigentliche Seele Alles dessen, was am Allerschönsten in England an Büchern geschaffen worden ist und wohl das größte Druckertalent seit der Renaissance.“, so schrieb Kessler an Poellnitz im Juli 1904.<sup>589</sup> Nicht nur sein ästhetisches Programm entsprach Kesslers Vorstellungen, sondern auch seine Methode und die Art, wie er technische Details in diese einordnete. Das Lob gegenüber Emery Walker entstand keineswegs zufällig, denn mit seiner Hilfe schaffte er es nicht nur, die Formalästhetik der Klassiker auf den Punkt zu bringen, sondern seinen Antrieb für die Weimarer Lebensphase besser zu verstehen. Sein Urteil bildete sich Kessler bei zahlreichen Zusammenkünften mit Emery Walker in der Handschriftensammlung des *British Museum*, in der man zahlreiche Tage verbrachte, um die geeignete Schrift für die Ausgabe zu besprechen.

In Walkers Werkstatt teilte man die Meinung, die auch Johnston und Gill vertraten. Das „Wesentliche von Morris' Lehre“ sei „so wenig in England verstanden worden [...] nämlich dass man nur der natürlichen Technik jedes Gewerbes ihren Lauf lassen solle und dass dann die Sachen schon von selbst gut und schön würden.“ Es sei deshalb lächerlich, von einem Morris „Stil“ zu

---

<sup>589</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 28. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

sprechen. Wer davon rede, habe Morris nie verstanden.<sup>590</sup> Auch Emery Walker ging also von der Intuition des Künstlers aus, wenngleich er versuchte, die dieses Gefühl konstituierenden Gestaltungsprinzipien kognitiv zu erfassen.

#### 4.5.1 *Der ästhetische Diskurs zwischen Kessler und Walker*

„Mit Walker im British Museum wegen der Type“.<sup>591</sup> So und so ähnlich lauten zahlreiche Tagebucheinträge zwischen Juli und September 1904. In dieser Phase der Umsetzung, in der Kessler noch nicht alle Mitarbeiter verpflichtet hatte, die Sondierungen aber bis Ende September nur noch wenige Wochen dauerten, schrieb er an Poeschel, dass sich die Tatsache, dass Walker die „Oberaufsicht über den Druck der Wilhelm Ernst Ausgabe“ übernehme, die Klassikerausgabe „sofort absolut sicher zu einer der schönsten überhaupt je gedruckten machen“ werde.<sup>592</sup>

Die Gestaltungsprinzipien, auf die man sich geeinigt hatte, berichtete Kessler bereits einen Tag vor dieser Aussage an Poeschel:

*„Das Grundprinzip, das er verfolgt, ist, die Seite möglichst ruhig und möglichst einheitlich grau (d. h. ohne auffallende weiße Flecken) zu machen. Ad. I. Ruhe, vermindert er die Verschiedenheit der Typensorten auf einer Seite so weit es irgend geht. In concreto hier; statt einer zwei verschiedene Grade der Cursivtypen nur einer Grad. [...]. Ferner ebenso bei den in Versalien gedruckten Wörtern, also Personen=Namen und Auftritt auch nur ein Grad der Versalien, d. h. die Anfangsversalie im selben Grad wie die darauf folgende. Ad II. die Zwischenräume zwischen den Wörtern möglichst vermindern, um die weißen Fleckchen zu vermeiden, und nebenbei auch um den Druckspiegel etwas schmaler zu kriegen; [...] Ganz besonders wäre der Zwischenraum rechts und links von einem Gedankestrich ganz fortzulassen. Daß er eine Zeile weniger*

---

<sup>590</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

<sup>591</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. September 1904.

<sup>592</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 28. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

*auf der Seite wünscht, um unten einen etwas breiteren Rand zu gewinnen, erwähnte ich schon in einem vorhergehenden Brief.* <sup>593</sup>

„Morgen habe ich eine weitere Unterredung mit ihm“, schrieb Kessler an Poeschel, „und wenn seine Bedingungen nicht unmöglich sind (was ich durchaus nicht erwarte), dann würde ich Ihnen und Heymel raten, mit beiden Händen zuzugreifen. [...] Die allgemeine äußere Gestalt der Ausgabe (Format, Papier etc.) habe ich ihn schon gefragt und billigt er“.

Die Zusammenarbeit der beiden lässt sich als intellektueller Diskurs begreifen, bei dem Kessler die ästhetiktheoretischen Anforderungen und formal-ästhetischen Rahmenbedingungen formulierte und Emery Walker die technische Umsetzung konkretisierte. Im August 1904 erklärte Emery Walker Harry Graf Kessler auf diese Weise beispielsweise, welche technischen Probleme sich hinter der Irritation verbargen, die die späten Werke von Charles Ricketts bei ihm hinterließen:

*„Ich sagte W., ich fände die neuen Typen von Ricketts, Cockerell, etc. so schwer. W. meinte, das läge daran, sie hätten die alten venezianischen etc. Typen so nachgeschnitten wie sie in den alten Drucken erschienen. Diese alten Drucke seien aber mangelhaft; die Typen seien meistens verschmiert weil die alten Pressen nicht stark genug waren, rein zu drucken, auch wegen feuchten Papiers etc. Die Typen selbst seien viel dünner und feiner als die Drucke sie zeigten. Man müsse nach den Typen selbst, wie man sie durchs Vergrößerungsglas etc. erkenne, nicht nach den verschmierten Abdrücken, schneiden.“* <sup>594</sup>

Kessler kommunizierte den Stand der Dinge bezüglich der Klassiker nach ihren Gesprächen dann nach Leipzig, selbst in dem Fall, in dem sich ein Brief Walkers ankündigte:

*„Sie werden wohl schon morgen oder übermorgen einen Brief von ihm bekommen mit der Druckprobe und Bemerkungen dazu. Es wird wohl*

---

<sup>593</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 29. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>594</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

*dann eine neue Probe an ihn zu senden sein und zunächst über allgemeine Fragen Einverständnis herzustellen sein, wie Zwischenräume, Druckspiegel, Durchschuß etc.*“<sup>595</sup>

Die technischen Details, die an diesem Punkt schon besprochen waren, lassen Kessler selbstsicher schreiben, dass sich „für den ganzen Insel Verlag aus dieser Zusammenwirkung ganz hervorragende Vorteile [...] ergeben werden“.<sup>596</sup> Schon zwei Tage später folgte der vertragliche Abschluss, der wiederum an den *Insel Verlag* berichtet wurde:

*„[...] mit Emery Walker abgeschlossen, dass er den Druck der Wilhelm Ernst Ausgabe überwacht für 100 £. Er sagt, für 50 £ fee und etwa 100 bis 150 £ sonstige Kosten könnte er eine ganz neue Type liefern.*“<sup>597</sup>

Im Laufe des frühen September konnten auch letzte typologische Schwierigkeiten gelöst werden. Walker hatte bei Cobden-Sanderson, dem Leiter der *Dove's Press*, bei der er arbeitete, angefragt, ob er eine „Jenson Type“ nachschneiden dürfe, was dieser aber verneinte und worauf man einen Kompromiss schloss: „Beschlossen, einen Versuch mit einer Verkleinerung zu machen.“, denn der hatte auch Sanderson zugestimmt.<sup>598</sup> (*Abb. 4*)

#### 4.5.2 *Das moderne Buch - Die implizite Normalform aller Komponenten*

Wie bereits angedeutet, fand Kessler im Spätsommer 1904 die Antwort auf seine formalästhetische Suche in den Diskussionen mit Emery Walker. Die anderen Mitarbeiter zu instruieren, war nun keine Schwierigkeit mehr und an Stelle der rastlosen Suche von künstlerisch adäquatem Ausdruck und dementsprechenden Mitteln tritt die Sicherheit, wie die Klassiker auszusehen haben und was jeder Einzelne dazu beitragen können musste. In diesem formalästhetischen Anspruch

---

<sup>595</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 27. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>596</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 27. Juli 1904. GSA 50/121, 43. Vgl. hierzu auch die entsprechenden Unterkapitel des nächsten Kapitels.

<sup>597</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 29. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>598</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. September 1904.

lief der ästhetiktheoretische Diskurs der vergangenen Jahre zusammen. Diese Erkenntnis bezieht der Graf seinem Lebenskunstkonzept gemäß aber nicht nur auf den gestalterischen Ausdruck, sondern sie ist für ihn Lebenssinn und er notierte diese Bedeutung in einem schlichten Satz in sein Tagebuch: „Einheit meines Lebens: vielleicht, allen Formen der mir erreichbaren Sinnlichkeit nachgehen.“<sup>599</sup> Wie aber kam es nun zu dieser Feststellung und was bedeutete diese für die Klassikerausgabe?

Walker erzählte Kessler zunächst von der Verbindung zu Morris, die sich „durch die Politik kennen gelernt“ haben und deren Bekanntschaft „zuerst [...] auch rein politisch gewesen sei, da „er, Walker“ sich über die Wandlung Morris zum Sozialdemokraten gewundert habe „und hören wollte, was er zu sagen habe [...] da sie Nachbarn waren, so hätten sie sich allmählich immer näher befreundet. Aber zunächst nur wegen ihrer politischen Ansichtsgemeinschaft.“<sup>600</sup> Im Laufe der Zeit diskutierten die beiden aber auch andere Fragestellungen, unter anderem auch Ideen der Buchgestaltung. „Morris“ habe dann „bei Gelegenheit einmal mit ihm, Walker, über die Unmöglichkeit gesprochen [...] gute Typen und guten Druck“ zu bekommen:

*„Walker, der sich schon immer für diese Fragen interessiert habe, habe ihm aber gesagt, es würde garnicht unmöglich sein, wieder guten Druck zu bekommen; man müsse nur eine Type schneiden lassen u. s. w. Morris habe die Sache mit Feuer aufgegriffen und so sei es zur Gründung der Kelmscott Press gekommen.“*

Auf diesem sehr unkonventionellen Weg führte auch die Entwicklung weiter zur Gründung der *Dove's Press*. „Walker, sei nie offizieller Teilhaber oder Associé gewesen. Er sei nur allerdings jeden Tag hingegangen und habe inoffiziell Rat erteilt.“ Morris habe diese Presse dann testamentarisch an Cobden-Sanderson übertragen, allerdings sei es „für den Ruf der Presse etc. besser, wenn sie aufhörte. Nachher hätten dann Cobden-Sanderson und er zusammen die Dove's

---

<sup>599</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904

<sup>600</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904. Alle nun folgenden Zitate beziehen sich auf die selbe Tagebucheintragung.

Press gegründet.“ Beide haben „vor der Gründung beraten, in welcher Weise sie ihre Bücher ausstatten sollten, und seien zum Schluss gekommen, dass es lächerlich sein würde, den Kelmscott Büchern durch Ornamente Konkurrenz machen zu wollen“ und hätten „also beschlossen, die Bücher nur so gut wie möglich ohne Ornamente zu drucken.“ (Abb. 14-15)

Emery Walker kehrte sich von Morris Idealen ab, um sich von ihm zu unterscheiden. Seine Idee war, sich vor allem dem Kern des Buches zuzuwenden, nämlich der Lesbarkeit. Kessler notierte diese Ansichten Walkers zur richtigen Aufteilung und dem Verhältnis von Buchstabe und Zwischenraum in der gleichen Tagebuchaufzeichnung. Walker habe ihm erklärt, heißt es dort, „wie sie zu ihrem feinen „spacing“ kommen: „sie nehmen als Einheitszwischenraum zwischen den Worten bei ihrer Typengrösse  $1/5$  m und vermehren oder vermindern diese  $1/5$  Zwischenräume je nach Bedarf.“ Auch hier zeigt sich wieder die individuelle und nicht mehr statische Behandlung des Textkorpus, wie sie Walker auch von Gill einforderte, in dem er sich auf die Intuition des Künstlers bezog, statt auf mathematische Exaktheit.

Die Type, die nach Walkers Meinung am besten geeignet war, war die Jenson Type, „with everything that looks archaic left out.“ Bei der Gestaltung der Klassiker ließ man das Harte oder auch Archaische, das Kessler noch für die Gestaltung des *Zarathustra* von van de Velde eingefordert hatte, heraus und machte Zugeständnisse an die Sinnlichkeit, wie sie aus der Ästhetik von Goethes geselligem Humanismus sprach. Was hinter dieser Sinnlichkeit stand, erzählte Walker in einer kleinen Geschichte: „das grösste Kompliment, das ihnen je gemacht“ worden sei, sei gewesen, „als Irgendjemand gefragt habe: 'Well, but what's the difference between this and ordinary type'?“<sup>601</sup> Durch diese Aussage erkennt Kessler, dass die Suche nach dem künstlerischen Ausdrucksmittel, die Suche nach dem impliziten Normalzustand des künstlerischen Objekts sein muss und nur durch diese Methode jede Interpretation beiseite gelassen werden konnte. (Abb. 4) Übertragen auf die Formästhetik des Buches erkannte Kessler nach dieser schlichten Aussage das Ideal in der eigentlichen, in der richtigen oder gar einzig möglichen Gestaltungsoption, die vom Leser als „normal“ empfunden wird.

---

<sup>601</sup> Fortan entstammen die Zitate nicht mehr dem Tagebucheintrag vom 7. August 1904.

Tatsächlich hat dieser Anspruch bis heute vorgehalten und die Frage, wieso die Klassiker „eine der schönsten je gedruckten“ sind, wurde nie gestellt.<sup>602</sup>

Wie weitreichend diese Erkenntnis Kessler beeinflusste zeigte, dass er sie in seiner Autobiographie als wichtigste Erkenntnis seines ganzen Weimarer Lebensabschnitts reflektierte. Die Tatsache, dass der von ihm bewunderte und für die Betreuung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* gewünschte Charles Ricketts für diese Arbeit nicht zur Verfügung stand und er nun mit Emery Walker zusammenarbeitete, quittierte Kessler daher in einem Brief an Poeschel mit der Aussage, dass er sich fühle, als ob er „unerwartet das große Los gewönne.“<sup>603</sup>

Ein Jahr nach erstem Erscheinen der Klassiker versuchte Kessler dem neuen Verlagsleiter des *Insel Verlages* Anton Kippenberg und Alfred Walter Heymel diesbezüglich „gewisse Grundsätze klarzumachen“ und erklärte ihnen weiter, dass sie „für die üblichen Verlagswerke keine so übermäßige Ausstattung, sondern ruhige, wenn auch artistische Einbände u. s. w.“ wählen sollten und „möglichst sogar einen einzigen allgemeinen Einband“.<sup>604</sup> Es zeigt sich, dass Kessler ein Maß für seinen gestalterischen Anspruch gefunden hatte und diesen nun auch vertrat.

## **5. Die Wirkung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker***

Die Schwierigkeit, auf einem derart großen und kleinteiligen Markt wie dem Buchmarkt die Entwicklungslinien einer einzelnen Buchausgabe wie sie die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* repräsentiert, auszumachen, erwähnten auch die Zeitgenossen Kesslers bereits, die sich der zeitgenössischen Buchkunstbewegung widmeten. Zeitgleich wurden auch andere Buchausgaben konzipiert und auch mit diesen wurde versucht, neue, zeitgemäßere Ausdrucksformen für die Buchgestaltung zu finden.

---

<sup>602</sup> So lautet der gleichnamige Aufsatz Renate Müller-Krumbachs.

<sup>603</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 28. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>604</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 6. November 1906.

## 5.1 „Über die Schwierigkeit, an die grosse Masse des Publikums heranzukommen“ - Die Klassiker auf dem modernen Buchmarkt

Im Jahre 1912 erschien unter dem Titel „Das moderne Buch“ die einleitend schon erwähnte Dissertation von Helmut von den Steinen.<sup>605</sup> Eine generelle Unsicherheit seiner Mitmenschen im Urteil und in Geschmacksfragen, die auch Kessler seinen Zeitgenossen attestierte, konstatierte auch von den Steinen in seiner Darstellung. Die Begründung für diese Beklommenheit auch in Fragestellungen der Buchgestaltung liegt von den Steinen zu Folge am Mangel an staatlichen Kulturträgern und an staatlich begünstigter Literatur und Kunst überhaupt, die den Notwendigkeiten der Menschen entsprochen hätte und nicht politischen Interessen.

Als einziges ordnendes Prinzip identifizierte von den Steinen den Markt. Die Ökonomie aber konnte ebenso wenig als Bezugspunkt für eine Orientierung der Menschen dienen. Kulturelle Werte, so von den Steinen weiter, seien das, was man den Menschen eigentlich hätte vermitteln müssen. Da es an diesen aber mangelte, regelte die Nachfrage dementsprechend auch die Kultur der Moderne.

Die Erneuerung der Buchausstattung erfolgte um die Mitte der Neunziger Jahre ausgehend von England und wurde durch Kunstenthusiasten wie Alfred Walter Heymel nach Deutschland gebracht, so liest man in der Dissertation über die Verdienste des Herausgebers der Zeitung *Die Insel* und des Finanziers des *Insel* Buchverlages.

Die erste deutsche Buchausgabe, in der das aus England importierte Wissen um die Buchausstattung angewendet wurde, war von Alfred Walter Heymel initiiert und von Harry Graf Kessler umgesetzt worden. Helmut von den Steinen bestätigte die Einordnung der Klassikerausgabe als erste moderne Buchausgabe. Es zeigte sich, dass sie den „nachhaltigsten Einfluß auf das deutsche Buchgewerbe“ als „eine der schönsten, je gedruckten“ Klassikerreihen tatsächlich hatte.<sup>606</sup> Die Art und Weise, in der die Klassikerreihe gestaltet wurde, entfaltete sich allerdings erst weiter, als auch die der Ausgabe zugrunde liegenden Werte bei einer breiteren Schicht von Menschen höheres Ansehen erlangte.

---

<sup>605</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. Phil. Diss: Heidelberg 1912.

<sup>606</sup> Meiner, Annemarie: Die Anfänge des Insel-Verlags. S. 59.

Für die wachsende Bedeutung dieser Bewegung machte Helmut von den Steinen eine Reihe von Entwicklungen verantwortlich. Am Anfang stand der *Pan* als Gegenströmung zur Neorenaissance in all ihren Ausprägungen. Ausgehend von dieser Zeitschrift, traten Buchkünstler wie Melchior Lechter als Urheber einer neuen Bewegung auf. Die Arbeit gerade dieses Buchkünstlers stellte für Harry Graf Kessler aber genau jene Geschmacksverfehlung dar, der die typisch deutschen Motive der Beklommenheit zu Grunde lagen. „Bewunderer von Lechters Kunst“, bezeichnete er als „im Geschmack entschieden unsicher“.<sup>607</sup>

Für die Entwicklung waren neben den Mitarbeitern der *Insel*, auch Verleger wie Eugen Diederichs wichtig, die sich ebenso in neuen Formen der Buchgestaltung versuchten. Aussagen wie die, dass der *Insel Verlag* und der Verlag von *Eugen Diederichs* sich die Pflege des schönen Buches zur Aufgabe gemacht hatten, sind heute zu allgemeingültigen Aussagen geworden. Ebenso bekannt ist heute, dass diesen Verlagen Häuser wie *Rowohlt* und *Kurt Wolff* folgten. Ihre Wirkung unter den Zeitgenossen entfaltete sich aber nur langsam, denn ihr Auftreten wurde von einer breiteren Öffentlichkeit nur zögerlich wahrgenommen. Die Masse der deutschen Bücherproduktion wurde von dieser Erneuerungsbewegung noch nicht tangiert.

Erst etwa nach 1910 stellt von den Steinen eine langsame Abkehr von den prunkvollen Ausstattungen fest, wie sie die Neorenaissance zu Tage gebracht hatte. Zunächst stand aber vor allem die handwerklich in jeder Hinsicht tadellose Herstellung des Buches, sein Material und dessen Verarbeitung im Vordergrund. Für gestalterische oder gar reflexionsästhetische Kriterien interessierte man sich hingegen weniger.

Bis zur Publikation seiner Dissertation 1912 kann Helmut von den Steinen aber keine gebräuchliche, normale oder gar normierte Buchgestaltung ausmachen. Der Grund liegt darin, dass sich die Ästhetik, die auch der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu Grunde lag, noch in keiner einfachen Formel greifen ließ.

Die Antwort auf die Frage nach einer Normierung des Erscheinungsbildes von Büchern erschien Helmut von den Steinen daher auch unmöglich, denn zu viele Entwicklungen haben sich in diesen Jahren parallel vollzogen. Tatsächlich lässt

---

<sup>607</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. April 1906. Er schreibt hier über Cyril Scott.

sich auch aus heutiger Perspektive bestätigen, dass viele der von ihm angeführten Entwicklungen parallel verlaufen sind. Der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* fiel bei dieser Initiation allerdings eine entscheidende Rolle zu. Die Begründung liegt im Markt und der Arbeitsaufteilung.

Bis zum Erscheinen der Klassikerausgabe fehlte dem kommerziellen Buchgewerbe noch der Beweis, dass nicht nur deutsche Formen wie sie beispielsweise die Fraktur repräsentierte, auf dem Markt erfolgreich sein konnten. Helmut von den Steinen bestätigte diese beiden Begründungen auch in seiner Dissertation. Die erste Anregung für eine neue Buchausstattung, so schrieb er, ist von den Verlegern ausgegangen, von denen einige einen künstlerischen Beirat unterhielten. Kessler war in seiner Funktion weit mehr als künstlerischer Beirat des *Insel Verlages*, denn er sorgte beim verantwortlichen Personal für den notwendigen Wissenstransfer auch in Richtung der Druckerei. Carl Ernst Poeschel, der Leiter der Druckerei *Poeschel & Trepte* und Drucker der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* begleitete Kessler im September 1904 zu allen Besprechungen mit den Mitarbeitern der Klassikerausgabe nach London.<sup>608</sup>

Im Gegensatz zur Druckerei *Drugulin*, die über alte Typenbestände verfügte, schuf Poeschel seine Typenbestände nach dem unter anderem auch hier erworbenen Wissen neu und griff fortan auf das künstlerische Netzwerk des Grafen zurück.

Helmut von den Steinen zufolge, darf man auch die Gestalter der anderen Komponenten des Buches, die Schriftgießer und die Buchbinder nicht vergessen, denn auch sie hatten einen maßgeblichen Einfluss auf neue Entwicklungen. Genau diesen Mitarbeiterstamm versammelten auch Kessler und Poeschel im *British Museum*, um dort an historischen Originalen alle Fragen der Buchgestaltung zu erörtern. In Deutschland war diese Arbeitsweise nicht so einfach möglich, weil einerseits die Verlagsorganisation diese Art der Zusammenarbeit noch nicht zuließ und andererseits die Museen keine ähnlich große Sammlung von Originalen und adäquate Inspirationsquellen besaßen. Ein Blick auf den Klassikermarkt der Zeit, auf Expertenberichte und Analysen des bestehenden Buchmarkts soll nun die Situation auf dem Klassikermarkt näher beleuchten.

---

<sup>608</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. S. 12 ff.

## 5.2 „die raffinierte Schönheit der Bücher, auch der Marktwaare“ - Buchausstattung und Edition als Kaufanreiz auf dem gesättigten Klassikermarkt

Helmut von den Steinen unterschied die zeitgenössischen Bucherscheinungen inhaltlich nach neuen Autoren und SteadySELLern, also nach Büchern von Autoren, die immer noch publiziert wurden, da das Interesse an ihnen noch vorhanden war und nach neuen Titeln. 12 neue Ausgaben von Goethes Werken hat er in den Jahren von 1901 bis 1911 gezählt, deren Absatz er in den zwei Jahren vor der Veröffentlichung seiner Dissertation auf etwa 100.000 Exemplare schätzte.<sup>609</sup>

Schon im Neunzehnten Jahrhundert hatte seit dem „Klassikerjahr“ 1867, in dem die Rechte an allen klassischen Autoren erloschen, zu einem regelrechten Boom auf dem Markt für klassische Literatur geführt. In den dreißig Jahren bis zur Jahrhundertwende erschienen nicht nur zahlreiche Klassikerausgaben, auch eine inhaltliche Diskussion um die Autoren und ihr Werk entzündete Lesepublikum. In den Jahren nach 1867 versuchten Verlage wie beispielsweise Reclam oder Cotta neben den zum Bildungskanon gezählten Autoren Schiller, Goethe und Lessing auch andere Schriftsteller wie Kleist oder Wieland in Reihen zu publizieren. Der bürgerliche Kanon engte sich aufgrund moralischer Vorbehalte neben der Bibel auf Goethe, Schiller, Lessing und Shakespeare ein. Dieser Kanon hat sich über die Jahrzehnte erhalten.<sup>610</sup>

Der Leipziger Germanistikprofessor und Editionswissenschaftler, der spätere Vorsitzende der *Gesellschaft der Bibliophilen* und Herausgeber der *Zeitschrift für Bücherfreunde* Georg Witkowski hat diesen Klassikermarkt trefflich beschrieben.<sup>611</sup> Die ältesten Ausgaben auf dem Markt deutscher Klassiker waren

---

<sup>609</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. S. 26.

<sup>610</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 2.3.2. Auch aus diesem Grund sah sich Kessler veranlasst, Shakespeare zum deutschen Kulturkreis zu zählen. Der englische Dichter wurde selbst in Diskussionen um eine deutsche Nationalliteratur zu den deutschen Klassikern gezählt, da sich die Genieästhetik seit Lessing und Herder gegen die französische Regelpoetik auf ihn berufen hat.

Vgl. Frühwald, Wolfgang: Die Überlieferung deutscher Klassiker Texte oder Vom literarischen Geschmack des 19. Jahrhunderts. In: Warum Klassiker? Ein Almanach. Zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker. Hrsg. v. Gottfried Honnefelder. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. S. 13-36.

<sup>611</sup> Vgl. zur Person Georg Witkowski den gleichnamigen Artikel von Peter-Henning Haischer. In: Internationales Germanistenlexikon 1800-1950. Hrsg. v. Christoph König u. a. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. Bd. 3. S. 2048-2050.

die Klassiker aus dem Hause Cotta. Hier erschienen die Werke Goethes erstmals in einer Gesamtausgabe. Der Habitus dieser Ausgabe schloss alle ästhetischen Zwecke aus, kritisierte er. Schon das Äußere „ist der Gipfel des Stimmungslosen, von einer puritanischen Dürftigkeit“ geprägt, die „den bescheidenen Luxus des holzfreien Papiers oder eines haltbaren Leders für die Einbände verschmäh, von höheren Forderungen des Geschmacks gar nicht zu reden.“<sup>612</sup> (Abb. 24)

Im sogenannten Klassikerjahr 1867 betonte Philipp Reclam beispielsweise, mit den Klassikerbänden aus seinem Verlagshaus die ideelle Einigung der Nation in der Klassikerverehrung zum Ziel zu haben. In der *Universalbibliothek* wurden zwischen 1867 und 1914 etwa achtzehn Millionen Bändchen abgesetzt.<sup>613</sup> (Abb. 19) Um diese Zahlen zu erreichen wurde allerdings auch auf eine ambitionierte Ausstattung verzichtet. Die Sparsamkeit der Bände drückte sich durch dürftiges Holzpapier und einen eng gedruckten Seitenaufbau aus. Weitere ebenso preiswerte wie billige und erfolgreiche Ausgaben der Klassiker stellten *Meyers Volksbücher* (Abb. 25) und *Hendels Bibliothek der Gesamtlitteratur* dar, die in ihrer Gesamtheit schon eine solche Marktpräsenz hatten, dass Georg Witkowski für diese drei Ausgaben feststellte, dass es um billige Klassiker in Deutschland nicht schlecht bestellt war. Eine Stufe darüber, so Witkowski weiter, „wo der Wunsch nach einer Verbindung mässiger Preise mit einer würdigen geschmackvollen Ausstattung sich regt“, gebe der deutsche Markt hingegen nichts her und „die Überlegenheit der anderen grossen Kulturvölker“ beispielsweise der Franzosen „mit ihren Bänden zu 3 Frances 50 Centimes“ und „die Engländer mit ihren shilling-books“ müsse man anerkennen. Nur die *Kollektion Spemann* (Abb. 20-22) und *Cottas Weltliteratur* strebten in diese Richtung, erzielten aber lange nicht das englische oder französische Preis-Leistungsverhältnis. In Deutschland existierte im Gegensatz zu den europäischen Nachbarländern die Gattung der so genannten illustrierten Prachtausgaben, deren Wert Witkowski schon 1901 als zweifelhaft einschätzte. Dass diese Ausgaben zu dieser Zeit noch möglich waren, zeigte den damaligen Stand des Geschmacks „in betreff der Buchaustattung [...] und es erscheint umso bedauerlicher, je mehr es uns an würdigen Fassungen unserer edlen Geistesschätze fehlt“. Was es in

---

<sup>612</sup> Witkowski, Georg: Von Hempel zu Wilhelm Ernst. S. 98.

<sup>613</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 316.

Deutschland an Klassikerausgaben gab, war hinsichtlich der Ausstattung vor allem in Bezug auf das Papier kümmerlich. Die Hempelsche *Nationalbibliothek* (Abb. 23), Kürschners *Deutsche National-Literatur* und die seit 1887 erscheinende Weimarer Goetheausgabe waren nicht einmal auf holzfreiem Papier gedruckt.<sup>614</sup>

Das Massenbuch, so von den Steinen, stattete man erst gut aus, als man erkannte, dass es dem Absatz helfen konnte.<sup>615</sup> Kessler hatte die generelle Verkäuflichkeit schöner Bücher spätestens im Februar 1902 in London erkennen können, als er bei einem Streifzug durch die Einkaufsstraßen der Innenstadt, die „raffinierte Schönheit der Bücher, auch der Marktwaare“ erkannte.<sup>616</sup> Die auf Gängigkeit und Absatz angelegte *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* übte hierdurch einen entscheidenden Einfluss aus, denn auch sie war ein Produkt das im Börsenblatt beworben wurde und zum Verkauf stand und so nachgeahmt werden konnte. Die meisten Ideen der Erneuerungsbewegung waren eben einfach nur Ideen und wurden als solche zwar in speziellen Zeitschriften besprochen, waren aber nicht kommerziell vermarktbar. Auch der *Pan*, der neben den theoretischen Erörterungen auch Gestaltungsbeispiele lieferte, war nicht auf Marktgängigkeit angelegt. Schon die Auflage der Klassiker von 5.000 Exemplaren unterschied sich maßgeblich von den bisherigen Produkten der Kulturverlage. Noch zehn Jahre später überschritten die Auflagen, die beispielsweise im Kurt Wolf Verlag erschienen selten diese Zahl.<sup>617</sup> Auch im *Insel Verlag* druckte man vor allem kleinere Auflagen. Selbst gutverkäufliche Ausnahmen druckte man lieber öfter nach, um das Risiko der hohen Herstellungskosten so gering wie möglich zu halten.<sup>618</sup> Kessler und Heymel wollten nun den Beweis antreten, dass gut ausgestattete Bücher nicht nur kleine bibliophile Käuferschichten erreichen konnten, sondern sich ihre Ausstattung durchaus als Kaufanreiz für breitere Schichten positionieren ließ.

---

<sup>614</sup> Meiner, Annemarie: Die Anfänge des Insel Verlages. S. 59.

<sup>615</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. S. 28.

<sup>616</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 19. Februar 1902.

<sup>617</sup> Wittmann, Reinhard: Die Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 313.

<sup>618</sup> Als Beispiel sei Otto Julius Bierbaums *Irrgarten der Liebe* genannt, von dem man in der Erstauflage 1901 auch 5000 Exemplare druckte. Noch im selben Jahr erschienen drei Nachauflagen. Die Erklärung war, dass die Satzkosten zur Jahrhundertwende stark anstiegen. Vgl. Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 310.

Helmut von den Steinen stellte fest, dass man mit der Aufwertung des Einbands zum Zwecke der „Reklame“ einführte. Inhaltlich unterscheidet er vier Kategorien. Sammlungen und Serien, oft Universalbibliotheken genannt, Bücher mit pädagogischen Zielen, billige Ausgaben der Kulturverlage und Massenveröffentlichungen, die sich neuer Vertriebsformen bedienten. Der ideologisch arbeitende Verlag, der eine „Hebung der Volksbildung“ zum Ziel hatte und der rein an geschäftlichen Erwägungen orientierte Verlag wurden von ihm als zwei Verlagstypen klassifiziert.<sup>619</sup> Die Klassikerausgabe hatte beides zum Ziel. Zum einen verband man mit ihr ästhetische Bildungsziele, zum anderen sollte ihr Absatz auch die Kasse des großherzoglichen Museums füllen.

Die Weltanschauung und Lebensführung, die den Verlagen für ihre Zielgruppe vorschwebte, wurden nach Helmut von den Steinen in der Regel offen kommuniziert und flossen oft in die Namen der Publikation ein. Kessler beabsichtigte, den Großherzog als modernen Landesfürsten zu positionieren. Das Patronat der Klassikerausgabe war somit auch als „Marke“ für eine entsprechende Geisteshaltung gedacht. Wichtiger als der Inhalt der Bücher, wird die Positionierung eines Titels und entscheidet dadurch über ihren Erfolg oder Misserfolg.<sup>620</sup> Eine Auswahl der Jugendbriefe Schillers beispielsweise verdeutlicht besonders plakativ, wie sich diese Entwicklung im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts auswirkte. 1909 wurden diese im Verlag *Langewiesche* unter dem Titel *Feuertrunken* publiziert und erzielten einen Absatz von 42.000 Exemplaren. (Abb. 26-27) Max Hecker edierte für den *Insel Verlag* eine ähnliche Auswahl, die kurz zuvor unter dem Titel *Die Briefe des jungen Schiller* (Abb. 28) erschienen waren, obwohl nur 20 Pfennig teurer, philologisch sorgfältiger bearbeitet und besser ausgestattet, verkaufte sich nicht einmal ein Drittel so häufig, wie das der Konkurrenz.

Dieses Phänomen wirkte auch bei der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*, denn in größerer Zahl verkaufte sie sich erst, als Kippenberg den Namen ihres Patrons entfernte und sie zur *Insel Ausgabe* umbenannte. Kesslers Scheitern in Weimar, der Sieg der Beharrungskräfte über die Modernebestrebungen, spiegeln auch die Absatzzahlen der Klassikerausgabe. Eine Nachfrage nach Inhalten der Ästhetik

---

<sup>619</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. S. 33.

<sup>620</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel 2.1.1.

und der Lebenskunst bestand, denn im gleichen Verlag wie *Feuertrunken* erschienen ausgewählte Werke von John Ruskin unter dem Titel *Menschen untereinander* und erzielten einen Absatz von 70.000 Exemplaren.<sup>621</sup> Zu bedenken ist noch einmal, dass sich der Preis für die *Briefe des jungen Schiller* aus dem *Insel Verlag* und dem von *Robert Langewiesche* nicht wesentlich unterschieden. Der Preis war aber bei einer entsprechenden besseren Qualität generell unerheblich. Die *Klassiker* mussten aufgrund ihrer hohen Qualität, in der Wahrnehmung der potentiellen Käufer, daher wohl als vertretbar eingestuft werden.<sup>622</sup>

Theoretisch war das Verkaufspotential der *Klassiker* beträchtlich, denn durch ihre hochwertige Ausstattung füllte sie eine Marktlücke. Ein diesbezüglicher Vergleich der Preisgestaltung wird die Positionierung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* noch dezidierter bestimmen. Die *Temple-Classics* aus dem Londoner Verlag *Dent & Co.* (Abb. 30-31) beispielsweise, die von Witkowski als vorbildhaft und preiswert charakterisiert wurden, waren für eine Mark in Leinen und in Ganzleder für eine Mark und 50 Pf. zu erwerben.<sup>623</sup> Die Werke Schillers in den vergleichsweise günstigen *Neuen Leipziger Klassiker-Ausgaben Max Hesses*, in deren Reihe auch die erwähnten Werke E.T.A. Hoffmanns von Eduard Grisebach erschienen, beliefen sich für drei Bände auf 9,50 Mark, für die „Feine Ausgabe“ in Leinen oder die „Luxus-Ausgabe“ für 12,50 Mark. Wesentlich teurer waren die illustrierten Prachtausgaben. Als Beispiel für eine illustrierte Schillerausgabe im Prachteinband sei die vierbändige Ausgabe der *Deutschen Verlags-Anstalt* aus dem Jahre 1899 genannt (Abb. 29), deren Preis sich auf 48 Mark belief.<sup>624</sup> Nach Witkowski gab es kein Erzeugnis deutscher Pressen, was den Tiefstand des Geschmacks in jener Zeit überzeugender darstellte als dieses von „den oberen Schichten des Volkes begeistert aufgenommene Gemisch öden Prunks, roher Sinnlichkeit und nüchternen Verstandes.“<sup>625</sup> Der Preis von 4 Mark für die Leinen und 4,50 Mark für die Lederausgabe der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* lag also leicht über dem Durchschnitt. Den Preis der *Temple-*

---

<sup>621</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. S. 40.

<sup>622</sup> Steinen, Helmut von den: Das moderne Buch. S. 69.

<sup>623</sup> Witkowski, Georg: *Klassiker-Ausgaben*. S. 25 ff.

<sup>624</sup> Reigl, Martina: *Klassikerausgaben der Jahrhundertwende*. S. 50 f.

<sup>625</sup> Witkowski, Georg: *Von Hempel zu Wilhelm Ernst*. S. 93.

*Classics* (Abb. 30-31) konnte der *Insel Verlag* erst 1909 mit dem unter Anton Kippenberg publizierten *Volksgoethe* (Abb. 33) für sechs Mark in sechs Bänden erreicht werden.<sup>626</sup> Erst den *Volksgoethe* bezeichnete Helmut von den Steinen daher als Versuch des *Insel Verlags*, den Massenmarkt erreichen zu wollen.<sup>627</sup> Mit dem *Volksgoethe* erzielte man im Gegensatz zur *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* einen schnellen Erfolg. Nach zehn Wochen war die erste Auflage von 20.000 Exemplaren vergriffen. Eine Nachauflage von 30.000 Exemplaren hatte sich nach weiteren sechs Monaten zur Hälfte verkauft.<sup>628</sup>

Georg Witkowski hatte drei Jahre vor der Publikation der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* festgestellt, dass eine neue Ästhetik für Bücher fehlte, die der Einheit von Inhalt und Form gerecht werden könne. Im Vergleich mit der englischen und französischen Buchgestaltung konnten sich höchstens *Suphans Herder*, bei *Weidmann* erschienen, der *Lessing* von *Göschen* und der Weimarer *Goethe* von *Böhlau* messen. Allerdings vermieden auch diese Bücher jeden Luxus in der Buchausstattung. Die Bände basieren auf einer korrekten Textwiedergabe mit stattlichem Format, gutem Papier und klarem, nicht zu kleinem Druck. Durch die Erläuterungen bekommen diese Ausgaben ein eher wissenschaftliches Gepräge.<sup>629</sup>

Der Berliner Philologe Karl Lachmann hatte 1840 mit seiner dreizehnbändigen *Lessingausgabe* nicht nur die erste wissenschaftliche Textedition auf einen neueren deutschen Autor angewendet und erstmals die bis dato eher zufällige und vom jeweiligen Herausgeber abhängige Editionspraxis in Frage gestellt. Wie in der klassischen Philologie, sollte auch für die Germanistik eine einheitliche Methode Richtlinien für die Textedition liefern. Ziel dieser Methode war, den Text möglichst so wiederzugeben, wie ihn der Autor verfasst hat, allerdings unter kritischer Berücksichtigung von möglichen Errata. Kritisiert wurde Lachmann, da er in seiner Editionspraxis nicht berücksichtigt hatte, dass im Gegensatz zu altphilologischen Texten neuere Schriften häufig in mehreren überarbeiteten Fassungen vorlagen und er diese Entstehungsgeschichte nicht berücksichtigt habe.

---

<sup>626</sup> 100 Jahre Insel Verlag. 1899-1999. Begleitband zur Ausstellung. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999. S. 25.

<sup>627</sup> Steinen, Helmut von den: *Das moderne Buch*. S. 26.

<sup>628</sup> Sarkowski, Heinz: *Der Insel Verlag 1899-1999*. S. 81 f.

<sup>629</sup> Witkowski, Georg: *Von Hempel zu Wilhelm Ernst*. S. 93.

Karl Lachmann wählte die seiner Meinung nach bessere Textfassung für den Druck und vermischte auf diesem Weg mehrere Versionen miteinander.<sup>630</sup> Jacob Grimm formulierte 1859 in seiner *Rede auf Schiller*, dass die Erforschung wissenschaftlicher Editionstechnik in Deutschland vorangetrieben werden müsse, da die Texte damals noch immer nicht so vorlagen, dass man ihre Folge und Ordnung verstehen, die Verschiedenheit der Lesart überschauen und eine ihren Sprachgebrauch nachvollziehen könne. Einen Vergleich erschwere, dass die Textfassungen oft unterschiedlich voneinander seien.<sup>631</sup>

Als 1867 das Verlagsrecht auf die Klassiker erlosch, begannen sich die Editionstechniken aber weniger zu vereinheitlichen, denn sie wurden für die Verkaufsargumentation herangezogen. Da *Cotta* um eine redliche Editionspraxis bemüht war und durch die entstehende Konkurrenz erhebliche Umsatzeinbußen zu befürchten hatte, erschienen dort die ersten „historisch-kritischen“ Ausgaben der Werke Schillers. Da sich kurz zuvor die Germanistik an deutschen Universitäten als eigenständige Disziplin etabliert hatte, begannen neben der Schiller Ausgabe, die von Karl Goedeke editiert wurde, weitere wissenschaftliche Editionsprojekte „als Versuch, die eigene Herkunft mittels einer distanzierten wissenschaftlichen Aufarbeitung gegenwärtig zu halten“. Goedeke ordnete die Werke Schillers erstmals in der historischen Reihenfolge ihrer Entstehung an. Diese Anordnung bot seiner Meinung nach den Vorteil, die Entstehung des Werkes anhand des schriftstellerischen Entwicklungsprozesses beurteilen zu können.<sup>632</sup>

Mit dem Erlöschen des Verlagsrechts im Jahre 1867 eröffnete sich Verlagen nicht nur die Möglichkeit, die entsprechenden Autoren zu publizieren, sondern auch über die Art ihrer Publikationsweise frei zu bestimmen. Mit der der Ausgabe von *Cotta* begegnete man den Problemen der Editionspraxis Lachmanns. Für ein Verständnis der geistigen Entwicklung Schillers berücksichtigte Goedeke die verschiedenen Textfassungen und bediente sich für den abgedruckten Text der

---

<sup>630</sup> Reigl, Martina: *Klassikerausgaben der Jahrhundertwende*. S. 42 ff.

<sup>631</sup> Grimm, Jacob: *Rede auf Schiller. Über den Ursprung der Sprache*. Gehalten in der feierlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Wissenschaften am 10. November 1859. In: *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin*. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung 1860. S. 5-38. Hier: S. 33 f.

<sup>632</sup> Plachta, Bodo: *Germanistische Editionswissenschaft im Kontext ihrer Geschichte*. In: *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie*. Band 119. Heft 3. S. 375-398. Hier S. 385.

ersten Fassung. Seine Arbeitsweise erläuterte Goedeke in Einleitungen, die den einzelnen Bänden vorangestellt wurden. Aufgrund des wachsenden Interesses des Lesepublikums an Klassikern, verdichtete sich die Diskussion um die richtige Editionsweise in der Philologie. Grundlegend für die Editionstechnik wurde die Weimarer Goetheausgabe. Die Zahl von 141 Bänden verdeutlicht einerseits das Ausmaß des Materials, das für den Apparat verwendet wurde. Andererseits musste gerade ein so umfangreiches Unternehmen Fragen nach den Grenzen der gängigen Editionspraxis aufwerfen.<sup>633</sup> Für die nach ihrer Auftraggeberin benannte „Sophienausgabe“ wurde die letzte vom Autor autorisierte Druckfassung als Textgrundlage gewählt. Folgenreich war die Konjektur des *West-Östlichen Divan* durch Konrad Burdach. Er edierte das Gedicht nach altphilologischer Tradition wie einen antiken Text, der erst durch die Emendation und Konjektur des Editors zu einem überhaupt verstehbaren und dadurch lesbaren Text wird. Seit dem Erstdruck aus dem Jahre 1819 bis hin zur Ausgabe letzter Hand aus dem Jahre 1827 haben Herausgeber des *West-Östlichen Divan* offenbar mit Goethes Einverständnis die Interpunktion des Gedichtes erweitert. Konrad Burdach erlaubte sich wie andere Editoren vor ihm, weitere Eingriffe in die Interpunktion vorzunehmen. Seine Konjektur im Jahre 1888 war allerdings folgenreicher als die seiner Vorgänger, da er durch die Erweiterung des Textes um ein Komma, eine zentrale Aussage des Textes verändert hatte.<sup>634</sup>

Neben der wissenschaftlichen Editionsweise kennzeichnen verschiedene Editionstechniken den deutschen Buchmarkt bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Neben den wissenschaftlichen Kommentaren entstanden auch biographische, quellenhistorische, entstehungs-, wirkungs- und gattungsgeschichtliche Erläuterungen, die innerhalb des Textkorpus, an dessen Ende oder in eigenen Bänden veröffentlicht wurden. Nicht selten wurden sie von der Wissenschaft als Produkte eines eher dilettantischen Eifers verworfen.<sup>635</sup> Die unkommentierten Ausgaben seit der Jahrhundertwende sind nicht nur als Reaktion auf die illustrierten Ausgaben zu werten, sondern wenden sich auch gegen den mit

---

<sup>633</sup> Reigl, Martina: Klassikerausgaben der Jahrhundertwende. S. 42 ff.

<sup>634</sup> Frühwald, Wolfgang: Die Überlieferung deutscher Klassiker Texte oder Vom literarischen Geschmack des 19. Jahrhunderts. S. 14 f.

<sup>635</sup> Witkowski, Georg: Von Hempel zu Wilhelm Ernst. S. 93.

Kommentaren, Anmerkungen und Erläuterungen überladenen Anhang der Buchausgaben.<sup>636</sup> Diese unkommentierten Ausgaben entwickelten sich nicht aus dem wissenschaftlichen Diskurs, sondern sind eher als Ergebnis verlegerischer Bemühungen zu werten. Ihre Tradition beginnt bereits im frühen 18. Jahrhundert bei Nachdrucken und setzte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert mit populären Ausgaben fort. Ihren Höhepunkt erreichten Leseausgaben in den ersten Jahrzehnten mit den Nachfolgern der Klassikerausgaben aus dem Insel Verlag. Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* war die erste dort erschienene unkommentierte Klassikerausgabe. Wie diese, sollten auch die ihr nachfolgenden Leseausgaben durch Anpassungen an eine zeitgenössische Orthographie und Interpunktion einen uneingeschränkten Lesefluss der Texte ermöglichen.<sup>637</sup> Nicht das Wissen über, sondern die sich aus ihren Texten ergebenden Inhalte waren das primäre Publikationsziel.<sup>638</sup> Für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* verzichtete man konsequenter Weise daher vollkommen auf eine Kommentierung. Es gab keine Einleitung, in der die Editionstechnik erläutert wurde und nur der Name der Herausgeber wurde kurz am Ende des jeweiligen Bandes genannt. Dennoch waren die wissenschaftlichen Mitarbeiter Fachleute. Bernhard Suphan beispielsweise war Direktor des *Goethe Schiller Archivs* in Weimar und Mitglied der *Akademie der Wissenschaften*. Ebenso wird er mit den Schopenhauer-Bänden beauftragte Eduard Grisebach von Georg Witkowski als redlicher Editor hervorgehoben. Auch die beiden Herausgeber der Schiller-Bände Max Hecker und Albert Köster leisteten eine gute editorische Arbeit, wenngleich sie zum einen in die überlieferte Anordnung des Textkorpus eingriffen und Albert Köster Änderungen in den Texten vornahm, bei denen es sich im Ergebnis strenggenommen um Mischtexte handelte. Köster stellte die Unkommentiertheit über die Kenntnis der Leser, denn er nahm den Text von Schillers „Räubern“ der zweiten Auflage, die Vorrede aber wohl aufgrund ihrer Länge und Bedeutung der ersten.<sup>639</sup>

---

<sup>636</sup> Reigl, Martina: *Klassikerausgaben der Jahrhundertwende*. S. 61.

<sup>637</sup> Vgl. zu den *Tempel Klassikern* wie zu den allgemeinen Folgen S. 243 ff.

<sup>638</sup> Göpfert, Herbert: *Edition aus Sicht des Verlages*. In: Gunter Martens und Hans Zeller (Hrsg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München: C.H. Beck 1971. S. 272-283. Hier S. 274.

<sup>639</sup> Reigl, Martina: *Klassikerausgaben der Jahrhundertwende*. S. 110 f.

Klassiker-Ausgaben um 1900 allgemein wiesen entweder die Tendenz auf, den „äussern Schmuck des Daseins zu Gunsten des innern Gehalts zu vernachlässigen“ oder „in der Beschäftigung mit künstlerischen Dingen nicht nur sinnliche Freude, sondern Befriedigung des geistigen Bedürfnisses, Vertiefen in das Wesen und Werden des Kunstwerkes“ zu fordern. Ein Markt für die Klassikerausgabe schien also vorhanden. Kesslers Ziele für die Ausgabe wurden allerdings nicht erfüllt, denn er notierte diesbezüglich 1911 in sein Tagebuch:

*„Mit Heymel gefrühstückt. Über die Schwierigkeit, an die grosse Masse des Publikums heranzukommen, an die grosse Masse Derer, die fünf bis zehntausend Mark Einkommen haben: die kleinen Rechtsanwälte, die kleinen Ärzte, die Leute in mittleren Beamtenstellungen; hier sitzt die kulturfeindliche Macht, die Masse der Leute, die „keine Zeit“ für Kultur haben. Und doch, meinte H., liesse sich ohne diese Schicht Nichts Tief fundamentieren: an ihre Beeinflussung und Gewinnung sei jede Umwandlung unserer Kultur geknüpft. Deshalb interessierten ihn Ullsteins, die die Gewinnung dieser mittleren Schicht für ihre natürlich rein kommerziellen Zwecke zu einer Kunst ausgebildet hätten. Vor allen Dingen dürfe man Leuten, die „keine Zeit“ hätten, Nichts zu Kompliziertes vorführen, Nichts z. B., das sie zwingt, nachzudenken, und das sie dadurch mit einem unwillig hingenommenen Zeitverlust bedrohe.“<sup>640</sup>*

Kessler und Heymel hatten sich für die Klassikerreihe einen größeren Einfluss erhofft. Das Patronat sollte eine ebenso große Strahlkraft haben, wie ihr Inhalt Orientierung geben und ihre Form inspirieren sollte.

Kessler griff den Hinweis Heymels auf die Erfolge Ullsteins und das Zeitbudget der Menschen nach dem Ersten Weltkrieg wieder auf, publizierte allerdings keine massentauglichen Bücher mit einer impliziten Ästhetik mehr, sondern äusserte sich fortan in Zeitungsartikeln zur Tagespolitik. Von diesen wurden einige auch in der *Vossischen Zeitung* publiziert, die zu dem von Heymel für seine

---

<sup>640</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. Dezember 1911.

Öffentlichkeitswirksamkeit bewunderten Berliner Verlagskonzern gehörte.<sup>641</sup> Massenwirksames Publizieren von Büchern unterließ er und versuchte lediglich, Einfluss auf Kippenberg zu nehmen. Kessler zog sich sonst aber in seine Privatpresse zurück und verlegte fortan Bücher, die nicht für den Massenmarkt, sondern eine kleine Zahl wohlhabender Käufer gedacht waren. Den Wertewandel nach dem Ersten Weltkrieg, als sich die Ästhetik und Formalästhetik der Klassiker nach und nach zur Norm erhob, erlebte Kessler zwar, publizierte aber vor allem politische Artikel in Zeitungen und in seiner *Cranach Presse*.

Die Formalästhetik der Klassiker wurde nach dem Ersten Weltkrieg zur Norm, als Kessler mit Künstlern wie Aristide Maillol an Illustrationen zu Vergil oder Edward Gordon Craig zu Shakespeares *Hamlet* experimentierte. Noch vor dem Ersten Weltkrieg mussten die Klassiker vom *Insel Verlag* in der Zunft des Buchhandels vehement wegen ihres internationalen Mitarbeiterstammes und ihrer nicht an deutschen Formen ausgerichteten Gestaltung verteidigt werden, wie die im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* formulierte Kritik beweist.<sup>642</sup> In diesen Vorwürfen liegt auch eine Begründung, wieso die Klassiker als wichtiger Meilenstein der Normierung der Buchgestaltung unbekannt blieben.

Bezüglich ihrer Zielgruppe muss die bisherige Forschung dahingehend korrigiert werden, dass die Klassikerausgabe weder ihrer repräsentativen Funktion noch ihres Bildungsauftrages enthoben werden sollte, sie hatte nur nicht den Prunk der nationalen Formensprache zum Ziel, sondern sollte Kesslers Bildungsgedanken forcieren. Die Klassiker waren zwischen der zeitgenössischen Buchproduktion und den Prachtausgaben darüber hinaus als Statement und Inspirationsquelle für die Protagonisten des herstellenden Gewerbes konzipiert und man erhoffte sich durch ihre Ausstattung auf dem Buchmarkt einen echten Vorteil in einem gesättigten Markt. Die These, dass die Ausgabe dem Leser als „reinem“ Genuss dienen sollte und sich damit von den wissenschaftlichen und halbkritischen Ausgaben abgrenzen sollte, ist in Bezug zu Kesslers Bildungsbegriff in sofern zu modifizieren, als dass dieser Begriff von Genuss nicht dem *l'art pour l'art*-

---

<sup>641</sup> Zu nennen sind hier: Der deutsch-polnische Bruch. In: Vossische Zeitung vom 18. Dezember 1918. Berlin: Ullstein Verlag. Oder: Gildensozialismus. In: Morgen-Ausgabe der Vossischen Zeitung Nr. 391 vom 8. August 1920. Berlin: Ullstein Verlag.

<sup>642</sup> Vgl. hierzu die weiteren Ausführungen.

Gedanken folgte, sondern sich mit ihm die Ziele des Überlebens in der Moderne verknüpften. Die Benutzung außerhalb des Studierzimmers, die „Mobilität der Bände“ ist die Folge dieses Bildungsbegriffs.<sup>643</sup> Bezüglich der Zielgruppe muss festgestellt werden, dass sie die Mitte erreichen sollte, dass die Erfordernisse dieser eher konservativen Zielgruppe aber zu diesem Zeitpunkt falsch eingeschätzt wurden. Es ist daher wohl kein Zufall, dass die Klassiker erfolgreicher wurden, als Kippenberg ihr Etikett veränderte, in dem er das Patronat wegließ.

Das Fluktuative der „Moderne“, dem Kessler ein ordnendes Prinzip entgegensetzen wollte, zeigte sich auch im weiteren Verlauf der Geschichte der Klassikerreihe. Zunächst gehörte Harry Graf Kessler noch zu einer zu kleinen Elite Deutschlands und konzipierte die Klassikerreihe für eine noch zu kleine Zielgruppe.<sup>644</sup> Für seine Kulturreform suchte Kessler Gleichgesinnte, wie er auch beim Frühstück mit Heymel durch den neidvollen Blick auf Ullsteins Leistungen offenbarte. Welches Potential an zurückgezogener und gegenüber den Verhältnissen schweigender Intelligenz er in Deutschland witterte, macht auch eine Lebensgeschichte deutlich, die ihm ein Bekannter über seinen kurz zuvor verstorbenen Vater erzählt hatte und die Kessler in seinem Tagebuch niederschrieb und kommentierte:

*„ [Er] lebte seit über 20 Jahren einsam in Helgoland; beschäftigte sich nur mit Homer, Goethe, geschnittenen Steinen und Abgüssen; von der Politik ganz abgewandt; arbeitete an seinen Klassikern bis drei Uhr Morgens, ohne je Etwas zu publizieren; nur sich zur Freude; eine von den von Goethe in Deutschland ausgestreuten Naturen. Man trifft sie noch viel, auch von jüngeren Jahren z B Knesebeck; sie verkörpern eine ganz bestimmte Kultur, Das, was sonst in Deutschland fehlt. Aber ein jeder von ihnen bleibt isoliert; die Selbstfreude und deshalb die Selbstgenügsamkeit, eine Art von unbewusster Resignation, sind der Kern ihres Wesens, und deshalb wirken sie nicht weiter um sich herum. Die Goethesche menschliche Vollendung, wie sie sich in ihnen verkörpert, ist ihrem Wesen nach unaktiv, unfruchtbar inbezug auf*

---

<sup>643</sup> Vgl. Bollenbeck: Bildung und Kultur. S. 160.

<sup>644</sup> Vgl. Brinks, John Dieter: Vom Ornament zur Linie. S. 15.



Thüringens hinaus haben.<sup>647</sup> Die Klassikerreihe war der Versuch, die Reichweite über die dort zu schulende, kleine Elite geographisch und gesellschaftlich in Richtung der Mitte zu erweitern: „Ein neuer Mensch, der zur strengsten Selbstverantwortung und zum kritischen Denken erzogen, fähig ist, aktiv und mit Weisheit am öffentlichen Leben und Schaffen seines Volkes und der Menschheit teilzunehmen“, so beschrieb Kessler diesen neuen Menschen 1922 in seinem Aufsatz *Weltpolitik und Erziehung*. Noch einmal formulierte er hier den Gedanken, der bereits fünfzehn Jahre zuvor seinen Weimarer Aktivitäten zu Grunde gelegen hatte.<sup>648</sup> Zur Zeit der Publikation der Klassiker klang dieser Anspruch weitaus dramatischer, denn der Mensch sollte „der immer schneller rasenden Zeiten mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchungen aus sich selbst, ohne geistige oder religiöse Stützen, gewachsen“ sein.“<sup>649</sup> Aufgrund des synergetischen Konstrukts ihres komplexen Wertesystems ist sie daher nicht nur die Antwort auf eine Marktlücke. Für Georg Witkowski stellte die Goethe-Ausgabe im Vergleich zu den anderen zeitgenössischen Klassikerausgaben in ideengeschichtlicher Dimension in ihrer strukturellen Form, ihrer inhaltlichen Komposition und gestalterischen Umsetzung eine einzigartige Buchausgabe dar:

*„Die Wilhelm Ernst Ausgabe [...] zieht die Summe alles vorausgegangenen Mühens um Vollständigkeit und Korrektheit des Wortlauts. Was die Herausgeber Hecker und Gräf, unterstützt von [...] Kurt Jahn und von Fritz Bergemann, geleistet haben, bleibt dem Leser verborgen; der Dienst am Wort tritt wieder in die ihm gebührende Rolle des stummen Helfers zurück. Die Anordnung führt mit kluger Hand von erzählenden und autobiographischen Prosa zu den Dramen und dann über die Schriften zur Kunst und Literatur, auf den erhabensten Gipfel, zur Lyrik, durch zeitliche Folge das Miterleben vor jeder stofflichen und*

---

<sup>647</sup> Vgl. Reinthal, Angela: „Es gibt wieder ein Europa!“. Harry Graf Kesslers diplomatisches und pazifistisches Engagement zu Beginn der Weimarer Republik. 1919-1923. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Siebter Band. Hrsg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Stuttgart: Klett Cotta 2007. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.7). S. 13.

<sup>648</sup> Kessler, Harry Graf: *Weltpolitik und Erziehung*. In: Ders.: *Künstler und Nationen*. S. 244

<sup>649</sup> Vgl. hierzu auch: Brinks, John Dieter: *Der zersplitterte Mensch*. S. 295.

*formalen Kategorie betonend. Als Abschluß folgt der unerschöpfliche Reichtum der klug gewählten naturwissenschaftlichen Aufsätze und erschließt selten betretene Wege zum innersten Heiligtum Goethischer Weisheit. Auf jegliche erläuternde Beigabe wird verzichtet. Das Verstehen soll aus dem Seelenerlebnis, nicht aus dem intellektuellen Erfassen der Inhalte und Einzelformen folgen. Damit ist die denkbar schwerste Forderung gestellt. Mag sie kaum je völlig erfüllt werden, sie spornt und stärkt zu immer höherem Vollbringen und erweist sich durch die Erfahrung als das, was den gebildeten Deutschen der Gegenwart am meisten gemäß ist. Sie verlangen nach ungestörtem Verkehr mit ihren Großen; sie wollen einer einseitigen Verstandesbildung ledig werden; sie glauben an den Geist, der auf sie ausgegossen wird, wenn sie in Demut und inbrünstiger Hingabe die Blicke zum Himmel richten. Diese Goetheausgabe bedeutet trotzdem nicht, wie die meisten der früheren Textabdrücke, banausische und auf flaches Genießertum rechnende Verachtung der Fachwissenschaft. Sie ruft nur den Forschern zu: „Ihr erzeuget nicht das Leben, Leben erst muß Leben geben.“<sup>650</sup>*

Die *Klassiker* füllten eine Marktlücke auf dem Buchmarkt der Jahrhundertwende aus und sind vor diesem Hintergrund als Erfolg zu werten. Harry Graf Kessler hätte sich aber einen größeren Marktanteil und größeren Einfluss für die Ausgabe gewünscht. Eine Steigerung der Verkaufszahlen erfuhr die Ausgabe erst, als der Namensgeber gestrichen wurde. Da er seine Stellung in Weimar zum Zeitpunkt dieser Modifikation ohnehin eingebüßt hatte, wird ihm die Steigerung der Reichweite durch diesen Schritt wichtiger gewesen sein, denn schließlich sollte auch die Formalästhetik als ein Statement für eine moderne Gestaltung gelten.

---

<sup>650</sup> Aufgrund der freundschaftlichen Verbindung zwischen Anton Kippenberg und Georg Witkowski kann angenommen werden, dass sich beide über die Ausgabe ausgetauscht haben. Sollte dies nicht der Fall gewesen sein, erschloss sich dem Scharfsinn des Bibliophilen Witkowski schon fünf Jahre nach der Publikation der Zusammenhang zwischen der Form und dem Inhalt der Ausgabe, denn wie anfänglich bereits vorausgeschickt, konstatierte er auch den immanenten Sinn der Ausgabe. Auch die Betonung der nicht fiktionalen Texte unterstreicht, dass auch er der Ästhetik in der Reihe einen wesentlichen Zweck zuweist. Vgl. Witkowski, Georg: Von Hempel zu Wilhelm Ernst. S. 100 f.

Wie sah diese Wirkung nun aber konkret aus? Helmut von den Steinen hatte das Verdienst des *Insel Verlages* betont, für den Import der Ansprüche der englischen Buchgestaltung verantwortlich gewesen zu sein und damit einen wichtigen Meilenstein für das graphische Gewerbe in Deutschland bedeutet zu haben. Konkret konnte er keine Aussagen für den Anfang der Initiative moderner Buchgestaltung treffen. Für den Import englischer Gestaltungsmaßstäbe muss diese Aussage aber insofern modifiziert werden, dass es sich dabei um die ästhetischen Ansprüche des Grafen handelte, um seine Bitte, „das Bischen Ornament noch fortzulassen“.<sup>651</sup>

Da während der Zeit ihres Erscheinens viele Veränderungen auf die Klassikerausgabe einwirkten, sollen diese nun bis in den Ersten Weltkrieg hinein und darüber hinaus genauer fokussiert werden, denn erst nach Beendigung dieses Krieges und mit der Isolation Deutschlands in Europa wurden die der Ausgabe zugrunde liegenden Werte in einer breiteren Schicht verbindlich und man knüpfte auch an ihre Formalästhetik an, um den internationalen Anschluss nicht zu verlieren. Das von Georg Bollenbeck ausgemachte Sonderwegsbewusstsein, die Vorstellung der Deutschen, einer „deutschen Bildung“ und einer „deutschen Kultur“ prägte auch die Vorstellungswelt des deutschen Buchgewerbes und beeinflusste auch die Rezeption der Klassikerausgabe bis hin zu Forschungsbeiträgen, die weit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden.<sup>652</sup>

### 5.3 Der Einfluss der Klassiker auf das Profil des Insel Verlags

Helmut von den Steinen unterschied die Geschichte des Insel Verlags 1911 nach den zwei Perioden der personellen Besetzung in der Verlagsleitung. Begonnen durch die Finanzierung von reichen hanseatischen Mäzenen als reines Liebhaberunternehmen für bibliophile Luxusausgaben, so schrieb er, konnte der Verlag unter der Leitung Kippenbergs aus eigenen Kräften auch am Markt bestehen. Mit der Veröffentlichung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* begann der *Insel Verlag* seine Klassikertradition noch in der ersten Periode seines Bestehens, die sich aber auch in der zweiten Phase und bis

---

<sup>651</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 22. September 1904.

<sup>652</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. S. 23.

heute im Verlagsprogramm erhalten hat und sich bis heute - zuletzt in der Gründung des *Deutschen Klassiker Verlages* - fortsetzt.

Die Form der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* weist noch heute zaghafte Überbleibsel auf. Eric Gills Titel beispielsweise werden auch gegenwärtig für zahlreiche Goethe-Publikationen verwendet. Beispielsweise für die Faksimiles der *Vermischten Gedichte* und die Schmuckschuber der *Insel-Bibliothek* hat man sich ihrer bedient. (Abb. 35-37) Die Art des Einsatzes von Versalien in den Publikationen des *Deutschen Klassiker Verlags*, erinnert noch heute leise an ihre Umsetzung von damals.<sup>653</sup> Die gegenwärtigen Überbleibsel in den Büchern und Akzidenzen des *Insel Verlages* verdeutlichen, dass die Klassiker ihre Spuren bis heute im Programm hinterlassen zu haben scheinen. Vom „*Insel-Programm*“ unterschieden nach den beiden Perioden der Verlagsleitung, sollen nun sukzessive die Entwicklungen nachgezeichnet werden und ihre Folgen beleuchtet werden.

### 5.3.1 „*Der Buchschmuck ist abgelegt, entwertet, missbraucht*“ - Einflüsse auf die frühe *Insel* unter Rudolf von Poellnitz

Rudolf von Poellnitz, der erste Verleger, der die Gründer ablöste, hinterließ seinem Nachfolger Anton Kippenberg bereits eine Titelproduktion von insgesamt 70 Büchern. Aus Heymels, Schröders und Bierbaums Programm blieben einige zeitgenössische Autoren bei der *Insel*, die auch in der Zeitschrift bereits veröffentlicht wurden. Hierzu sind Hugo von Hofmannsthal, Franz Blei, Paul Scheerbart und Rainer Maria Rilke zu zählen. Das Programm zeitgenössischer, deutscher Autoren baute Rudolf von Poellnitz beispielsweise mit Ricarda Huch und Arno Holz aus. Zum 100-jährigen Todestag des Sturm und Drang Dichters Wilhelm Heinse wurden dessen Werke in einer zwölfbändigen, finanziell aber erfolglosen Ausgabe von Carl Schüddekopf herausgegeben. Diese Publikation kann auch schon als die „klassischste“ charakterisiert werden, wenngleich das wohl „klassischste“ an diesem Autor war, dass er seinen Zeitgenossen Goethe

---

<sup>653</sup> Vgl. die beiden *Insel* Ausgaben: Goethe, Johann Wolfgang von: *Vermischte Gedichte*. Rom Weimar 1788. Hrsg. von Karl Heinz Hahn und sämtliche Dramen Goethes, die in der *Insel Bibliothek* erschienen sind. Der Schriftzug in Versalien GOETHE von Eric Gill weist das typische langgezogene „E“ auf. In der *Insel Bibliothek* ist dieser auf dem Schuber und dem Titel abgedruckt. Vgl. hierzu auch *Abb. 34-35*.

persönlich kannte. Die Werke Heinses, allen voran dessen *Ardinghello*, inspirierten weniger die klassischen Autoren, sondern wurden vor allem von Romantikern rezipiert. Den größten Anteil an der Gesamtproduktion dieser Jahre hatten Autoren aus den skandinavischen Ländern, auch Autoren aus Frankreich wie André Gide und Balzac und Fin des siècle-Autoren aus England wie Aubrey Beardsley und Oscar Wilde wurden in dieser Zeit verlegt.

In Fragen der Buchgestaltung wurde Rudolf von Poellnitz schon zu Lebzeiten von seinem kommissarischen Nachfolger Carl Ernst Poeschel beraten, der auch an den Klassikern mitarbeitete und Kessler auf seinen Englandreisen begleitete. Die Gestaltung der Bücher übernahmen vor allem Walter Tiemann, Marcus Behmer und Heinrich Vogeler, die dem frühen Verlag durch ihre gezeichneten Doppeltitel das Gepräge des Jugendstil verliehen. (Abb. 38) Die Buchausstattung bestätigte auch über diese drei Mitarbeiter hinaus, dass es Poellnitz wie anderen zeitgenössischen Verlegern offenbar schwer fiel, sich vom Jugendstil und den damit verbundenen illustrativen Spielereien freizumachen. Bezeichnender Weise drückte sich sein Unmut über diese Art der Buchdekoration erstmals Anfang Oktober 1904 aus, wenige Tage nachdem Kessler ihm mitgeteilt hatte, die Klassikerausgabe ohne Ornamente publizieren zu wollen. Seine Meinung dokumentiert sich in einem Brief an Alfred Walter Heymel: „Der Buchschmuck ist abgelegt, entwertet, missbraucht [...]“<sup>654</sup>, schrieb er an den Finanzier des Verlages. Unter von Poellnitz regte sich aber bereits ein Jahr zuvor Kritik aus den Reihen der für die Gestaltung verpflichteten Mitarbeiter an ausladender Buchgestaltung. Emil Rudolf Weiß schrieb 1903 an den *Insel* Verleger, ob nicht neben den mit Buchschmuck von Walter Tiemann versehenen Büchern „einfache Ausgaben“ herauskommen könnten:

„ [...] ohne die Schmierereien des Herrn, damit sich ein Mensch mit einem bischen Gefühl für den Stil und die Schönheit eines Buches diese Werke auch kaufen kann? [...] diesen Mist zu kaufen und als

---

<sup>654</sup> Brief von Heymel an Kippenberg vom 6. Oktober 1904. Marbach DLA. A: Kessler.

*Liebhaberausgaben auch noch teuer zu bezahlen können Sie doch nur einem absoluten Geschmacksbarbar zumuten“<sup>655</sup>*

Die Reaktion Rudolf von Poellnitz verwundert vor dem Hintergrund der Schärfe der Kritik nicht, denn er antwortete schlicht, mit einer solch maßlosen Kritik werde er sich nicht auseinandersetzen. Interessant aber ist an dieser Kritik, dass sich ein Buchgestalter, der selber im typischen Duktus des art nouveau gearbeitet hatte, nach neuen Gestaltungsmaximen, nach „einfachen Ausgaben“ sehnte, wie sie dann in Form der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* erschienen.

### 5.3.2 „Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßtes Neue“ - Der Neuanfang unter Poellnitz' Nachfolger Anton Kippenberg

Anton Kippenberg äußerte über sein verlegerisches „Erbe“, dass die Bücher mehr zufällig und allzu eigenwillig zusammengetragen waren.<sup>656</sup>

Problematisch für die Entwicklung des Verlages und seines Programms, war die Zäsur, die durch den Tod Rudolf von Poellnitz im Februar 1905 eintrat, wenngleich er offene Rechnungen über 60.000 Mark nicht ausgewiesen hatte und die Arbeit hierdurch wohl ohnehin ins Stocken geraten wäre, auch wenn Poeschel die Geschäfte kommissarisch übernahm. Durch seinen Tod wurde die drohende Entlassung seiner Person zwar obsolet, dennoch hatte er den Verlag fast in den Ruin getrieben. Schon zwei Wochen nach seinem Ableben schrieb Alfred Walter Heymel seine Ideen über die Neuordnung des *Insel Verlages* und die Anstellung Kippenbergs in einem Brief an Harry Graf Kessler nieder. Man sei nun:

*„[...] endlich in der Lage, wirklich feste Pläne über die Art der Weiterführung zu schmieden und hätten von dir [gemeint ist Harry Graf Kessler] gerne Rat in der Angelegenheit, da Du ja so lebenswürdig*

---

<sup>655</sup> Brief von E. R. Weiß an Rudolf von Poellnitz vom 28. September 1903. Vgl. auch: Neteler, Theo: Rudolf von Poellnitz. Von Eugen Diederichs zum Insel Verlag. In: Philobiblon. 1998. S. 105.

<sup>656</sup> Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag. 1899-1999. S. 39 ff.

*gewesen warest, Dich der Sache so tatkräftig anzunehmen und uns schon so viel genützt hast.*<sup>657</sup>

Er deutete an, dass „etwas Energisches geschehen“ müsse, „um der etwas verfahrenen Sache wieder aufzuhelfen.“<sup>658</sup> Hintergrund dieser drastisch klingenden Worte ist die finanzielle Situation des Verlages, aber auch sein Wunsch, die Klassikerausgabe, von der die ersten Bände vorlagen, weiter voranzutreiben. Carl Ernst Poeschel bat Anton Kippenberg um Unterstützung, um die Finanzlage des Verlages zu sondieren. Zunächst gab es keine neue Programmplanung und es wurden vor allem die Ideen fortgeführt, die man schon unter dem verstorbenen Vorgänger begonnen hatte. Neu waren nur einige Werke zeitgenössischer, deutscher Autoren und erst Anton Kippenberg änderte mit der Idee, mit dem Verlag „der Weltliteratur im Goetheschen Sinne“<sup>659</sup> zu dienen die Richtung des Hauses. Kippenberg fügte seinem verlegerischen Ethos hinzu, dass dem Gehalt des Buches die Form anzupassen und der Sinn für Buchkunst und auch für Buchluxus immer mehr zu heben sei. Dadurch, so schreibt Reinhard Wittmann, ist es dem Verlag letztlich gelungen, das schöne Buch zu demokratisieren.<sup>660</sup>

Der schon erwähnte *Volksgoethe*, initiiert und publiziert im Auftrag der *Goethe Gesellschaft* ab 1909, war der Beginn für die breite Erschließung der Werke Goethes. Schon 1906 hatte man, noch von Poellnitz angeregt, *Goethe im Gespräch* veröffentlicht. 1908 folgte dann erstmals auf Kippenbergs Initiative *Goethes Briefe an Charlotte Stein*, *Goethes Briefe mit Marianne von Willemer* und *Goethes Gespräche mit J. P. Eckermann*. Ab 1909 erschien auch *Der junge Goethe* im *Insel Verlag*. 1912 folgte der *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* in drei Bänden. Die Gestaltung wurde auch weiterhin vor allem von Heinrich Vogeler und E. R. Weiß übernommen. 1907 erschien ein Faksimile des *Werther*, dem bis 1920 sechs Auflagen mit den Zeichnungen von Daniel Chodowiecki folgten. *Das Römische Carneval* und *Goethes Sprüche in Prosa*

---

<sup>657</sup> Brief vom 27. Februar 1905 von Heymel an Kessler. DLA Marbach. A: Kessler.

<sup>658</sup> Brief vom 27. Februar 1905 von Heymel an Kessler. DLA Marbach. A: Kessler.

<sup>659</sup> Brief von Anton Kippenberg an Hugo von Hofmannsthal am 1. Dezember 1906.

<sup>660</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 312.

entstanden 1905 und 1908. Die Publikationen über und vom Weimarer Dichter waren zahlreich und gaben mit den ergänzenden Briefbänden und Lebensdokumenten einen umfassenden Einblick in die verschiedenen Lebensabschnitte Goethes.

Der *Volksgoethe* war im Gegensatz zur *Wilhelm Ernst Ausgabe* mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen. Die Struktur entsprach der *Wilhelm Ernst Ausgabe*, denn auch im *Volksgoethe* begann man mit den Gedichten, lies die Dramen folgen und schloss die Ausgabe mit der Prosa ab. Der signifikanteste Unterschied der beiden Ausgaben bestand in der gestalterischen Umsetzung und im Adressaten, der aus dem Namen der Ausgabe spricht. Der von E. R. Weiß gestaltete *Volksgoethe* erschien in hellbraunem Papier und blauem Halbleder und wurde in Fraktur gesetzt. Die Rückenverzierung ist am ehesten dem floral-ornamentalen Stil des 18. Jahrhunderts zuzuordnen. Die Konkurrenz im eigenen Hause, die durch den *Volksgoethe* entstand, lässt sich einerseits kaufmännisch, durch die Finanzierung seitens der Goethegesellschaft erklären. Der *Volksgoethe* erschloss dem Verlag aber auch neue Käuferschichten, denn der gesamte Goethe in sechs Bänden kostete soviel wie zwei Bände aus der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*. Der Satz in Fraktur und die Ausstattung in Halbleder mit einer stabilen Pappbindung sprachen auch eine andere Zielgruppe an als die Klassikerausgabe. Aber nicht nur die Verkäuflichkeit, auch die Kalkulation von Klassikerausgaben sprechen gegen Dünndruckausgaben. Kippenberg hatte für eine Kleist Ausgabe drei Dünndruckbändchen errechnet, die in Leder gebunden nur 15 Mark hätten kosten dürfen. Sechs Bände einer abweichend konzipierten Leinenausgabe wurden schließlich für 32 Mark verkauft. Das einzige Argument für die Bände der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* wäre aus Verlagsperspektive ihr Äußeres gewesen. Aber auch in Geschmacksfragen stimmte Anton Kippenberg zu dieser Zeit noch nicht mit Harry Graf Kessler Vorliebe für die Antiqua überein. Schon 1906 schrieb er: „Ich kann mir Goethes Gespräche nun einmal nicht in Antiqua vorstellen.“<sup>661</sup> In diesem Jahr waren noch weitere sieben Bände der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* erschienen. Kippenberg hatte für die ersten 5.000 Exemplare noch keinen Gewinn kalkuliert, konnte aber für die zweite Auflage

---

<sup>661</sup> Vgl. Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 85.

einen kleinen Gewinn ausweisen. Renate Müller-Krumbachs These, dass die Publikation vor allem der Querfinanzierung der Werke moderner Künstler für das großherzogliche Museum galt, muss daher auch unter diesem Aspekt in Frage gestellt werden. Wenn der Grund nicht im Spektrum der Synergien der Ausgabe, sondern einzig und alleine in der Finanzierung eines Museums bestanden hätte, hätte man erst an diesem Punkt Geld für die Weimarer Einrichtung zur Verfügung stellen können. Für die Anschaffung von Kunstwerken hätte diese Summe nicht ausgereicht, denn im Juli 1907 waren von den beiden Goethe-Bänden, dem Doppelband Schopenhauer sowie der einbändigen Körner-Ausgabe im Durchschnitt erst je 210 Exemplare abgesetzt. Nur der vollständig erschienene Schiller verkaufte sich besser.<sup>662</sup> Erschwerend wirkte sich aus, dass die Arbeit an den Klassikern stockte und man vor allem mit den Goethe Bänden Schwierigkeiten hatte. Einerseits war wie schon gesehen die Konkurrenz groß. Zudem stellten sich der Fortführung interne Probleme in den Weg. Die führenden Weimarer Wissenschaftler waren von Poellnitz rüder Behandlung so verstimmt, dass sie ihre Mitarbeit gekündigt hatten und man sich neues Personal suchen musste. Man gewann den jungen Kurt Jahn für die Arbeit, der institutionell nicht gebunden war und der die wissenschaftlich korrekte Arbeit nicht über die Arbeitsgeschwindigkeit stellte, wie es Suphan getan hatte. Kurt Jahn gab die *Autobiographischen Schriften* heraus, die von 1908 bis 1910 erschienen. Kippenberg konnte durch die Fortführung das Vertrauen der Weimarer Wissenschaftler wieder für die Mitarbeit gewinnen. Hans Gerhard Gräf übernahm die *Dramatischen Dichtungen* in drei Bänden und Max Hecker die *Kunstschriften*. Albert Köster, der „einstige Lehrer“ Anton Kippenbergs und nun ein Freund des Verlagsleiters, übernahm die Schiller Bände.<sup>663</sup> 1914 lagen damit dreizehn Bände der Goethe-Ausgabe vor und mit den letzten drei Bänden, den *Lyrischen und Epischen Dichtungen*, den *Naturwissenschaftliche Schriften* und den *Gesprächen mit Eckermann* konnte die Ausgabe 1916 und 1917 abgeschlossen werden. Ähnlich schwierig verhielt es sich mit der Schopenhauer-Ausgabe, denn nachdem Eduard Grisebach im Frühjahr 1906 gestorben war, konnten Max Brahn und Hans

---

<sup>662</sup> Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 79 f.

<sup>663</sup> Kippenberg, Anton: Poeschel und Kippenberg. In: Carl Ernst Poeschel zum sechzigsten Geburtstag am 2. September 1934. Leipzig: Poeschel und Trepte 1934. S. 73.

Hennig ihr Erscheinen erst 1910 abschließen. Die Kant-Ausgabe wurde 1912 und 1913 erstmals publiziert und erst während des Krieges abgeschlossen.<sup>664</sup>

Alfred Walter Heymel setzte die Fortführung der Arbeit an den Klassikern zu Kippenbergs Einstieg noch einmal an oberste Stelle auf die Agenda und trieb ihr Erscheinen voran. In einem Brief, der ein Telefonat Kippenbergs und Heymels vom Vortag zusammenfasst, findet sich als erster von neun offenen Punkten die Frage: „Wie führen wir die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* energisch weiter, damit dieses Unternehmen nicht durch zu grosse Langsamkeit geschädigt wird.“<sup>665</sup> Heymel zahlte der Doppelspitze des Verlags eine zehnpromzentige Tantieme, um seine leitenden Angestellten zu motivieren und diese Aufgabe zusätzlich zu protegieren.<sup>666</sup> Die Strategie, die Bände einerseits unter dem Namen des Großherzogs, andererseits als Einzelausgaben herauszugeben, ging nicht auf den Finanzier, sondern auf den Verleger zurück. Nachdem die Produktion erneut angestoßen worden war, konnte aufgrund der namentlichen Diversifikation auch der finanzielle Erfolg der Klassiker für den *Insel Verlag* in die richtige Richtung geführt werden. Schon 1907 meldete Kippenberg dem Geldgeber Heymel in der Bilanz des „Klassiker-Kontos“ erstmals einen Gewinn von „M. 305.70“ bei einem Umsatz von „M. 20.000,-“. Mit diesem Abschluss kann man „gewiss zufrieden sein“ und „gute Schlüsse für die Zukunft“ ziehen, fügte Kippenberg in seinem Brief hinzu.<sup>667</sup> Noch größer wurde der Erfolg mit der Veröffentlichung des Faust, der „in der Wilhelm Ernst-Ausgabe und zugleich als Einzelausgabe“ erschien. Dieser „Gesamt-Faust war ein ausserordentlich glücklicher Gedanke und wie voraus zu sehen war, zeigt sich ungemeines Interesse dafür“, schrieb Kippenberg schon kurz nach der Publikation. „Schon fast 2000 Exemplare“ hatte man „innerhalb von 14 Tagen fest ausgeliefert“ und damit verkauft. Die Hoffnung für diesen „Einzel-Faust“ ging soweit, dass Kippenberg erwartete, die „Ausgabe finanziell zu einem guten Teil“ damit herauszuholen.<sup>668</sup> Diese Hoffnung ging auf, denn der Einzel-Faust verkaufte sich bis in die Dreißiger Jahre mehr als 150.000 Mal und dies, in dem man das Patronat des ursprünglichen Namensgebers durch

---

<sup>664</sup> Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 81.

<sup>665</sup> Brief vom 24. Dezember 1907 von Heymel an Kippenberg. IA.

<sup>666</sup> Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 65.

<sup>667</sup> Brief vom 24. Juli 1907 von Kippenberg an Heymel. IA.

<sup>668</sup> Brief vom 28. September 1909 von Kippenberg an Heymel. IA.

die Bezeichnung „Insel Ausgabe“ ersetzte. Heymel schrieb seinem Verleger schon am darauf folgenden Tag zurück, dass der Faust ihm eine „Herzensfreude“ sei und eine „wirklich dankens- und preiswerte Unternehmung“. „Auch die Idee für den Einzelverkauf den Namen *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* wegzulassen, ist eine vorzügliche“, bestätigte er die Entscheidung in seinem Brief. „Die Abonnenten bekommen ihr Recht und das Buch geht als Einzelwerk auch.“ Heymel zeigte sich zuversichtlich, dass Kippenberg mit der Hoffnung recht behielt, das „Konto der Klassiker Ausgaben so zu bereichern, dass wir bald zurückzahlen können“. Er betonte, dass „ein langsames Flüssigmachen der einmal hineingesteckten Kapitalien“ ihm „höchst angenehm“ wäre.<sup>669</sup>

Dem Erfolg des *Faust* schloss Kippenberg weitere Einzelaufgaben an. 1916 erschienen Goethes lyrische und epische Dichtungen in zwei Bänden, die der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zwar glichen, bei der die Bezeichnung aber ebenso geändert wurde. Auch diese Ausgabe wurde ein Erfolg, die man 1920 mit 21.000 verkauften Exemplaren verbuchen konnte. Noch 1909 lagerten beim *Insel Verlag* Bände der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* für insgesamt rund 100.000 Mark und es waren Rechnungen für die bereits hergestellten Bände bei *Breitkopf und Härtel*, bei *G. F. Smith* in London, bei Emery Walker und *J. F. Bösenberg* in Leipzig über insgesamt 12.161,47 Mark offen. Die noch „in Herstellung begriffenen Bände“, der Fünfte und Sechste der Goethe-Bände, und der Vierte bis Sechste der Schopenhauer-Bände wurden mit offenen Kosten um 1.900 Mark beziffert.<sup>670</sup> Zwei Jahre später konnten in der gesamten „Klassiker-Bilanz“ unter „Gewinn und Verlust“ bei Aktiva von rund 90.000 Mark und einem Umsatz von nahezu 600.000 Mark wieder geringe Gewinne von 56,02 Mark ausgewiesen werden.<sup>671</sup> Im Jahre 1912 lagerten noch Bücher für 92.892,90 Mark beim *Insel Verlag* und das, obwohl mittlerweile die fünf Bände des Schopenhauer,

---

<sup>669</sup> Brief vom 29. September 1909 von Heymel an Kippenberg. IA.

<sup>670</sup> Notariell beglaubigtes Protokoll der Gesellschafter des Insel Verlages vom 23. November 1909. IA. In der Kalkulation enthalten ist auch ein nicht in der Klassikerreihe erschienener Band der Werke Mörikes. Es handelt sich dabei wohl um den 1909 erschienenen und von Walter Tiemann gestalteten Band *Das Hutzelmännlein und andere Märchen*. Dieser Band lässt sich nicht herausrechnen.

<sup>671</sup> Protokoll der Gesellschafter des Insel Verlages vom 30. Juni 1911. IA.

elf Bände des Goethe, der Körner sowie sämtliche Schiller-Bände erschienen waren.<sup>672</sup>

Durch die Diversifizierung des Programms und die Positionierung der Bücher in Richtung ihrer Zielgruppen konnte Kippenberg den Verlag zum finanziellen Erfolg führen. Die wenig vorteilhafte Wirkung des Patronats der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* erkannte der Verleger und es ist davon auszugehen, dass die Ausgabe nur unter dem Schutz und durch den Zuschuss Heymels überhaupt weiter herausgegeben wurde.

In dem bereits zitierten Brief vom 27. Juli 1904 an Rudolf von Poellnitz gab Kessler seine Sicherheit über die buchgestalterische Wirkung der Ausgabe zum Ausdruck. Er glaubte, dass sich „für den ganzen Insel Verlag aus dieser Zusammenwirkung ganz hervorragende Vorteile [...] ergeben werden“.<sup>673</sup> Graf Kessler hatte in sofern Recht mit seiner Äußerung, als dass die Ausgabe den Mitarbeitern als Inspirationsquelle in allen Komponenten moderner Buchgestaltung dienen konnte, die neuen finanziellen Erfordernisse aber, verzögerten auch im *Insel Verlag* die Zeit, bis sie normativen Charakter bekam, noch in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Das buchgestalterische Programm bestand im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende aus den bekannten normativen Ästhetikkonzepten. Noch immer wurden die signifikantesten Bücher in der Tradition des Jugendstil hergestellt: Die floralen Doppeltitel Heinrich Vogelers (*Abb. 38*), die von den Ausführungen zu Oscar Wildes *Das Gespenst von Canterville* aus dem Jahre 1905 herausragend repräsentiert wurden. Die Arbeiten Walter Tiemanns weisen die gleichen Kennzeichen des Jugendstil auf. Der 1906 entworfene Titel des *Don Juan* von Lord Byron ist ein Beispiel, das die typischen Schlingpflanzen auf dem Titelblatt zeigt. „Mit geradezu einem elementaren Ausbruch begann um die Jahrhundertwende der Sturm gegen eine inhaltlos gewordene Formenwelt“, resümierte ihr Gestalter 1950 die Veränderungen in den Erscheinungsformen dieser Zeit, um die „sinnlos gewordenen Stilattrappen“ zu ersetzen, die ein „unkultiviertes Schmuckbedürfnis befriedigte“, so seine posthume Zusammenfassung eines Sinneswandels, der aber

---

<sup>672</sup> Protokoll der Gesellschafter des Insel Verlages vom 30. Juni 1912. IA.

<sup>673</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 27. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

noch einige Zeit bis zur völligen Auflösung benötigte.<sup>674</sup> Heinrich Vogeler arbeitete für den *Insel Verlag* bis zum Ersten Weltkrieg an etwa vierzig Büchern mit. Der Prototyp eines Vogler Bandes hat einen Doppeltitel mit floralen Seitenrahmungen, mit Vignetten und Blumenzierart, Granatapfelzweigen oder Fledermausmotiven, Vasen und Gefäßen. Diese Aufzählung ließe sich noch weiter ausdehnen, soll hier nur eine Ahnung vermitteln, wie weit die gestalterische Umsetzung selbst noch von der „entdinglichten“ Ornamentik Henry van de Veldes entfernt war, auch wenn die Beschreibung der Veränderungen wie eine Zäsur klingt.<sup>675</sup> Diese art nouveau Werke des Belgiens bilden andere Ausprägungen des Jugendstil ab. Die Paraphrase Goethes aus dem *Insel Almanach* von 1905 zeigt vielleicht am deutlichsten den Weg, den Kippenberg für den Verlag vor sich sah: „Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßtes Neue“<sup>676</sup>. Schönheit sollte wie die Handlichkeit und Einfachheit der Bücher zwar zur Maxime des buch künstlerischen Profils unter Anton Kippenberg erhoben werden, um sie umzusetzen, fehlte Kippenberg anfänglich aber das Geld, das der Finanzier Heymel noch so bereitwillig in die Klassikerausgabe fließen ließ.<sup>677</sup> „Handlichkeit“ leitete Harry Graf Kessler aus seinen modernen Bildungsideen ab und hinter der „Einfachheit“ stand für ihn die Notwendigkeit der radikalen Abkehr von jeglicher historisierender Zeitströmung. Diese Bücher entstanden daher nicht „unbeschränkt von jeder normativen Ästhetik oder Kunstrichtung“. Anton Kippenberg führte Harry Graf Kesslers Bitte „das Bischen Ornament noch fortzulassen“ und „nur Schrift“ zu verwenden fort, wie in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg im gestalterischen Profil des *Insel Verlages* vermehrt festzustellen ist. Der „Schmuck einer schönen Type und deren richtiger Anordnung“ wurde in dieser Zeit zur Maxime der Buchgestaltung.<sup>678</sup> Die Veränderung bestätigt auch Anton Kippenberg selber zu Carl Ernst Poeschels sechzigstem Geburtstag. Nur „mit einigem Schaudern“ dachte er zu dieser Zeit

---

<sup>674</sup> Tiemann, Walter: Die deutsche Typengestaltung seit 1900. Rückblick und bange Frage. In: Gutenberg-Jahrbuch 1950. Hrsg. von der Gutenberg-Gesellschaft Mainz. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft 1950. S. 299-305. Hier S. 300.

<sup>675</sup> Neteler, Theo: Der Insel Verlag und Heinrich Vogeler. In: Aus dem Antiquariat 1989. S. 460 f.

<sup>676</sup> Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 71.

<sup>677</sup> Vgl. Bergner, Walter: Der Insel Verlag Anton Kippenberg und sein buch künstlerisches Profil. In: Papier und Druck. 24. 1975. H. 10. S. 145.

<sup>678</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. September und 22. September 1904, sowie Bergner, Walter: Der Insel Verlag Anton Kippenberg und sein buch künstlerisches Profil. S. 145.

„an die Einbände im Jugendstil zurück“, die ihrer „Zusammenarbeit mit den Buchbindereien entsprangen.“<sup>679</sup> Hinter der Veränderung stand auch der Einfluss des Grafen, nun aber aufgrund der finanziellen Situation nicht mehr uneingeschränkt. Kessler versuchte bereits 1906 mit Hilfe seines Freundes Hugo von Hofmannsthal die seiner Klassikerausgabe zugrunde liegenden Ansprüche geltend zu machen:

*„Kippenberg kam und blieb zum Frühstück. Hofmannsthal und ich suchten ihm und Heymel gewisse Grundsätze klarzumachen: für die üblichen Verlagswerke keine so übermäßige Ausstattung, sondern ruhige, wenn auch artistische Einbände u. s. w.; möglichst sogar einen einzigen allgemeinen Einband. Ferner sorgfältigere Auswahl der Werke. Fortsetzung der Klassiker Ausgabe.“*<sup>680</sup>

Kessler plädierte für einen einzigen Einband, der für den *Insel Verlag* zwar nie entwickelt wurde, Kippenberg schaffte später aber verschiedene Reihen, die einheitlich gestaltet und eingebunden wurden.<sup>681</sup> Erst neuen Publikationen wurden die neuen Maßstäbe der Buchgestaltung zu Grunde gelegt. Seit Januar 1906 ergingen an den Repräsentanten des opulenten Jugendstil Heinrich Vogeler beispielsweise die letzten Aufträge für eine Neuauflage von Otto Julius Bierbaums *Dir* und Einbände zu Briefausgaben Goethes. Für von ihm vorgeschlagene illustrierte Buchausgaben neuerer Autoren oder neue Publikationen wie zum Beispiel *Grimms Märchen* oder Rainer Maria Rilkes *Marienleben* wurden ihm fortan Absagen erteilt. Der Dichter selber lehnte im letzten Beispiel die Vorschläge des Buchgestalters als unangemessen ab.<sup>682</sup> Auch Kessler hegte gegenüber Vogelers Ideen eine regelrechte Aversion. Mit Alfred Walter Heymel besuchte er eine Wohnung deren Inneneinrichtung vom Worpsweder Künstler stammte und Kesslers Abneigung eingängig portraitiert:

---

<sup>679</sup> Kippenberg, Anton: Poeschel und Kippenberg. S. 36.

<sup>680</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 6. November 1906.

<sup>681</sup> Hier zu nennen ist beispielsweise die *Bibliothek der Romane*.

<sup>682</sup> Neteler, Theo: Der Insel Verlag und Heinrich Vogeler. S. 462.

*„Biedermaierstil ins Affektierte gesteigert. Unausstehlich. Stühle, die sich zieren wie alte Backfische so dass man kaum wagt, sich draufzusetzen; geblünte Teppiche, die nach Bewunderern ausschauen, als ob sie die ganze Konversation im Zimmer an sich reißen wollten, Glockenzüge, die die Importanz eines Gemäldes beanspruchen. Nach fünf Minuten wird Einem schlecht wie unter zu stark parfümierten Menschen.“<sup>683</sup>*

Ein anderer Buchgestalter des *Insel Verlages* dieser Zeit ist Marcus Behmer, der zahlreiche Bücher des Verlages ausstattete. „Behmer hat zu Deutschland überhaupt keine Beziehung; er spiegelt bloß die Beardsleysche Verfeinerung“, lehnte der Graf auch seine künstlerischen Ergebnisse ab.<sup>684</sup> Noch 1912 bezeichnete er ihn als den „unaussprechlichen Marcus Behmer“.<sup>685</sup> Von 1907 bis 1914 hatte Behmer an 12 Buchprojekten mitgearbeitet. Bis 1930 waren es schon über 30. Darunter waren zum Beispiel die *Geschichten aus 1001 Nächten* oder Goethes *West-östlicher Divan*. Noch drastischer äußerte sich Kessler über Peter Behrens, der ebenso für den *Insel Verlag* gearbeitet hatte. Das erste Verlagssignet stammte unter anderem von ihm. Mit seinen Entwürfen konnte der Graf wenig anfangen und äußerte sich vernichtend über sein Werk.<sup>686</sup> Die Ablehnung spitzte sich ebenso im Jahre 1906 zu:

*„Eindruck grosser Unsicherheit. Am verderblichsten die falsche Feierlichkeit. Diese bei fast Allen. Behrens hat alle angesteckt, Säuferwürde; Hallucination, als ob wir Alle nur im Schritt von Tempeljungfrauen durch das Leben giengen, eine Art feierlicher Farce, Komödiantentum.“<sup>687</sup>*

Dass Eric Gill ein halbes Jahr nach diesem Eintrag für den *Insel Verlag* ein neues Signet entworfen hatte und das von Peter Behrens fortan nicht oder nur wenig

---

<sup>683</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 16. Dezember 1905.

<sup>684</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 15. Juni 1904.

<sup>685</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. Dezember 1912.

<sup>686</sup> Vgl. hierzu die Tagebucheinträge im Februar und Oktober 1898.

<sup>687</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 13. Mai 1906.

verwendet wurde, wird wohl kein Zufall gewesen sein. Vor allem da er am selben Tag dieser Äußerung „Nachmittags mit Heymel nach Berlin und von Berlin nach London zurück“ unterwegs war, machte eine Beteiligung des Grafen an dieser Entscheidung sehr wahrscheinlich.<sup>688</sup> Auch für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* verwendete man, als sie als *Insel Ausgabe* publiziert wurde, das Signet Eric Gills. Auch außerhalb der Klassikerausgabe fiel Kessler wieder eine tragende Rolle zu, andere anzuregen und dadurch zu beeinflussen.

Kessler versuchte seinen Einfluss auch in programmplanerischen Fragen geltend zu machen, scheiterte mit seinen Versuchen allerdings aufgrund des finanziellen Drucks. Mit zunehmendem Erfolg des Verlages schwand auch der Einfluss Kesslers.<sup>689</sup> Diese Veränderung zeigte sich an der Beziehung zwischen Stefan Zweig und dem Verleger. Der Autor, der eher das national denkende Publikum begeisterte, gehörte zu den erfolgreichen und massenwirksamen Schriftstellern im Hause. Kessler äußerte sich mit vernichtenden Worten beispielsweise über die Uraufführung von Stefan Zweigs *Jeremias* und schrieb in sein Tagebuch: „Ein widerwärtiges, hündisches Gewinsele ohne Spur von Poesie. Gereimte und skandierende Leitartikel“. Die Wirkung sei „in seiner platten und talentlosen Wehleidigkeit für den anständigen Pazifismus nur kompromittierend.“<sup>690</sup> Stefan Zweig wurde aber nicht nur zum *Insel*-Autor, sondern nahm auch erfolgreich die Rolle als einer der wichtigsten Ratgeber Kippenbergs ein, die Kessler einst bei Rudolf von Poellnitz innehatte.<sup>691</sup> Kesslers Urteil über Zweig wird von dieser Tatsache nicht beeinflusst gewesen sein. Es wird hingegen deutlich, dass sich der Verlag unter der Ägide Kippenbergs neuen Strömungen öffnete. Harry Graf Kessler, der für seine Publikationen noch nicht den genauen gesellschaftlichen Teilausschnitt vor Augen hatte, wurde zwar weiterhin protegiert und seine Werke weiterhin verlegt, sein Einfluss war mit der Beantwortung der Frage nach zeitgemäßer Buchgestaltung aber beendet. Später erkennt Kessler neidlos an, dass

---

<sup>688</sup> Vgl. Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 55.

<sup>689</sup> Ide, Manshu: Harry Graf Kessler und der Insel Verlag. S. 32.

<sup>690</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 27. Februar 1918.

<sup>691</sup> Vgl. Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag 1899-1999. S. 110 ff. Stefan Zweig riet dem Verleger zur Publikation von Rimbaud, Charles des Coster, Balzac, Thackeray und Romain Rolland, er übersetzte Emil Verhaeren für den Verlag, konzipierte die *Insel Bücherei* mit, indem er bereits 1909 „Flugschriften zu 20 Pfg.“ vorschlug. Vgl. auch: Buchinger, Susanne: Stefan Zweig - Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern. 1901 bis 1942. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 1999.

Kippenberg „die tiefgehende Kenntnis all dessen, was in fast allen Literaturen bleibenden Wert hat und der sichere Geschmack, der unter diesem bleibend Wertvollen herausucht, was auch heute noch für eine breite Schicht von Gebildeten lebendig und anregend ist.“<sup>692</sup> Da sich die ästhetische Erneuerung des modernen Lebens nicht auf so breiter Basis vollziehen ließ, wie Kessler sie sich einst erträumt hatte, zog er sich aus den beratenden Tätigkeiten und dem publikumsorientierten Verlegen in seine elitäre Privatpresse zurück, in der er experimentierte und sich seine Vorstellungen von moderner Buchästhetik erfüllte. Seine Wertvorstellungen trug der Graf zu Zeiten der Weimarer Republik mit seinem Völkerbundgedanken dann auf politisches Parkett.

Die *Insel* hatte damals eine Kraft und ein wenig Erdgeruch nötig, schrieb Kessler in seiner *Reminiszenz* an Kippenberg, denn es gab auf ihr „unermesslich viele goldene Träume, aber schon damals wenig münzbares Gold“.<sup>693</sup> Auch die von den meisten „Sachverständigen für undeutsch und unrentabel und überhaupt unmöglich“ erklärte *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* wurde nach Kesslers Aussage in diesem Aufsatz vor allem durch die „kalkulatorische Begabung“ Kippenbergs auf „feste Füße“ gestellt.

### 5.3.3 Die Rolle der Insel im buchgewerblichen Leben Deutschlands

Wenn Kesslers Einfluss sich vor allem in Fragen der Buchgestaltung erstreckte, in dem er die englischen Maßstäbe nach Deutschland transportierte, wie ist diese Wirkung dann in Bezug auf die deutsche zeitgenössische Verlagslandschaft zu werten?

Der *Insel Verlag* hatte sich die Pflege des schönen Buches zur Aufgabe gemacht, wurde aber erst zögerlich wahrgenommen, so Helmut von den Steinen über die Außenwirkung des Verlags. Vor allem die Masse der deutschen Bücherproduktion wurde von dieser Bewegung noch nicht berührt. Erst in den letzten Jahren, also ab etwa 1908, habe sich gezeigt, dass die Zahl der übertrieben prunkvoll

---

<sup>692</sup> Kessler, Harry Graf: *Reminiszenz*. In: *Navigare necesse est*. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Hrsg. v. Katharina Kippenberg. Leipzig: Insel Verlag 1924. S. 33-35.

<sup>693</sup> Kessler, Harry Graf: *Reminiszenz*. S. 33.

ausgestatteten Bücher weniger wurde. Am überzeugendsten und harmonischsten unter den Publikumsverlagen gelang die Synthese von buchästhetischen Bestrebungen dem *Insel Verlag*, schreibt Reinhard Wittmann.<sup>694</sup>

Da sich der Verlag unter Kippenberg auf dem Markt behaupten musste, hatten nun auch die Herstellungskosten einen maßgeblichen Einfluss auf diesbezügliche Entscheidungen. Daher erklärt sich auch, dass Heinrich Vogeler zwar ab 1906 weniger mit neuen Projekten betraut wurde, dass sich der Buchschmuck, den man schon hatte herstellen lassen in den Jahren nach 1906 immer wieder neu arrangiert und weiterhin verwendet wurde.<sup>695</sup> Die Situation im deutschen Buchgewerbe insgesamt war zwar kurz nach der Jahrhundertwende und vor Beginn der Umsetzung der Klassiker schwierig, schrieb Alfred Walter Heymel und noch vor der Umsetzung der Klassiker hätte man auf dem deutschen Markt keine, den englischen Mitarbeitern gleichwertigen Buchgestalter für die Ausgabe verpflichten können. Die Kosten der Ausgabe hatte nach der Entdeckung des finanziellen Desasters des Verlags nun auch Heymel im Blick. Bei Harry Graf Kessler fragte er an, ob man die Arbeit der englischen Designer nicht von einem Deutschen fortführen lassen könne.<sup>696</sup> Da er selber diese Frage zunächst negiert hatte, musste sich in der Zwischenzeit etwas verändert haben im graphischen Gewerbe.<sup>697</sup>

Seit der zweiten Jahrhunderthälfte verzeichnete die deutsche Druckindustrie ein enormes Wachstum. Zwischen 1855 und 1880 nahm alleine die Druckkapazität um 150% entsprechend der Zahl der Neuerscheinungen zu. 1901 resümiert Otto Grauthoff in seiner Entwicklungsgeschichte der Buchkunst in Deutschland, dass sie ein trostloses Bild gewähre und im Angesicht der Hässlichkeiten und stumpfsinnigen Geschmacklosigkeiten und die letzten fünfzig Jahre wohl als die traurigsten in der deutschen Herstellungsgeschichte gelten müssten. Es scheint als könne man Friedrich Nietzsches Aussage über den deutschen Geist auch auf die Fertigkeiten im Druckgewerbe übertragen. Den qualitativen Tiefstand der deutschen Produktion förderte vor allem der Vergleich der Nationen und die

---

<sup>694</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 311.

<sup>695</sup> Neteler, Theo: Der Insel Verlag und Heinrich Vogeler. S. 462.

<sup>696</sup> Brief vom 27. Februar 1905 von Heymel an Kessler. DLA Marbach. A: Kessler.

<sup>697</sup> Brief vom 27. Februar 1905 von Heymel an Kessler. DLA Marbach. A: Kessler.

Darbietung ihrer Exponate auf den Weltausstellungen der Siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts zu Tage. Verantwortlich für die schlechten Zustände im Buchgewerbe war die Industrialisierung der Buchproduktion, die mit der Erfindung der Papiermaschine im Jahre 1799, der Schnellpresse 1812 und der Setzmaschine 1822 erste Versuche eingeleitet wurde. Noch bis in die Fünfziger Jahre war vor allem der rein pragmatische Nutzen für die Buchherstellung kennzeichnend. Ein Wendepunkt markiert der sich regende Herrschaftsanspruch der bürgerlichen Schichten seit den Fünfziger Jahren, durch den auch an Kulturgüter sozialreputative Ansprüche erwachsen.<sup>698</sup> Damit ging aber keine Verfeinerung des Geschmacks einher, sondern der von Kessler so verachtete Prunk bahnte sich seinen Weg und ergriff vor allem von den Kulturträgern Besitz, von denen ein besonderer Herrschaftsanspruch ausging. Kennzeichnend ist, dass es wenige gute Vorläufer, aber viele billige Kopien dieser Bücher gab. Die billigen Nachahmungen und der Wunsch, diese Gestaltung zu überwinden, war getragen von einem nationalen Geltungsanspruch, denn man wollte nicht hinter den Engländern und Franzosen zurückstehen. Auch diese nationalen Ideale regten sich erstmals in den Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Ergebnis der Weltausstellungen. Der Verlag *Velhagen & Klasing* beispielsweise wollte mit seiner *Ausgabe für Bücherfreunde* klassische Werke der Literatur in stilvoller und luxuriöser Ausstattung herausbringen. Neu war an dieser Reihe, dass man mit ihr versuchte, eine Buchreihe zwischen den billigen und den Prachtausgaben zu positionieren. Bis in die Neunziger Jahre folgten zahlreiche Nachahmer diesem Versuch, die sich, inspiriert von der deutschen Renaissance, an eine neue Art der Gestaltung von Büchern machten, die das Ziel verfolgte, Deutschland und deutsche Formen zu repräsentieren. Aber auch sie verfehlten allesamt ihren Zweck, denn die Orientierung an den historischen Vorbildern wirkte stilisiert und entbehrte jede künstlerische Freiheit, der man sich im Jugendstil dann bis zum Exzess hingeeben hatte. Künstler wie Otto Eckmann versuchten Schriften zu entwickeln, die beides in sich zu vereinigen versuchten, unter dem Anspruch der künstlerischen Freiheit geschaffen, waren sie geeignet, den technischen

---

<sup>698</sup> Kambartel, Walter: Die deutsche Buchkunst im Kontext von Kunstgewerbereform und Imperialismus. In: *Buchgestaltung in Deutschland. 1900-1945*. Hrsg. von Walter Kambartel. Bielefeld: Antiquariat Granier 1987. S. 10 f.

Notwendigkeiten zu dienen, die aus den Anforderungen des Maschineneinsatzes hervorgingen.<sup>699</sup> Harry Graf Kessler kannte Eckmann durch seine Mitarbeit beim *Pan*. Er beriet Eberhard von Nostitz „wegen seines Berichts über das Kunstgewerbe 1900 an die Dresdener Regierung“, für die Kessler sich gewünscht hatte, dass „Sachsen zwei oder drei besondere, moderne Zimmer bei Eckmann“ bestellt.<sup>700</sup> Einige buchkünstlerische Arbeiten wurden bei Eckmann bereits seit 1895 für den *Pan* in Auftrag gegeben. Eckmann inspirierte sich für seine Ornamentik an der japanischen Kunst und übertrug ihre auf die heimische Pflanzenwelt.<sup>701</sup> Er starb aber bereits 1902 und es gab keine weitere Zusammenarbeit zwischen ihm und Kessler und auch die ursprünglichen Pläne zerschlugen sich, da der Graf ja noch nicht im Dienst beim Großherzog stand, um den Kauf weiter zu beeinflussen. Eckmann hatte bereits 1900 betont, dass er die „geschmacklose Überladenheit“ der „Bankrottstilarten“ verabscheue. 1900 hatte er seine Schrift mit dem Pinsel gezeichnet, um mit Hilfe künstlerischer Mittel einen Kompromiss zwischen der Antiqua und der Fraktur zu schaffen. Wie Henry van de Veldes Lösungsansätze, konnten aber auch Otto Eckmanns Ideen nur eine Zwischenstufe darstellen, denn sie trugen noch zu keiner wesentlichen Verbesserung der Leseschrift für das Buch bei und orientierten sich nicht an rezeptionsästhetischen Fragestellungen.<sup>702</sup> Otto Eckmann war der erste „künstlerische Leiter“, der die *AEG* in Fragen der Gestaltung betreute und war damit der Vorgänger von Peter Behrens. Für eine Zusammenarbeit mit ihm sah Kessler aber keinen Ansatz, schließlich blieben seine Ideen hinter denen Eckmanns zurück und Kessler hatte die Formel vom impliziten Normalzustand 1904 bereits greifbar. Die Überhöhung künstlerischer Mittel lehnte er zu dieser Zeit bereits ab.

Kippenberg stand allerdings unter einem finanziellen Zwang, der ihm eine zu kostenintensive Herstellung der Bücher verbot. Der Einfall Kesslers, nur einen

---

<sup>699</sup> Kambartel, Walter: Buchgestaltung in Deutschland. S. 15. Diese Schrift hatte Karl Klingspor 1900 für die Zeitschrift *Die Woche* in Auftrag gegeben.

<sup>700</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 8. September 1897.

<sup>701</sup> Loubier, Hans von: Eckmann. In: Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Herausgegeben von Rudolf Kautzsch. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902. S. 148 ff.

<sup>702</sup> Riegger-Baurmann, Roswitha: Schrift im Jugendstil. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Nr. 31a. 21. April 1958. Frankfurt am Main: Buchhändler Vereinigung 1958. S. 525 ff. Kapr, Albert: Auswirkungen der Buchkunst-Bewegung in Leipzig. In: Traditionen Leipziger Buchkunst. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1989. S. 12.

einzelnen Einband für das gesamte Programm zu verwenden, könnte auf dieser Notwendigkeit beruht haben. Kippenberg waren zunächst die Werkstoffe, das Papier, die Type und der Einband wichtiger als der Buchschmuck. Die Autoren, die man zunächst auch für die Klassikerausgabe vorgesehen hatte, Eichendorff und Novalis beispielsweise, ließ er in einer Fraktur setzen. Ernst Hardts *Tantris der Narr* von 1907 (Abb. 40), vom „unsäglichen“ Marcus Behmer gestaltet, wurde in einer Elzevierschrift gesetzt. In Zusammenwirkung mit den Regieanweisungen und schweren Initialen, die wie ornamentale Füllstücke wirken, wird deutlich, was Kessler an der Manier dieses Buchgestalters so abgeschreckt hat. Die Proportionen wirken unausgewogen und mittelalterlich. Trotzdem man im *Insel Almanach* 1906 entschieden für „typografisch imprägnierte“ Zeichnungen eingetreten war, die „linear“ wie die Schrift sein sollten und trotzdem man sich vom Jugendstil ab 1906 distanzierte, musste man sich in der Umsetzung aufgrund des ökonomischen Drucks noch immer dieser Formen bedienen. Jean Pauls *Seebuch des Luftschiffers Gianozzo* von 1912 verdeutlichte, dass von Kesslers Anspruch, dass sich „für den ganzen Insel Verlag aus dieser Zusammenwirkung ganz hervorragende Vorteile [...] ergeben werden“<sup>703</sup> auch in diesem Jahr noch nicht die Rede sein konnte.<sup>704</sup> In Kesslers Begriff des „schönen und hellen, Innen wie Außen“ standen diese Publikationen nicht. Die Eigenart des buch künstlerischen Profils des *Insel Verlages* charakterisiert Georg Witkowski mit dem Stichwort „Kult der Schönheit“, einer Schönheit „in allen schriftlich überlieferten Erzeugnissen aus dem gesamten Umkreis der Menschheit, unbeschränkt von jeder normativen Ästhetik oder Kunstrichtung“. Als sein „Herrscher wurde Goethe auf den Thron erhoben“, so Witkowski über das buch künstlerische Profil des Verlags.<sup>705</sup> Da man im *Insel Verlag* aufgrund ökonomischer Sachzwänge nicht das Gesamtprofil zu verändern vermochte, konnten viele der Publikationen den Ansprüchen Kesslers nicht Stand halten. Was bedeutete die Klassikerausgabe den deutschen Buchgestaltern und damit dem deutschen Buchgewerbe? Ein Blick auf die Zusammenarbeit mit dem Drucker der Ausgabe verspricht weitere Aspekte dieser Fragestellung zu Tage zu fördern.

---

<sup>703</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 27. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

<sup>704</sup> Meiner, Annemarie: Die Anfänge des Insel-Verlags. S. 64.

<sup>705</sup> Witkowski, Georg: Von Hempel zu Wilhelm Ernst. S. 99.

#### 5.3.4 *Der Leipziger Drucker Carl Ernst Poeschel als Multiplikator der neuen Formalästhetik*

Rudolf von Poellnitz arbeitete mit *Poeschel & Trepte* schon zusammen, als er noch bei Eugen Diederichs tätig war. Poeschels Vater und der zweite Namensgeber Emil Trepte gründeten zusammen mit Justus Naumann die Druckerei im Oktober 1870. 1890 starb Emil Trepte und Carl Ernst wurde von seinem Vater in die Druckerei geholt, um den Verlust auszugleichen, ihn zu unterstützen und um seine Nachfolge im Betrieb vorzubereiten. Der Spross war von 1898 bis 1900 in den nordamerikanischen Städten New York, Chicago und Pittsburgh, um die Arbeit der dortigen Druckereien kennen zu lernen.<sup>706</sup> In Pittsburgh lernte er seine spätere Frau Adelaide Harrington kennen und kam durch ihre kulturell und schöpferisch interessierte Familie und ihren Freundeskreis mit den Werken der englischen Lebensreformer in Kontakt.<sup>707</sup> Das Bild Morris stand in seinem Leipziger Büro immer auf seinem Schreibtisch und er war nach seiner Rückkehr, wie die Mehrheit seiner Zeitgenossen vor allem von den Erscheinungsformen des Jugendstil beeinflusst.<sup>708</sup> Das von ihm für den Insel Verlag gedruckte Buch *Isabella von Ägypten* von Achim von Arnim aus dem Jahre 1903 wurde von Walter Tiemann mit dem typischen Doppeltitel mit Ranken und einem stilisierten Brunnen in einer Fraktur gesetzt. Im *Börsenblatt* betonte man vor dem Erscheinen dieses Buches:

*„Wir ließen uns für diese und folgende Publikationen in England ein dünnes und im Gewicht sehr leichtes, aber nicht durchschlagendes Papier arbeiten, um ein Buch zu bieten, das in seinem bequemen*

---

<sup>706</sup> Oschilewski, Walther G.: *Typographus regius Carl Ernst Poeschel*. In: *Imprimatur*. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge Bd. IV. Hrsg. v. Siegfried Buchenau. Frankfurt am Main: Gesellschaft der Bibliophilen 1965. S. 113.

<sup>707</sup> Rodenberg, Julius: *Carl Ernst Poeschel 1874-1944: Der Buchdrucker und Mensch. 1874-1944*. Das Antiquariat. Halbmonatsschrift für alle Fachgebiete des Buch- und Kunstantiquariats. H. 7. 1951. S. 63-67. 1951. Hier: S. 64.

<sup>708</sup> Meiner, Annemarie: *Carl Ernst Poeschel zum Gedächtnis*. In: *Imprimatur*. Band X. Jg. 1950/51. Stuttgart: Staatliche Akademie der bildenden Künste 1951. S. 11.

*Taschenformat vereint mit einem vorzüglichen Druck (Poeschel & Trepte) den Idealforderungen für Gebrauch und Aussehen entspricht.* <sup>709</sup>

Die Gestaltungsart rezitiert noch die deutliche Formensprache des Jugendstil, aber in Fragen der Materialauswahl sammelte man mit diesem Buch Erfahrungen, die Poeschel auch für die Klassikerausgabe verwendete. Die spezifischen Anforderungen gingen aber aufgrund des nur 35 g schweren Papiers noch über diese hinaus. Aus diesem Grund arbeitete man erstmals mit englischen Monotype-Setzmaschinen. Deutsche Fadenheftmaschinen waren ungebräuchlich für die Verarbeitung des englischen Materials und Poeschel berichtete Kessler von ihrer „Unzulänglichkeit“. Für die ersten, im Dezember fertig gestellten Bände wich man daher auf eine Drahtheftung aus, bewertete diese Herstellungsweise aber noch immer skeptisch, da die Gefahr des Durchrostens auch einem wichtigen Aspekt des Konzepts der Langlebigkeit widersprach. Poeschel, der versuchte eine geeignete Umsetzungsmöglichkeit zu finden, berichtete Kessler, dass man diese Gefahr laut Buchbinderei ausschließen könne und argumentierte mit *Meyers Konversationslexikon*, für das dieses Bindeverfahren ebenso eingesetzt wurde. <sup>710</sup>

Die Druckerei von Carl Ernst Poeschel galt schon 1903 neben *Drugulin* und *Otto Holten* als führend in Deutschland. Das erste Buch, das unter Poeschels Leitung gesetzt und gedruckt wurde, waren die *Tiergeschichten* von Ernest Seton Thompson. Zwei Jahre später druckte er für die Weimarer *Gesellschaft der Bibliophilen* in der erwähnten *Behrens Schrift* von Klingspor, das Werk von Rudolf Kautzsch *Die neue Buchkunst*. (Abb. 41-42) Schon aufgrund der Schrift erweckt das Buch noch den Eindruck, unter dem Duktus des Jugendstil entstanden zu sein. Auch wenn es schon eher typographisch ausgeführt ist, wecken die gezeichnete Schrift und die rechteckigen, schmückenden Zierleisten eindeutig die Assoziation mit ihren Herkunftsformen. <sup>711</sup>

Da Emery Walker keine Druckwerke aus dem *Insel Verlag* kannte, veranlasste Kessler bei Poellnitz, ihm Robert Brownings *Pipa geht vorüber* nach England zu

---

<sup>709</sup> Brinks, John-Dieter: Das einleuchtende Buch. S. 47.

<sup>710</sup> Vgl. Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag. S. 55.

<sup>711</sup> Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf: Carl Ernst Poeschel in Memoriam. In: Gutenberg-Jahrbuch. 1944/49 Hrsg. von Aloys Ruppel. Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft 1949. S. 195-205.

schicken, um ihm mit Hilfe dieses Buches eine erste Vorstellung geben zu können, was die Zusammenarbeit des *Insel Verlages* und *Poeschel & Trepte* für Bücher hervorgebracht hatte.<sup>712</sup>

Poeschel begleitete den Grafen auf einigen Englandreisen, um mit ihm und den Mitarbeitern die Umsetzung zu besprechen. Diese Begegnungen auf den gemeinsamen Englandreisen mit Gill, Johnston und Cockerell, aber vor allem mit Emery Walker, die „eingehenden Fachgespräche über Satz und Druck“ wurden zu einem nachhaltigen Erlebnis, das sich in Poeschels Arbeit insgesamt niederschlug.<sup>713</sup> Er war neben Kessler einer der ersten ausländischen Fachbesucher überhaupt die Walker beehrten und es bestätigte den deutschen Drucker in seiner Meinung, denn diese wurde unter anderem bei den Museumsbesuchen diskutiert. Dass sein Buch *Zeitgemäße Buchdruckerkunst* am Ende des Jahres erschien ist kein Zufall, sondern auf die Erfahrungen in England zurückzuführen.<sup>714</sup> Poeschel hatte zwar bereits im Frühjahr des Jahres 1904 begonnen sein Buch zu verfassen, ihm fehlte aber die Sicherheit über die Richtigkeit seiner Thesen. Nun erfuhr er in England, dass seine Spekulationen von versierten Buchgestaltern geteilt wurden, die seine Theorien sogar schon angewendet hatten. Den Wert der Jugendstildekoration und Dekorationen im Werkdruck überhaupt als reinen Selbstzweck anzuzweifeln, erschien ihm nun richtig. Er ergänzte sein Buch um das von Emery Walker erworbene Wissen und publizierte es schließlich. Hierin sind zwar noch „modische Füllstückchen“ in Form von Initialen zu Kapitelbeginn zu finden, in denen sich innerhalb von Quadraten Zweige ranken, der Text aber spricht eine andere Sprache und die „reiche und helle“ Buchgestaltung, wie Kessler sie in seinem Brief an Hofmannstahl propagierte, wurde hier alleine durch den Aufbau des Textes erreicht. Noch immer reichte aber auch dieses Buch aufgrund seiner Verzierungen nicht an die radikale Abkehr von der künstlerischen Zierart.

---

<sup>712</sup> Brinks, John-Dieter: Das einleuchtende Buch. S. 48. Hätten die Bände von Walter Tiemann Kesslers Vorstellungen tatsächlich so entsprochen, wie Brinks es hier allzu hymnisch betont, hätte Kessler auch mit ihm Kontakt aufnehmen können, um die Ausgabe umzusetzen. Die Art der Kritik ist daher anzuzweifeln. Allerdings sind keine Äußerungen Kesslers über Tiemanns Arbeiten bekannt und erst 1935 gibt es ein Indiz für eine positive Bewertung, da Tiemann Kesslers *Erinnerungen* gestaltete.

<sup>713</sup> Meiner, Annemarie: Carl Ernst Poeschel zum Gedächtnis. S. 13.

<sup>714</sup> Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf: Carl Ernst Poeschel in Memoriam. S. 198.

Poeschel beschrieb in seinem Buch unter anderem auch, wie man seiner Meinung nach richtig mit einer Illustration verfährt. Das „wesentliche beim Buchschmuck, mag er nun als Illustration oder als ornamentale Zeichnung auftreten, ist, dass er einen Teil der Buchseite bilden soll.“<sup>715</sup> Als wichtigsten deutschen Buchgestalter charakterisierte Poeschel in seinem Buch Otto Eckmann, dessen Ideen auch denen Kesslers vorausgriffen.<sup>716</sup>

Der weiterführende Inhalt des Buches von Poeschel klingt an vielen Stellen, als habe Kessler seine Ideen in einem Anwenderhandbuch niedergeschrieben. Die wichtigsten Entwicklungslinien der Buchdruckerkunst seit dem 15. Jahrhundert hätte so auch der Graf nachgezeichnet. Die wichtigsten handwerklichen Voraussetzungen für eine zeitgemäße Herstellung entsprechen Poeschels pragmatischer Art, der seinen Kollegen mehr werksgemäßes Können vermitteln wollte, das er bei ihnen vermisste. Er stellte das Studium „der alten Meister“, wie er es auch im *British Museum* mit Kessler und den Mitarbeitern der Ausgabe betrieb, an den Beginn einer vielversprechenden kunsthandwerklichen Karriere und verwies in seinem Buch auf William Morris. Er warnt ganz in Kesslers Sinne aber vor der sklavischen Nachahmung der Vorbilder, auch der des früheren 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise der Werke Gutenbergs und seinen „unmittelbaren Jüngern“, empfiehlt nicht die handwerkliche Übertragung des Gesehenen, sondern die Einfühlung in deren Ideen. In insgesamt sechs Kapiteln schilderte er die wichtigsten Komponenten der technischen Buchausstattung. Besondere Bedeutung misst er der Schrift bei, die nach „den verfehlten Experimenten des Jugendstil am ehesten der Reform und Rückführung auf ihre wahre Funktion bedurfte“. Die Leserlichkeit der Type ist nach Carl Ernst Poeschel die Mittlerin des gedanklichen Inhalts. Das Satzbild sollte in gleichem Maße klar gegliedert und von deutlicher Architektur sein, frei von Ornamenten, die den Lesefluss nur stören. Dieses ist die größte Sünde der damaligen freien Gestaltung gewesen, schrieb er. Jede Gestaltung sollte das Bild der Selbstverständlichkeit vermitteln, bestätigte er auch, was hier mit dem impliziten Normalzustand

---

<sup>715</sup> Poeschel, Carl Ernst: Zeitgemäße Buchdruckerkunst. Leipzig: Poeschel & Trepte 1904. S. 38.

<sup>716</sup> Des weiteren nennt C. E. Poeschel Otto Hupp und Heinz König über die sich bei Kessler keine Aussagen finden. Vgl. dazu auch: Debes, Dietmar: Carl Ernst Poeschel 1874-1944. In: Traditionen Leipziger Buchkunst. S. 35.

bezeichnet wurde. Die Gestaltung musste sich der harmonischen Gesamtwirkung unterordnen und selbst noch verschiedene Typen in einem Konzept sind distanziert zu betrachten. Poeschel schilderte dezidiert, wie man diese Gesamtharmonie herstellen kann. Die Zeilen müssen gleichmäßig ausgeschossen und eng spationiert werden, die Stege müssen ein richtiges Verhältnis, die Druckfarbe gleichmäßig aufgetragen sein und das Papier passen: „Ein Guß, ein wohldurchdachter und wohldurchgeführter Bau von Anfang bis zum Ende muß ein Buch sein.“<sup>717</sup>

Poeschels Ausführungen verfeinern die Ideen, die auch Kessler im August 1904 nach seinem Besuch bei Walker in seinem Tagebuch niederschrieb, als er über das richtige „spacing“ in Kenntnis gebracht wurde und den Schluss für die Ästhetik des impliziten Normalzustands daraus zog.<sup>718</sup> Eben diese Erkenntnis nahm auch Poeschel mit den Worten auf, dass jede „Drucksache [...] den Eindruck der Selbstverständlichkeit machen“ sollte.<sup>719</sup>

Carl Ernst Poeschel unterschied sich trotzdem in einem wesentlichen Punkt von Emery Walker. Obwohl er durch seine Ausbildung und sein Studium ein enges Verhältnis zur bildenden Kunst hatte und hier wichtige Inspirationen für seine Arbeit fand, empfand er sich selbst nicht als Künstler und so sind seine Aussagen über die Formalästhetik der Buchgestaltung allesamt eher pragmatisch formuliert. Der Zweck der Kunst sei das Schöne, der des Handwerks das Nützliche, so seine zu Kesslers Lebenskunstkonzept konträre Position. Allerdings betonte auch er die Intuition als Mittel, um den individuellen Gestaltungsaufwand richtig durchdringen zu können. Der Gestalter müsse seinem „Schönheitsgefühl“ folgen, um zu einem möglichst vornehmen Gepräge zu gelangen, so der Wortlaut seiner These. Poeschel hatte einige Jahre Kunstgeschichte in München studiert, nachdem er in der väterlichen Druckerei bei *Hille* in Dresden als Akzidenzsetzer und den Farbdruck bei *Förster & Borries* und in München bei *Oldenbourg* gelernt hatte und durch die hier geknüpften Verbindungen verankerte sich die Überzeugung der Notwendigkeit einer Reformation des Buchdrucks überhaupt erst in seinem

---

<sup>717</sup> Vgl. Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf: Carl Ernst Poeschel in Memoriam. S. 198.

<sup>718</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

<sup>719</sup> Vgl. Poeschel, Carl Ernst: Zeitgemäße Buchdruckerkunst. S. 82.

Denken.<sup>720</sup> Auch wenn man die amerikanischen Einflüsse einhellig für seinen Pragmatismus verantwortlich macht, wurde er erst nach seiner Rückkehr von den Englandbesuchen in seinem Stil freier.<sup>721</sup>

Naturgemäß sah Poeschel in der Druckertype den Schlüssel zur Typographie. Sie ist der Gedankenträger der Zeit, die Schriftgeschichte ein Teil der Stilgeschichte. Er lag mit dieser Meinung wieder nahe bei Kesslers alle Gattungen einschließenden Kunstbegriff und Lebenskunstkonzept. Seine Meinung, dass es keinen allgemeingültigen Ausdruck der Zeit gebe und dass es müßig sei danach zu suchen, kann man als Kritik an der rastlosen Suche nach der richtigen Ausdrucksform des Grafen Kessler verstehen. Typographie unterscheidet er daher in die simplen Kategorien guter und schlechter Typen. Grundlage dieser Bewertung ist, ob die Verwendung im Sinne des Textes sinnvoll ist oder eben nicht. Ab 1903 vermittelte Carl Ernst Poeschel sein Wissen zunächst in den so genannten typographischen Skizzierkursen in Hamburg am *Museum für Kunst und Gewerbe* und später dann auch in Leipzig. Die Inhalte dieser Kurse veranlassten Poeschel, auch sein Buch schreiben zu wollen und seinen Schülern seine drucktechnischen Erfahrungen zu vermitteln, erweitert um das seit 1904 in England erworbene Wissen.<sup>722</sup> Die Drucke, die nach *Zeitgemäße Buchdruckerkunst* seit 1904 erschienen, wurden nach diesen neuen Maßstäben gedruckt. Rudolf Alexander Schröders *Sonette zum Andenken an eine Verstorbene* in der Römischen Antiqua von *Gentzsch & Heyse*, wie beispielsweise auch der Ausstellungskatalog der deutschen Abteilung auf der Weltausstellung in St. Louis.<sup>723</sup>

1907 gründete Carl Ernst Poeschel mit Walter Tiemann die *Janus Presse*. Diese war die erste deutsche Privatpresse nach englischem Vorbild. Hierfür entwarf er die so genannte *Janus-Pressen-Schrift*, eine Antiqua die den Einfluss Emery Walkers schnell erkennen lässt und in der Type der *Großherzog Wilhelm Ernst*

---

<sup>720</sup> Riese, Reimar: Am Strom der Zeit. Carl Ernst Poeschel und sein Verlag für kaufmännische Fachliteratur in Leipzig 1902 bis 1919. In: *Entwicklungen der Betriebswirtschaftslehre. 100 Jahre Fachdisziplin*. Hrsg. von Eduard Gaugler und Richard Köhler. Stuttgart: Schaefer-Poeschel Verlag 2002. S. 10.

<sup>721</sup> Meiner, Annemarie: Carl Ernst Poeschel zum Gedächtnis. S. 13.

<sup>722</sup> Oschilewski, Walther G.: *Typographus regius* Carl Ernst Poeschel. S. 115.

<sup>723</sup> Vgl. Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf: Carl Ernst Poeschel in Memoriam. S. 199.

*Ausgabe* einen Vorläufer hat.<sup>724</sup> Die *Janus Presse* entstand wie sein Buch unter den Eindrücken, die er auf den Englandreisen gewonnen hatte und war von ihm als Versuchswerkstatt und als Multiplikator experimentellerer Ideen gedacht. Neben seinen schriftlichen Erzeugnissen und den Kursen sollte sie den Raum bieten, durch Experimente neue Gedanken über die Buchgestaltung in Umlauf zu bringen und diese dadurch zusätzlich zu modernisieren.<sup>725</sup> Als erster Druck erschien in der *Janus Presse* 1907 bezeichnender Weise Goethes *Römische Elegien*. Da diese auch eine Wende zu mehr Freiheit innerhalb von Goethes Leben bedeuteten, scheinen sie einen inhaltlichen Bezug zur Modernisierung auch der Druckkunst durch diese Wahl artikulieren zu wollen. Auch die Entscheidung für die Renaissance Antiqua von Walter Tiemann wird kein Zufall gewesen sein.<sup>726</sup> Dieser Druck war zugleich das Ergebnis der neuen Freiheit, die sich in Poeschels Stil und Arbeitsweise zeigte. In England erstmals mit dem Vorbild der Privatpresse konfrontiert, kaufte er nach seiner Rückkehr eine Handpresse und forschte drei Jahre nach dem „vollkommenen Ergebnis“, das für ihn Goethes *Römische Elegien* darstellten. Gedruckt wurde sie in Schwarz und Rot, als einziger Schmuck mit Titeln und Initialen in Holzschnitt wurden sie in Pergament und Halbpergament gebunden.<sup>727</sup> Carl Ernst Poeschels *Janus Presse* (Abb. 39) übte ab 1907 auch auf die Druckereien von *Holten, Drugulin, Seemann, Lütcke, Wulf* und zahlreiche andere einen nachhaltigen Einfluss aus. Laut Friedrich Adolf Schmidt-Kunsemüller hatte sie auch eine prägende Wirkung auf die gesamte Pressenbewegung. Poeschel druckte neben den Büchern der *Insel*, für die er als Interimsgeschäftsführer auch arbeitete, noch für *Eugen Diederichs* und *Julius Zeitler*, für den *Zwiebelfisch* von Hans von Weber, für Georg Müller, Samuel Fischer, für Bruckmann und für seinen eigenen, handelswissenschaftlichen *Verlag C. E. Poeschel*. Aus dem *Insel Verlag* stieg Carl Ernst Poeschel im September 1906 aus, denn es zeigte sich, dass die Interessen des Druckers und die des Verlegers in wichtigen strategischen Fragen nicht übereinstimmten.<sup>728</sup> In der

---

<sup>724</sup> Oschilewski, Walther G.: *Typographus regius Carl Ernst Poeschel*. S. 118.

<sup>725</sup> Vgl. Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf: *Carl Ernst Poeschel in Memoriam*. S. 200.

<sup>726</sup> Rodenberg, Julius: *Carl Ernst Poeschel*. S. 65. Vgl. auch: Vgl. Killius, Christina: *Die Antiqua Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*. S. 53.

<sup>727</sup> Meiner, Annemarie: *Carl Ernst Poeschel zum Gedächtnis*. S. 13

<sup>728</sup> Meiner, Annemarie: *Die Anfänge des Insel-Verlags*. S. 60.

Literatur wird dieses Ereignis sehr sachlich behandelt, wohl auch, weil sich die beiden Beteiligten wieder einigten. Zum damaligen Zeitpunkt wirkte dieser Rausschmiss, um nichts anderes handelte es sich dabei, allerdings auch dahingehend, dass Carl Ernst Poeschel ein Interesse hatte, den Einfluss der Erfahrungen, die aus der Zeit der Herstellung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* resultierten, nicht zu erwähnen.

Die verlegerischen Einsichten, die er im *Insel Verlag* und mit der Klassikerausgabe gesammelt hatte, brachte er aus Rache an Kippenberg in die Gründung einer Verlagsgemeinschaft ein, die unter dem Namen *Der Tempel. Bund deutscher Verleger GmbH* im Juli 1909 gegründet wurde und die Klassikeraktivitäten von Eugen Diederichs, Samuel Fischer, Hans von Weber, Georg Hartmann und Julius Zeitler bündeln sollte. Unter einem gemeinsamem Dach wollte man auf Initiative Poeschels „Gesamt-, Auswahl-, und Einzelausgaben der deutschen und ausländischen klassischen Literatur in der Ursprache oder in Übersetzungen, sowie Monographien, die die Klassiker betreffen“, herausbringen. Poeschel ergriff diese Initiative, da ihm zwei Anfragen von *Diederichs* und *Fischer* für Goethes Werke vorlagen.<sup>729</sup> Emil Rudolf Weiß gestaltete die Ausgabe wie auch den *Volksgoethe*, der zeitgleich beim *Insel Verlag* erschien. Der beauftragte Buchgestalter orientierte sich zu dieser Zeit bereits am typographischen Buch. Seine Meinung festigte sich seit er sich einst bei Rudolf von Poellnitz über die „Schmierereien des Herrn“ Tiemann beschwert hatte. Die *Tempel-Klassiker* (Abb. 32) sind darüber hinaus reine Leseausgaben mit Erläuterungsbänden.<sup>730</sup> Es wurden die Werke von Lessing, Kleist und Heibel publiziert. Diese Autoren waren zunächst auch dem Großherzog von Sachsen als Plan mitgeteilt, dann aber substituiert worden. Goethe, Schiller und Körner erschienen im Rahmen dieser Ausgabe und weiterhin Heine, Mörike, Eckermann, Uhland, sowie das Nibelungenlied und Shakespeare in Englisch und Deutsch. Die Idee der Leseausgabe wurde auch für die *Tempel Klassiker* als Editions-methode gewählt. Poeschel ließ diese Klassikerausgabe in einer Fraktur von E. R. Weiß setzen, die bis 1911 alleine den Neuerscheinungen des *Tempel Verlags* vorbehalten war. Die Wahl der Fraktur zeigt, dass man sich mit den Bänden eher

---

<sup>729</sup> Riese, Reimar: Am Strom der Zeit. S. 14 f.

<sup>730</sup> Vgl. Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf: Carl Ernst Poeschel in Memoriam. S. 201.

nach dem großen Publikum richtete, dass Klassikerausgaben noch immer vor allem in Fraktur gewöhnt war.<sup>731</sup>

Die auf dem Gebiet literarischer Bücher forcierten, formalästhetischen Veränderungen, trieb Poeschel aber auf dem Gebiet handelswissenschaftlicher Bücher im *C. E. Poeschel Verlag* ebenso voran. Diese Bücher wurden in genau der Zielgruppe gelesen, die Kessler auch für seine Kulturreformen gewinnen wollte. Die Reichweite dieser Bücher war beträchtlich. 24 grundlegende Titel erschienen bis 1919 beispielsweise zum „Geld-, Bank- und Börsenwesen“ in etwa 100.000 Exemplaren. Der handelswissenschaftliche Verlag expandierte derart, dass das Verlagsverzeichnis es innerhalb von zehn Jahren bis 1914 von 18 auf 82 Seiten Umfang brachte.

Die Verlagsverzeichnisse der Jahre 1905 und 1908<sup>732</sup> verdeutlichen besonders den Wandel in formalästhetischen Fragen. Die Rahmen des Verzeichnisses aus dem Jahr 1905 wirken von ihren Proportionen und ihrer Platzierung wie die Rahmen des Einbandes, die Schrift des Verzeichnisses aus dem Jahre 1908 wie von der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* übernommen. Die wissenschaftlichen Werke wurden „ernst und vornehm, möglichst aus Antiqua gesetzt und ohne alle technischen Spielereien“ gedruckt und sind so allesamt Ergebnis der „eingehenden Fachgespräche über Satz und Druck“, die Kessler in England in Vorbereitung der Klassikerreihe initiiert hatte.<sup>733</sup>

Durch die zahlreichen neuen Einflüsse regte sich auch im *Insel Verlag* ein Umdenken, das sich auch in der Revidierung der Aussage des Verlegers Anton Kippenberg aus dem Jahre 1910 bestätigte. Hatte er zuvor noch behauptet, er könne sich Goethe nicht in Antiqua vorstellen, benutzte er diese Schrifttype nun immer häufiger auch für die Klassikerproduktion. Hinter diesem Wandel verbarg sich eine Veränderung der Wahrnehmung des Verlegers, der diesen 1910 mit der Aussage bestätigte und auch das Kalkül subsumierte, das noch immer in der Verwendung der Fraktur bestand: „Ich glaube meinerseits, dass wir um die Fraktur nicht herumkommen, wenn ich auch aus ästhetischen Gründen der

---

<sup>731</sup> Rodenberg, Julius: Carl Ernst Poeschel. S. 66.

<sup>732</sup> Verlagsverzeichnis des C. E. Poeschel Verlages. Leipzig: C. E. Poeschel 1905 und 1908.

<sup>733</sup> Poeschel, Carl Ernst: Zeitgemäße Buchdruckerkunst. S. 63. Vgl. auch: Riese, Reimar: Am Strom der Zeit. S. 25.

Antiqua den Vorzug gebe.“<sup>734</sup> Harry Graf Kessler, dessen Bemühen am Anfang diese Entwicklung anstieß, arbeitete zu dieser Zeit mit Hugo von Hofmannsthal am *Rosenkavalier* und am Nietzsche Denkmal, von „seinen“ Klassikern erschienen in diesen Jahren die letzten Schopenhauer Bände und die *Autobiographischen Schriften* Goethes.

Die Mitarbeiter der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* übten in den nun folgenden Jahren einen direkteren Einfluss auf Deutschland aus. Anna Simons, die Studentin bei Edward Johnston war, übersetzte nicht nur dessen *Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift* ins Deutsche. Während im Reichstag eine Petition vorlag, in der die Abschaffung der Fraktur in den Schulen gefordert wurde, traf Kessler Anna Simons in London. Johnston und seine Schülerin stimmten darüber ein, „dass die Masse der Bücher auch in Deutschland lateinisch gedruckt werden sollten“.<sup>735</sup> Die Auseinandersetzung über ideale Buchgestaltung war zu einer differenzierteren Diskussion gelangt, die durch ihre Protagonisten eine Pluralität der Ausdrucksmittel zur Folge hatte und mehr Publizität erlangte. Anna Simons war seit 1909 an der Kunstakademie in Düsseldorf als Professorin tätig und sorgte dort für die Vermittlung dessen unter den deutschen Kunsthandwerkern, was sie in England gelernt hatte. Es deutet sich an, dass, auch wenn Kessler entscheidend zur Initiative einer neuen Buchästhetik beigetragen hatte und früh das Wissen der englischen Buchästhetik nach Deutschland importiert hatte, der Wissenstransfer nun von anderen ausging.

Bereits im Oktober 1902 lag vom Leipziger Buchbindemeister Felix Hübel übersetzt Douglas Cockerells *Der Bucheinband und die Pflege des Buches* vor. Diese Übersetzung erschien als erster Band im Rahmen der Reihe *Sammlung Handbücher des Kunstgewerbes* von Julius Zeitler herausgegeben, der sich mit seinem Verlag ebenso für die Reform der Buchkunst engagierte und am *Tempel Verlag* beteiligt war. Die englische Fassung wurde von William Richard Lethaby, dem Direktor des *South Kensington Museum* und der Londoner

---

<sup>734</sup> Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. S. 85.

<sup>735</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. Januar 1912. Die Deutschen sollten sich aber freuen, „wenn für gewisse ausgesuchte Bücher und Ausgaben die alte Fraktur als lebendige Schriftform fortlebe; wie man sich freuen würde, wenn für besonders festliche Gelegenheiten mittelalterliche Wappen und Aufzüge noch lebendig, nicht bloß maskaradenhaft, zur Verfügung ständen.“ Das Urteil der beiden ist differenzierter, denn sie sehen die Schriftbilder offenbar losgelöst von ihrem politischen Hintergrund.

Kunstgewerbeschule, herausgegeben und erschien in London bei John Hogg in der Reihe *The Artistic Crafts Series of Technical Handbooks*. Julius Zeitler zitiert in seinem Vorwort den Herausgeber der englischen Ausgabe. Die Tradition Morris und Ruskins, das Handwerk dem Bereich der Kunst und nicht der Arbeit zuzuordnen, führe für das Ornament dazu, dass es durch eine Entwurfsvorlage zu vollkommener Schönheit gebracht werden könne. Diese künstlerischen Arbeiter, so Zeitler weiter über die sich daraus ergebenden sozialen Ideen, könnten sich eine Zukunft in diesem Metier und damit eine gesicherte Existenz aufbauen, die im Bereich der „akademischen“ Kunst nur für wenige möglich ist. Erkennen wird man, ob sich diese Vorstellungen auch in Deutschland durchsetzen können daran, ob die Bücher nachgefragt werden.<sup>736</sup> Wie Kessler noch 1902 setzte auch Julius Zeitler in diesem Jahr beim funktionalistischen Ornament an. Charles Ricketts hatte Harry Graf Kessler im Juli 1904 über Lethaby erzählt, er sei der „beste Architekt, den sie hätten“.<sup>737</sup> Auch die Tochter Emery Walkers rühmte ihn und riet Kessler, sich sein Hauptwerk anzuschauen.<sup>738</sup> Zwei Tage danach wollte Kessler den Architekten bei Morris kennenlernen, „aber er erschien nicht.“ Auch Jane Morris „spricht von ihm mit demselben Enthusiasmus wie Alle hier“, notierte Kessler in sein Tagebuch.<sup>739</sup> Die Eindrücke in der Schule des Professors, die Harry Graf Kessler im Oktober besuchte, hielt er in seinem Tagebuch fest:

*„Abends in der Central School of Arts a Crafts, Lethaby's Schule, 316 Regent's street. Ein Mr Christie führte mich. Es werden hier an die 1000 Schüler Abends unterrichtet, ausschliesslich junge Leute, Männer und Mädchen, who are working in a Trade. Das London County Council unterhält die Schule. Jeder Schüler bezahlt nur 2/6 monatlich. Gearbeitet wird ausschliesslich nach alten Vorlagen, old furniture, alte Manuscripte etc. Ausserdem eine nature Klasse, wo auch Akt gemalt wird. Aber kunstgewerblich nur nach alten Vorlagen; keine freie Erfindung. Ein altes Alphabet z. B. wird so lange kopiert till the pupil knows it by heart.*

---

<sup>736</sup> Cockerell, Douglas: Der Bucheinband und die Pflege des Buches.

<sup>737</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 28. Juli 1904.

<sup>738</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

<sup>739</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. August 1904.

*Ebenso bei Möbeln. Christie erklärt, what we want to do by that, is to give pupil the old artisan's method; innerhalb dieser Methode (aber nur innerhalb) könne er dann erfinden; d. h. also etwas variieren. Ich fragte, ob sie die Schüler denn garnicht dazu anleiteten, auch selbständig, ohne Anlehnung an alte Vorlagen, zu erfinden. Nein, durchaus nicht; denn: we think that leads to that New Art business, and we are dead against that here. – Man sieht hier à nu die gewaltige Maschine, die das englische Kunstgewerbe wie ich es in meinem Aufsatz geschildert habe, produziert. Dies ist die praktische Gestalt, die Morris' Geist durch seinen Fortsetzer Lethaby gewonnen hat. Im Grunde genommen Nichts Andres als die Methode unserer Kunstgewerbeschulen. Nur ist diese Methode in England vielleicht weniger gefährlich und sogar zum Teil erfolgreich, weil der Engländer weniger sklavisch kopiert (immer seine Individualität behält) und weil ein gewisser aesthetischer Geschmack schon vorher verbreitet worden war.“*

Diese Tagebuchnotiz verdeutlicht noch einmal, dass eine neue deutsche Formalästhetik für Harry Graf Kessler nur durch neue Werte entstehen konnte. Diese neuen Werte wurden durch einen neuen Bildungsbegriff bedingt. Julius Zeitler war wie Carl Ernst Poeschel pragmatischer in seiner Herangehensweise, indem er für eine Erneuerungsbewegung die praktischen Leitfäden publizierte.<sup>740</sup> Diese Entwicklung beschrieb auch Poeschel 1925 im Rückblick. Die neue Bewegung, so seine Worte, „blieb im Anfang auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Künstlern, Verlegern, Schriftgießern und Buchgewerblern beschränkt.“ Erst die, bei ihm nicht expliziter bestimmten, „Schulbeispiele“ lockten andere, „etwas ähnlich Schönes hervorzubringen“. Ein solches Schulbeispiel war die *Wilhelm Ernst Ausgabe*, wie Poeschel nur verklausuliert niederschrieb. Am Anfang war man „stark von englischen Vorbildern beeinflusst“, schrieb er weiter, mit wachsender Selbständigkeit, „trat ein stark persönlicher Zug einzelner Künstler, Verleger und Buchdrucker hervor“. „Als Gesamtausdruck der seelischen

---

<sup>740</sup> Harry Graf Kessler lernte William Richard Lethaby im September des Jahres 1904 kennen, da er in seinem Museum um Erlaubnis für ein Photo eines Glases bittet, um es kopieren zu lassen. Er beschreibt diese Begegnung am 17. September 1904.

Erlebnisse dieser Zeit“, scheint er sich auf Graf Kessler zu beziehen, „ist zwar kein neuer Stil, es sind nur Stilansätze entstanden“, protokollierte Poeschel, „die sich von den einzelnen ausgehend, verallgemeinert haben.“ Diese Äußerung kann unter dem Eindruck der bisherigen Erkenntnisse nur einen Bezug zur Entwicklung haben, die Harry Graf Kessler zunächst mit van de Velde und dann mit den englischen Mitarbeitern und Poeschel forcierte und nach Deutschland gebracht hatte.<sup>741</sup>

Bei einem Vortrag, den Poeschel vor der *Gutenberg Gesellschaft* im Jahre 1925 hielt, ging er noch einmal aus anderer Perspektive auf diese Entwicklung ein. Man sei „nach dem Jugend und Sezessionsstil durch eine Biedermeierzeit, eine Zopfstilperiode, eine Empire- und klassizistische Zeit hindurchgegangen“. Diese Entwicklungen seien nicht einfach nacheinander geschehen, sondern liefen parallel nebeneinander her und waren stark von der Literatur beeinflusst. Es erklärte sich daher auch das Ausgraben und Wiedereinführen guter alter Schriften. Was das deutsche Buchgewerbe geleistet habe, was aber vorher nicht gelungen war, hätte die *Bugra* 1914 schließlich vorgeführt. Sie war der Abschluss einer Entwicklung, die nur durch die Verfeinerung und Verbesserung der Werkzeuge und Arbeitsmethoden, durch eine vertiefte Schulung der Mitarbeiter und die Verwendung besserer Materialien ermöglicht wurde.<sup>742</sup> Auch Graf Kessler wollte das erste Exponat aus der *Cranach Presse* auf der *Bugra* der Öffentlichkeit präsentieren. Er hatte allerdings erst eine Seite dieses Buches, seines *Vergil* fertig gestellt. Während das drucktechnische Gewerbe in Deutschland sich binnen zehn Jahren gerüstet hatte, um international konkurrenzfähig zu werden, arbeitete Kessler an der Ausstattung eines höchst luxuriösen Buches, das für Bibliophile bis heute ein Mythos darstellt.<sup>743</sup> Durchzusetzen hatte sich aber auch 1914 noch immer die Orientierung an der Internationalität, die die Deutschen auf dem Sonderweg, bei der Suche nach deutschen Formen immer wieder erschütterten und durch den schließlich auch die Leistung der *Großherzog Wilhelm Ernst*

---

<sup>741</sup> Vgl. Poeschel, Carl Ernst: 50 Jahre C. E. Poeschel Verlag. 1902-1952. S. 12.

<sup>742</sup> Vgl. Poeschel, Carl Ernst: Buchdruck. Gestern-Heute-Morgen. Vortrag gehalten vor der Gutenberg-Gesellschaft am 24. Juni 1925 zu Mainz. In: Gutenberg Jahrbuch 1927. Hrsg. von Aloys Ruppel. Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft 1927. S. 18 ff.

<sup>743</sup> Vgl. Müller-Krumbach, Renate: Harry Graf Kessler und die Cranach Presse in Weimar. S. 30 ff.

*Ausgabe* vereitelt werden sollte. Dieser Sonderweg hat auch Carl Ernst Poeschel dazu bewogen, sich nicht über den Einfluss der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu äußern.

#### 5.4 Der „deutsche Sonderweg in der Buchgestaltung“ und dessen erste Infragestellung um 1905

Am 1. Januar 1899 wurde auf die Initiative von Fedor von Zobeltitz, der auch die *Zeitschrift für Bücherfreunde* ins Leben gerufen hatte, die *Gesellschaft der Bibliophilen* gegründet. Georg Witkowski hatte den Herausgeber kurz zuvor kennen gelernt, da er in seiner Zeitschrift einen Artikel über Buchillustrationen des 18. Jahrhunderts publizierte. Man beabsichtigte nun mit der Vereinigung für einen Kreis von interessierten Mitgliedern unter anderem Monographien zur Geschichte des Buchwesens, Neudrucke von Seltenheiten und literatur-historische Werke zu veröffentlichen. Darüber hinaus bot man an, Auskünfte in Fragen der Bibliophilie zu geben. Den Vorstand bildeten ab 1901 Fedor von Zobeltitz und Georg Witkowski. Carl Schüddekopf, der auch als Herausgeber für den *Insel Verlag* tätig war, wurde zu ihrem Sekretär. Das Hauptinteresse der Gesellschaft bestand in Anliegen, die Sammler historischer Bücher an die Gesellschaft herantrugen.<sup>744</sup>

Die Vertreter des Vorstands der *Gesellschaft der Bibliophilen* hatten die Leipziger Mitglieder 1904 zusammengerufen, um unter anderem auch über die Teilnehmerzahl zu sprechen. Ergebnis war, dass man einen *Bibliophilenabend* ins Leben rief, um die Attraktivität der Zugehörigkeit zu steigern und bei einem Abendessen den Mitgliedern ein bibliophiles Präsent zu überreichen. Waren im Februar 1905 noch weit unter 50 regelmäßige Besucher bei den lokalen Treffen in Leipzig anwesend, wurden es binnen eines Jahres 75. Schon ein weiteres Jahr später kamen zu einer Abendgesellschaft weit mehr als 100 Teilnehmende, weshalb man die Zahl der Mitglieder auf 99 beschränkte.<sup>745</sup> Das seit ihrer

---

<sup>744</sup> Vgl. Neumann, Peter: Hundert Jahre Gesellschaft der Bibliophilen. 1899-1999. München: Gesellschaft der Bibliophilen 1999. S. 19 ff.

<sup>745</sup> Deutsche Bibliophilie in drei Jahrzehnten. Verzeichnis der Veröffentlichungen der deutschen bibliophilen Gesellschaften und der ihnen gewidmeten Gaben 1989-1930. Leipzig: Gesellschaft

Gründung steigende Interesse an der *Gesellschaft der Bibliophilen* zeigt, dass auch das Büchersammeln wachsende Begeisterung hervorrief.<sup>746</sup>

Von moderner Buchgestaltung war zunächst bei der Gründung der Gesellschaft noch nicht die Rede. Doch schon nach der Jahrhundertwende stießen Interessenten hinzu, die sich vor allem für moderne Buchexponate interessierten. Kleine, bibliophile Auflagen standen vor allem wegen der erhofften Wertsteigerung dieser schnell vergriffenen Bücher und Buchausgaben im Mittelpunkt.<sup>747</sup> Dieses Interesse entwickelte sich im ersten Jahrzehnt bei einigen Sammlern zu einer Ausschließlichkeit, dass es innerhalb der Gesellschaft der Bibliophilen zu einer Zweiteilung der Sammlungsschwerpunkte kam.<sup>748</sup> Wie die Interessensgebiete der Bücherliebhaber, änderten sich etwa um 1904 bis 1905 auch die Ansprüche an die Buchherstellung.

Die Grundsätze, die auch der Konzeption der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu Grunde lagen, boten fortan lukrative neue Geschäftsfelder für das Buchgewerbe. Die technischen Umsetzungsschwierigkeiten, die im vergangenen Kapitel beschrieben wurden, zeigen, dass es vor dem Jahr 1904 nicht nur an qualifizierten Mitarbeitern mangelte, wie auch Alfred Walter Heymel erfahren hatte, sondern dass auch die Herstellungsmaschinen in Deutschland für eine Verarbeitung neuartiger Materialien Schwierigkeiten bereiteten. Verantwortlich dafür war die Ausrichtung auf die Verarbeitung von Mengen und die Tatsache, dass nur wenige Betriebe den gesamten Herstellungsprozess betreuten. Julius Zeitlers Vorwort gibt eine Vorstellung davon, in wie fern sich die Zustände in Deutschland von denen in England unterschieden.

Kessler wählte für diesen Sachverhalt beeindruckt den Ausdruck von der gewaltigen Maschinerie, die das englische Kunstgewerbe aufbot. Neben *Poeschel & Trepte* konnten sich die Verlage auch an die schon erwähnte Druckerei *Drugulin* wenden, bei der auch *Die Insel* und der *Pan* gedruckt wurden. Zahlreiche weitere Unternehmen wie *Spamer, Brandstetter*, das *Bibliographische Institut, Breitkopf & Härtel* und kleinere wie *Fischer und Kürsten* und die

---

der Freunde der Deutschen Bücherei 1931. Vgl. auch: Debes, Dietmar: Carl Ernst Poeschel 1874-1944. S. 62.

<sup>746</sup> Neumann, Peter: Hundert Jahre Gesellschaft der Bibliophilen. S. 9.

<sup>747</sup> Witkowski, Georg: Von Menschen und Büchern. S. 234 ff.

<sup>748</sup> Witkowski, Georg: Von Menschen und Büchern. S. 239.

*Roßbergsche Druckerei* arbeiteten in diesem Bereich.<sup>749</sup> Hinzu kamen die Schriftgießereien. *Gentzsch & Heyse* in Hamburg und München, die *Bauersche Giesserei* und die Schriftgießerei *D. Stempel AG* in Frankfurt am Main, *Schelter & Giesecke*, *Julius Klinkhardt*, *C. F. Rühl*, *Ludwig Wagner* in Leipzig und die *Gebr. Klingspor* in Offenbach waren die wichtigsten Vertreter der Zunft. Die größeren Buchbindereien waren vor allem *E. A. Enders, Hübel & Denck*, die *Leipziger Buchbinderei AG*, die *Spamersche Buchbinderei* und *H. Sperling*.<sup>750</sup> Dem deutschen Buchgewerbe bereitete Schwierigkeiten, dass die Betriebe in nur wenigen Fällen die gesamte Herstellungskette von Büchern anboten. Insgesamt gab es in Deutschlands wichtigstem Buch- und Druckzentrum Leipzig 144 Buchdruckereien. Die Maschinenausrüstung umfasste dort 628 Schnellpressen, 46 Doppelschnellpressen, 27 Zweifarbmashinen, 16 Rotationsmaschinen und dies bei gerade einmal 4 Setzmaschinen. Die durchschnittliche Bücherproduktion Leipzigs stieg in der Zeit zwischen 1890 und 1914 von etwa 3200 auf 5500 an. Problematisch, so verdeutlichen schon diese Zahlen, war auf Nachfrageseite nicht der Mangel an Druckkapazitäten, sondern das die Buchgestalter auch in den graphischen Betrieben kein ausgewogenes Verhältnis des Dienstleistungsspektrums vorfanden.<sup>751</sup> Die Buchgestalter hatten auch das Defizit auszugleichen, die Organisation der Herstellung zu betreuen, denn erst seit 1882 ist bekannt, dass im *Springer-Verlag* ein Hersteller beschäftigt war. 1890 findet sich die erste Anzeige im *Börsenblatt*, in der ein Verlag einen Angestellten suchte, der Erfahrungen in der Herstellung mitbringen sollte.<sup>752</sup> Einen Einfluss auf die Buchgestaltung hatten zur Jahrhundertwende daher alle ambitionierten Verlagsmitarbeiter und in vielen Fällen sogar die Autoren selber. Die Aufgabe, die Druckereien zu instruieren, übernahmen kurz nach der Jahrhundertwende auch und vor allem die freiberuflich beschäftigten Buchgestalter oder die Verleger direkt. Auch wenn die breite Außenwirkung der Verlage, die Wert auf eine

---

<sup>749</sup> Oschilewski, Walther G.: *Typographus regius Carl Ernst Poeschel*. S. 113.

<sup>750</sup> Bunke, Horst und Gert Klitzke: *Buchgestaltung in Leipzig seit der Jahrhundertwende*. Leipzig: Deutsche Bücherei 1979. S. 21.

<sup>751</sup> Debes, Dietmar: *500 Jahre Buchdruck in Leipzig*. In: *500 Jahre Buchstadt Leipzig. Von den Anfängen des Buchdrucks in Leipzig bis zum Buchschaffen der Gegenwart*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1981. S. 25-37.

<sup>752</sup> *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*. Nr. 25. 1890. Vgl auch: Sarkowski, Heinz: *Der Herstellerberuf. Entstehung und Wandel*. In: *Buchhandels-geschichte*. 1988/3, S. B107-B118.

anspruchsvolle Druckausführung legten, auf sich warten ließ, waren neben den schon erwähnten *Rowohlt* ab 1908, *G. Müller* und einige andere kleinere Firmen daran interessiert.<sup>753</sup> 1904 war die Anzahl der für eine Zusammenarbeit zur Verfügung stehenden Buchgestalter ebenso überschaubar wie die der versierten graphischen Betriebe. Neben den schon genannten Namen sind noch Th. Th. Heine und Fritz Helmut Ehmcke zu nennen, die auch nach 1904 noch vermehrt für die deutschen Literaturverlage arbeiteten.<sup>754</sup> All diese Buchgestalter waren aber nicht als feste Angestellte des Verlages tätig, sondern in freier Arbeit für die Unternehmen. In der Regel wurde man nur für Einzelprojekte vertragseinig, auch wenn sich in den meisten Fällen mehr als eine Gelegenheit für die Zusammenarbeit ergab. Die projektleiterische Tätigkeit wie Harry Graf Kessler sie für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* übernahm, ist für ihre Zeit untypisch.<sup>755</sup> Die Verbindung zwischen dem Inhalt und der Form herzustellen, konnte nur in einer solchen Organisation geleistet werden, nicht aber von den deutschen Buchgestaltern. Die inflationäre Verwendung der Jugendstilformen in Deutschland, ist daher auch eine Frage der mangelnden Arbeitsorganisation, wie sie in England durch die Werkstätten abgedeckt wurde. Die Inhalte der Bücher mit Formen in Verbindung zu bringen konnte nur durch die Arbeitsweise gewährleistet werden, wie sie für die Klassikerausgabe unter der Leitung des inhaltlich versierten, formalästhetisch gebildeten Kessler Anwendung fand. Noch 1921 konstatierte Hans Loubier das Wachstum deutscher Verleger, Buchdrucker, Schriftgießer und Buchbinder und erwähnte im Rückblick auch die „kleine Schar“, aus der sich die Erneuerungsbewegung am Anfang zusammensetzte und bemerkte auch, dass das „große Publikum“ diesen Entwicklungen zunächst gleichgültig gegenüberstand.<sup>756</sup>

Einen Teil dieser kleinen „Schar“ von Menschen, die an dieser Bewegung teilnahmen, versammelte Rudolf Kautzsch 1903 in einem Band unter dem Namen

---

<sup>753</sup> Bunke, Horst und Gert Klitzke: *Buchgestaltung in Leipzig seit der Jahrhundertwende*. S. 21.

<sup>754</sup> *Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland*. Hrsg. von Rudolf Kautzsch. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen. 1902. In seinem Vorwort nennt Kautzsch Beiträge, die 1903 erschienen sind und auch sein Vorwort ist im April 1903 unterzeichnet, so dass das Buch wohl auch nicht vor Frühjahr/Herbst 1903 erschienen sein wird.

<sup>755</sup> Sarkowski, Heinz: *Der Herstellerberuf. Entstehung und Wandel*. S. B107. Vgl. hierzu auch: Ide, Manshu: *Harry Graf Kessler und der Insel Verlag*.

<sup>756</sup> Loubier, Hans von: *Die neue deutsche Buchkunst*. Stuttgart: Felix Kraus Verlag 1921. S. 4.

*Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland.* Dieses Buch soll zu einer Bestandsaufnahme des buchgewerblichen Wissens in der Entstehungszeit der Klassikerausgabe dienen.

Die Idee einer Erneuerungsbewegung als solche war nicht neu, neu aber waren die formalästhetischen Antworten, die man ab 1900 auf die in den Achtziger Jahren schon gestellten Fragen fand. 1884 hatte Carl Berendt Lorck, der als Juror 1873 an der Weltausstellung in Wien teilnahm, in einer Denkschrift die durchaus patriotisch gemeinte Frage gestellt, ob es am künstlerischen Einfluss auf das Buchgewerbe in Deutschland und vor allem im Königreich Sachsen mangelte, denn seiner Meinung nach müsse die Buchkunst dort wieder auf einen höheren Stand gebracht werden. Es wird gezeigt, dass es zu einer nachhaltigen Normierung der deutschen Buchgestaltung aber erst kommen konnte, als man sich aus dieser patriotischen Herangehensweise löste. Lorck schlug vor, was auch Kessler in Weimar in kleinerem Maßstab vorantrieb. Ein Buchgewerbe-Museum mit einer Fachbibliothek und eine Fortbildungsanstalt wollte er errichten und das Ausstellungswesen pflegen. Ein Verein der Angehörigen des Buchgewerbes sollte für den Austausch unter den Protagonisten und den Bücherfreunden sorgen. Die Maßnahmen waren die gleichen, die Ergebnisse führten aber zu den von Nietzsche unter dem „Barockstil“ zusammengefassten Formgefüge. Das mit ihrer Gestaltung verbundene Ziel, nationale Geltung deutscher Formen zu erreichen, verkam im Pathos nationaler Überhöhung. Dieses Phänomen musste Nietzsche nach entstehen, da den Künstlern die wirklichen Ausdrucksmittel fehlten und sich somit als „Barockstil“ entlarvten. Kleinbürgerliches Geltungsstreben stellte die Frage nach der Form nationaler Identität, Prunk und Kitsch kamen als Antwort dabei heraus.<sup>757</sup> Die Wahrnehmung impliziter Normalität, Grundsatz der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*, konnte erst Schule machen, als Drucker und Verleger aufhörten mit der pathetischen Frage nach deutscher Identität im Rückgriff auf die Formenwelt der deutschen Renaissance, die Buchgestaltung reformieren zu wollen und die Suche nach deutschen Formen aufgaben.<sup>758</sup> Kesslers Urteil über die „Heimatkunst“, schwülstige Fragen nach der entsprechenden Form der „Tiefe der deutschen Seele“, musste freieren

---

<sup>757</sup> Kapr, Albert: Auswirkungen der Buchkunst-Bewegung in Leipzig. S. 7.

<sup>758</sup> Loubier, Hans von: Die neue deutsche Buchkunst. S. 4.

Herangehensweisen an die Buchgestaltung weichen. Mit dem *Pan* begegnete man diesen vorangegangenen Fehlgriffen und Missverständnissen der Renaissancebestrebung erstmals mit adäquaten, künstlerischen Mitteln und baute diese auf den theoretischen Erörterungen auf. Allerdings war der *Pan* als Vorbild zu elitär, denn die Zeitschrift war nicht auf das Bestehen am Markt ausgerichtet und konnte daher nicht als Vorbild eines Gewerbes dienen, das auf den Markterfolg angewiesen war und sich neue Geschäftsfelder zu erschließen hoffte.<sup>759</sup> Poeschels Pragmatismus handwerklicher Fertigkeiten ist daher der eine Ausgangspunkt für eine Erneuerung, die pragmatische Ordnung des Marktes die andere. Der Kommerzialität fehlte noch immer der Beweis für den finanziellen Erfolg von Produkten, die sich nicht dem deutschen Formenwillen unterordneten. Hierzu bedurfte es dem zahlungskräftigen Mäzen und dem ästhetischen Visionär und ihrem Anspruch, nicht nur kleine Auflagen für das eigene Regal, sondern größere Auflagen für den Markt zu verlegen. Das wirklich bahnbrechende an der Klassikerausgabe ist daher, dass sie nach einer Entsprechung von Inhalt und Form strebte, diese aber nicht kopierte, sondern sich einer modernen Ästhetik bediente, sie in eine moderne Formensprache übersetzte, aber als kommerzielles Produkt angelegt war. Auch in diesem Aspekt ist sie wieder synergetisch, denn mit ihr konnte Kessler zeigen, dass das Verständnis der Moderne auch aus kommerziellen Aspekten heraus für das deutsche Buchgewerbe Sinn machte. Das nationale Pathos und „das nationale [...] Bewusstsein“ des Kaisers, so hatte Kessler diagnostiziert, kannte hingegen „nur grobe Mittel, weil das Feine und Differenzierte“ dem „Denken und Wahrnehmen entgeht“. Das grobe der Renaissancebestrebung stufte Kessler daher wie die Kulturpolitik des Kaisers, als gefährlich ein.

München war das Zentrum der Werkstätten, aus denen die altdeutschen Schriften und Einbände der Renaissancebestrebung kamen. Die Typen entstanden in den Schriftgießereien von *Gentsch & Heyse*, das Dekor lieferten Otto Hupp und Heinz König, gedruckt wurde in den Druckereien *Huttler* in Augsburg und später in München, bei *Karl Wallau* in Mainz, *Drugulin* in Leipzig, *Otto von Holten* und in der *Reichsdruckerei* in Berlin. Alle dort zwischen 1897 und 1900 entstandenen

---

<sup>759</sup> Kapr, Albert: Auswirkungen der Buchkunst-Bewegung in Leipzig. S. 12.

Schriften gehen auf die Renaissancewelle zurück und beziehen sich auf rundgotische Grundformen.<sup>760</sup>

Rudolf Kautzsch machte den Unterschied zwischen den englischen und den deutschen Gestaltungsmaßstäben in *Die neue Buchkunst* noch an Fragen der nationalen Identität fest. Dort, wo Nationalität und Temperament eine Rolle spielten, schrieb er in seinem Vorwort, könne es zu keiner einfachen Übernahme von Ausdrucksformen kommen. Er widersprach damit Kesslers Nationenbegriff, der sich an der Seele des Menschen und nicht an der Ländergrenze definiert. Im deutschen Buchgewerbe muss sich Kautzschs Haltung gemäß auch eine Veränderung anhand der deutschen Seele vollziehen. Die Antiqua, die in England für die Drucke der *Dove's Press* benutzt worden sei, also die Type, die für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* verkleinert wurde, notierte er dementsprechend, könne nicht einfach übernommen werden, denn sie verlange mehr „Gemüt“, so seine Aussage. Die englischen Typen lassen „Wärme, Liebenswürdigkeit, Heiterkeit, Humor, Eigensinn, knorrige Kraft“ vermissen, so meinte Kautzsch und schrieb weiter, sie seien „zu kühl, zu klassisch“. Sie sind Zeugnisse eines Geschmacks, der an der Antiqua geschult sei und als solche sei sie vornehm, aber blutlos.“<sup>761</sup>

Bisher wurde davon ausgegangen, dass die der Klassikerausgabe zugrunde liegende Wertordnung eine Ergänzung von Nietzsches nihilistischer Ästhetik um die heitere Komponente der Ästhetik Goethes war. Wenn Kessler Rudolf Kautzschs in der Tradition des deutschen Sonderwegs stehende Formanalyse gelesen hat, könnte man diese Vermutung auch umgekehrt anwenden. Kessler hätte Kautzsch mit der Ästhetik Schopenhauers wohl geantwortet, dass seine pathetische Vorstellung von der Fröhlichkeit der deutschen Kultur, von jenem „Hauch liebenswürdigen Humors, der uns so wohl tut“, in seiner generalisierenden Naivität zu korrigieren ist.<sup>762</sup> Kesslers Engagement für ein

---

<sup>760</sup> Schauer, Georg Kurt: Schrift und Typographie im deutschen Buch des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. In: Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Georg Kurt Schauer. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1969. S. 56-66. Hier S. 56.

<sup>761</sup> Kautzsch, Rudolph: Vorwort. S. G.

<sup>762</sup> Kautzsch, Rudolph: Vorwort. S. H. Hier vergleicht Kautzsch die deutsche Buchkunst mit der amerikanischen, der niederländischen und der dänischen und unterstellt allen, etwas einheitliches zu haben, was der Deutschen immer noch fehle. Die Ausführungen im Kapitel 2.2 dieser Arbeit

einiges Europa kündigte sich seinem Nationenbegriff gemäß hier bereits an, denn auch der Konflikt der modernen Kultur entschied sich für ihn nicht anhand der Frage nach deutschen Formen. Die Frage nach der Freude subsumiert er daher etwa zeitgleich zu Kautzschs Beitrag, dass die „germanische Schwere [...] den Deutschen in den Geist geschlagen“ ist: „Der Engländer konservativ und zäh, der Deutsche gründlich und grüblerisch“, so seine Unterscheidung. „Die moderne Kultur“, so Kessler weiter „verfolgt nicht den Genuss sondern die Freude; man missversteht sie ganz, wenn man diese Ziele verwechselt und gleichstellt“. Diese Vorstellung sollte den Ländergrenzen übergeordnet sein und unter dem Einfluss des Überlebenstriebs stehen: „Der Genuss“, so schrieb Kessler daher, ist „eine Befriedigung der Sinne, die Freude: ein Symptom von der Gesundheit des Willens.“<sup>763</sup> Für Kessler ist Freude eine Überlebensstrategie. Diese Strategie manifestierte sich im Willen und ist kein unumgänglicher, metaphysischer Zustand, der aus schlichter, nationaler Identität herrührt.

Hierin liegt ein unauflösbares Missverständnis Rudolf Kautzschs. Einerseits beantwortete er die Frage negativ, ob man die Richtlinien für die Buchgestaltung übernehmen könne, andererseits antwortete er auf die Frage, wie ein Bücherliebhaber seine Bedürfnisse nach modernen Büchern befriedigen könne damit, dass er seine Bücher im Ausland kaufen müsse, um seinen Geschmack erziehen zu können. Unter den Abstrichen, die man in Deutschland noch immer machen müsse, wenn man ein „modernes Buch“ herstellen wolle, betonte er weiter, habe auch sein Buch „gelitten“ und die Type, die am weitesten gehe, sei die von Peter Behrens gewesen, also die Type, die Kessler drei Jahre später mit Behrens Werk als „eine Art feierlicher Farce“ bezeichnete.<sup>764</sup>

Kautzschs Aussagen über das „Gemüt“ der Typographie lag wie dem Kompromiss, eine Schrift als Mischung zwischen Fraktur und Antiqua anzulegen, ein weiteres Missverständnis zu Grunde. Für die Verwendung im Werkdruck musste die Methode gezeichneter Typen aufgrund ihrer Unschärfe scheitern. Es ging bei der Erneuerung des Werkdrucks nicht um die Erfindung einer

---

nehmen genauer Stellung zum „deutschen Sonderweg“, einem Begriff, den Georg Bollenbeck für die politische Identitätssuche der Deutschen geprägt hat.

<sup>763</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 10. Juli 1903.

<sup>764</sup> Kautzsch, Rudolph: Vorwort. S. M.

Produktidentität wie auch Peter Behrens sie für die *AEG* mit seiner Schrift konzipiert hatte, sondern darum, das Verständnis der Texte und ihr konzentriertes Studium wieder in den Mittelpunkt der buchgestalterischen Fragen zu rücken. Es bedurfte also auch einem neuen Verständnis der Funktion des Buches, das nicht als sozial-reputativer Aktivposten aufgefasst werden sollte, um in dieser Funktion das Bücherregal zu zieren.<sup>765</sup> Das Buch musste verstanden werden als Träger eines Inhalts, das eine signifikante Stellung im menschlichen Leben, in der kulturellen Orientierung und Wertehaltung der Menschen einnahm.

Erst mit Kesslers Blick auf die Pole des Diskurses klassischer Inhalte konnte sich dieses Gewand daher reformieren und ein erstes Schulbeispiel liefern. Da dieses Muster der Industrie aufzeigte, wie mit neuen Gestaltungsformen und Materialien, neue Produkte zu gestalten und umzusetzen sein könnten, veränderte es auch den Buchmarkt. Die Grundlagen dieser Entwicklung und ihre Herleitung und Einordnung in die Lebensreformbestrebungen bezeichnet Walter Kambartel mit der Begründung als unbefriedigend, dass sich das Buch innerhalb einer Geschichte der Gebrauchsgüter reflektieren müsse.<sup>766</sup> Die Wurzel der Entstehung der Erneuerungsbewegung, wie sie aus der *Wilhelm Ernst Ausgabe* spricht, ist aber unter dem Einfluss geboren, durch ein Lebenskunstkonzept der positivistisch-naturwissenschaftlichen Weltsicht unter dem Eindruck der Sinnleere des Nihilismus, eine Ästhetik entgegenzusetzen, die sich aus der deutschen Tradition herleitete. Eine Reflexion des Buches unter rein ökonomischen Aspekten kann daher ebenso wenig zu befriedigenden Ergebnissen führen, wie deren Ignoranz, denn sie sind wie gezeigt werden konnte ein Ergebnis, nicht aber der Ursprung.

Kesslers Verständnis der Ästhetik Jacob Burckhardts ließ es vermuten, aber mit der Formenwelt der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* verfolgte Kessler darüber hinaus auch politische Ziele im Sinne einer handlungsbezogenen Aufklärung. Aus Rudolf Kautzchs Vorwort spricht die grüblerische Zögerlichkeit, die Kessler dem Deutschen insgesamt unterstellte. Eine Erneuerung

---

<sup>765</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur*. S. 26 f. Vgl. auch S. 36 dieser Arbeit.

<sup>766</sup> Kambartel, Walter: *Die deutsche Buchkunst im Kontext von Kunstgewerbereform und Imperialismus*. S. 10.

fordernd, verstand er Behrens Schrift als „neu und doch den alten Schriften nicht ganz fremdartig“.<sup>767</sup>

Diese Zögerlichkeit fördern auch Hans von Loubiers Aufzeichnungen aus dem Jahre 1903 zu Tage. Er sieht die Herausforderung als zentralen Aspekt einer Erneuerungsbewegung, „das Buch als Ganzes aufzufassen“ und in der Tradition der Buchdrucker des 15. und 16. Jahrhunderts zu drucken, statt die Buchdruckerkunst nur noch als rein technische Disziplin zu bergreifen: „Die Druckschrift soll an sich künstlerisch sein“, heißt es bei ihm.<sup>768</sup> Loubier bezeichnete in beiden Ausführungen 1903 und 1924 Max Klinger als modernen Künstler. Auch Harry Graf Kessler kannte ihn von seiner Tätigkeit beim *Pan*.<sup>769</sup> Graf Kessler ordnete Klingers künstlerisches Werk aber nicht in eine Traditionslinie mit der deutschen Renaissance ein, wie Loubier es tat, sondern mit der griechischen Klassik, denn um deutsch zu sein, ist „er zu elegant, seine Stoffe seien zum grossen Teil griechisch, die Handbewegung des Mannes in der Versuchung finde sich genau so auf einem attischen Relief wieder“.<sup>770</sup> Eine weitere Ausnahme führte Loubier mit Melchior Lechter auf, dessen Bewunderer sich für den Grafen als „im Geschmack entschieden unsicher“ darstellten.<sup>771</sup> Schaut man sich beispielsweise Melchior Lechters *Teppich des Lebens* von 1899 (Abb. 43) an wird deutlich, dass Kessler dessen Herstellungsprinzipien wie die archaischeren Druckwerke Morris trotz aller Unterschiede wohl als zu mittelalterlich empfunden hat.<sup>772</sup>

Die Künstler, die von Kessler akzeptiert wurden und die auch Loubier in seiner Bestandsaufnahme nannte, haben für den *Pan* gearbeitet. Joseph Kaspar Sattler kannte Kessler beispielsweise seit 1897 und er entwarf für den *Pan* ein Werbeplakat, ein Signet und verschiedene Vignetten. Sein Schriftentwurf wurde im Jahr 1900 von der *Reichsdruckerei* gegossen. Sattler, den Richard Dehmel augenzwinkernd als Ur-Ur-Enkel Albrecht Dürers bezeichnete, gestaltete das

---

<sup>767</sup> Kautzsch, Rudolph: Vorwort. S. M.

<sup>768</sup> Loubier, Hans von: Deutschland. In: Die neue Buchkunst. S. 103.

<sup>769</sup> Loubier, Hans von: Die neue deutsche Buchkunst. S. 13.

<sup>770</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 30. November 1894. Kessler bestätigt hier seinen Freund Eberhard von Bodenhausen, der Klinger vor der Instrumentalisierung als deutscher Künstler schützen möchte.

<sup>771</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 23. April 1906. Vgl. auch S. 195.

<sup>772</sup> Riegger-Baurmann, Roswitha: Schrift im Jugendstil. S. 535.

*Nibelungenlied* (Abb. 44) in einem für ihn typischen, mittelalterlichen Duktus. Dieses Ergebnis wird von Hans von Loubier als „trefflich“ bezeichnet, konnte im Rahmen der Modernebestrebungen Kesslers von 1904 aber keinesfalls als adäquater Ausdruck für moderne, deutsche Formen gewertet werden.<sup>773</sup> Kesslers Urteil über die deutschen Buchkünstler insgesamt fällt ähnlich aus. Ihre Ideen wertete er als historisierend oder als stilisiert.

Hans von Loubier verlangte von ihnen keine ästhetische Orientierung, sondern ein richtiges Zusammenspiel und formuliert wenig präzise, dass sie neues leisten müssen. Modern war für ihn gleichbedeutend mit neu und somit nicht vergleichbar mit dem komplexen bildungspolitischen Verständnis Kesslers, das einer neuen Buchgestaltung zugrunde liegen musste. Sein Beitrag widersprach Kesslers Bildungskonzept in einem weiteren Punkt, denn schon das Vorwort Rudolf Kautzschs zeigte einerseits seine Verhaftetheit in der Suche nach „deutschen Formen“, andererseits entsprach aber auch seine Methode der Art, die Kessler den Deutschen zum Vorwurf machte. Kautzsch entwickelte seinen Beitrag anhand der Analyse von bestehenden buchgestalterischen Reformkonzepten anderer Länder und prüfte sie auf ihre Übertragbarkeit auf die deutschen Ansprüche. Er verharrte damit in genau der metaphysischen Ebene, die Kessler seinen Zeitgenossen attestierte. Er selber entwickelte keine konkreten Ziele für eine moderne Buchgestaltung. Wie die „Amerikaner wollen wir nicht werden“, hieß es bei ihm und auch die dänische Buchkunst hat eine „Nuance, die uns fremd anmutet“. Kautzsch zeigte anhand der holländischen, die „durch seinen Natursinn und durch die Farbe“ erfreut, das „jede Buchkunst, die nicht von der Schrift ausgeht“, „wurzelkrank“ sei.<sup>774</sup> Hans von Loubiers Aufzeichnungen weisen Merkmale auf, die einem deutschen Sonderweg der Buchgestaltung entsprechen, denn er stellte die Frage nach der richtigen gestalterischen Umsetzung auf Basis seines Nationenbegriffs nach der Leistung der Buchkünstler für deutsche Formen. Die *Reichsdruckerei*, so heißt es beispielsweise bei ihm, habe sich, als es auf deutsche Leistungen ankam, auf der Pariser Weltausstellung, an die Spitze des deutschen Buchgewerbes gestellt. Andererseits ist sein Beitrag ein Beispiel für

---

<sup>773</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 21. Mai 1897 und 26. Januar 1898 und Loubier, Hans von: Deutschland. S. 118.

<sup>774</sup> Kautzsch, Rudolph: Vorwort. S. M.

eine Bestandsaufnahme, die der handwerklichen Zunft der Buchgestalter keine Ideen und Handlungsweisen an die Hand gab.

Erst mit der Hinwendung zum Inhalt der Bücher in der Interpretationstradition Friedrich Nietzsches, konnte auch eine adäquate Buchgestaltung an den „klassischen Geist“ von 1788 anknüpfen und die Kluft zum Jahre 1888 dadurch überwunden werden. Erst durch Kesslers Interpretationsweise und seine Übersetzung in eine Formensprache durch seinen nicht von „Unsicherheit“ beeinflussten Nationenbegriff, konnte Kessler den deutschen Sonderweg auch in der Buchgestaltung mit einem ersten Exempel überwinden. Er ging dabei einen Schritt weiter als mit dem *Pan*, denn er selber leitete die Anfertigung der Buchausgabe. Albert Kapr<sup>775</sup>, der aus dem Zitat Carl Ernst Poeschels, dass „wie ein fruchtbarer Regen nach langer Dürre“, „ein neuer, frischer künstlerischer Geist auf unser Gewerbe gesenkt“ habe „und in erfreulicher Kraft [...] neue Triebe aus alten Wurzeln“ schlagen, schlussfolgerte, dass die „Wolken, die diesen Regen brachten, aus Hammersmith bei London“ gekommen seien. Er hätte bei genauer Betrachtung noch hinzufügen können, dass der Wind, der die Wolken nach Deutschland hinüber geblasen hat, auch in Kesslers Bemühen um die moderne Interpretation eines klassischen Diskurses bestand. Frühere Chronisten haben diesen Tatbestand aber ebenso aus nationalen Zielen unterschlagen.

Anhand von Hans von Loubiers *Die neue deutsche Buchkunst* aus dem Jahre 1921 kann dieser Tatbestand nachgewiesen werden. Noch immer steht seine Aufzeichnung unter dem Eindruck der Zuordnung zu typisch deutschen Formen. Die gesamten Entwicklungen bis zum Erscheinen seines ersten Beitrages subsumierte er dort zwar nun in einem Kapitel unter der Überschrift *Zeit der Nachahmung; ein Vorläufer des Neuen* und erkannte, dass man sich in den Jahren vor der Jahrhundertwende bemüht habe, die Bücher in ein „altdeutsches“ Gewand zu kleiden. Sattler wird nun aber wie Morris als „Archaist“ im Sinne des Formenrepertoires des Mittelalters bezeichnet. Der Name „Neudeutsch“ für die Typographie wurde als „nicht gerade glücklich“ bezeichnet.<sup>776</sup> Loubier schrieb, dass die Protagonisten der Renaissancebewegung weder in den „Geist ihrer Vorbilder“ eindringen konnten, noch neue „Gedanken und Formen fanden“ und

---

<sup>775</sup> Kapr, Albert: Auswirkungen der Buchkunst-Bewegung in Leipzig. S. 14.

<sup>776</sup> Loubier, Hans: Die neue deutsche Buchkunst. S. 39 f.

legte seinem Beitrag nun Aspekte der Rezeptionsästhetik zu Grunde. Die Kunst sei durch sie alle „in einem neuzeitlichen Geiste [...] nicht vorwärts“ gebracht worden, bewertete er das Erscheinen der Renaissancebestrebung.<sup>777</sup> Dieser Periode, so schrieb er weiter, folgte die „illustrativ-dekorative“, unter der man alle Bemühungen des Jugendstil subsumieren kann. Langsam wurde diese Zeit abgelöst durch das Zurücktreten des Buchschmucks und durch neue Buchornamente hin zu einer rein typografischen Zeit. Den Beginn dieser dritten Periode setzte Loubier im Jahr 1910 an. Die Klassikerausgabe, die diese Erscheinungen vorwegnahm, so fällt auf, erschien fünf Jahre zuvor. Die Einteilung dieser Perioden hatten sich in der Buchkunstbewegung und ihrer verschiedenen Protagonisten in den Zwanziger Jahren scheinbar durchgesetzt, denn auch Poeschel hatte diese Abfolge in dieser Zeit so charakterisiert. Die Arbeit von Carl Ernst Poeschel ist nach Loubier auch für die Erneuerung dieser dritten, typografischen Periode verantwortlich und seine Druckerei müsse man, wenn man „von einer Kunst im Buchdruck“ spreche, an erster Stelle nennen. Er habe Deutschland befreit von der „Stillosigkeit, Linienbiegerei, und Zerschneiderei, ihren komplizierten Satzverschränkungen und Kunststückchen“, von „unverstandendem Japanismus“, der „Edellinie“ und der „Nudellinie“. „Beides, das Beschränken auf eine Schriftart in geschlossenem Satz in nur einer Schriftart mit der denkbar einfachsten Verzierung“, so schrieb er, „war damals geradezu eine Erlösung für uns, eine Befreiungstat, für die wir Poeschel noch heute sehr dankbar sein müssen.“ Die Kurse in Leipzig und Hamburg und das Buch *Zeitgemäße Buchdruckerkunst*, die zur Verbreitung seiner Erkenntnisse beigetragen haben, erwähnte Hans von Loubier ebenso.<sup>778</sup>

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* wird als „Taschenausgabe zum Lesen“ als Meisterwerk der Satzkunst Poeschels gewürdigt, der zunächst eigens für die Klassiker in Leipzig die Monotype-Setzmaschinen einführte und erstmals dafür verwendete. Der Graf wird lobend vor allem für die Arbeit seiner Presse erwähnt. Kessler, so Hans von Loubier, der „immer ein großer Verehrer der ausländischen Kunst war“, habe für diese Ausgabe wie auch Homers *Odysse*, „leider

---

<sup>777</sup> Loubier, Hans: Die neue deutsche Buchkunst. S. 12 f. Altdeutsch steht auch bei ihm nun in Anführungsstrichen.

<sup>778</sup> Loubier, Hans: Die neue deutsche Buchkunst. S. 60.

ausländische Künstler herangezogen“, notierte der Bücherkenner. Er zitiert die Äußerungen des preußischen Sondergesandten Müller, der die Arbeit des deutschen Künstlerbunds im Auftrag des Kaisers beobachtete und dem Grafen im Rahmen dessen „welsche Kunstanschauungen“ unterstellte und dies auch an den Kaiser berichtete. In diesem Bericht wundert er sich, dass Kessler „von Geburt an kein Deutsche[r]“ wohl, „die feinere Empfindung für deutsche Eigenart abgeht“.<sup>779</sup>

Wieso die Klassiker nicht als eines der ersten „Schulexemplare“ für das typographische Buch aufgeführt wurden, wie sie es für den führenden deutschen Drucker und wichtigen Multiplikator dieser Ideen Poeschel durchaus waren, wird mit der Bewertung der Klassiker durch Hans von Loubier deutlich. „Unsere Künstler, wie Weiß oder Tiemann hätten das sicher auch sehr gut besorgt“, hieß es bei ihm über die Wahl von englischen Buchkünstlern, „eine deutsche Klassikerausgabe mit Titeln von englischen Künstlern nahm sich schon damals bei dem Stande unserer eigenen Buchkunst gar wunderlich aus“.<sup>780</sup> Gerade dieser Stand war aber dafür verantwortlich, dass man auf Mitarbeiter aus England zurückgreifen musste, die einige Grundsätze dieses Handwerks beherrschten. Erst danach, als sich durch die Ausgabe bewiesen hatte, dass es eine Nachfrage nach dieser Art von Büchern gab, entwickelte sich auch die Arbeitersituation im deutschen Buchgewerbe dementsprechend. Walter Tiemann bestätigte diese Situation. Es habe damals wenige Akademien gegeben, auf denen „die jungen Kunstbeflissenen“ in einem „straff organisierten Lehrbetrieb zu den Geheimnissen der Schreib- und Schriftkunst geführt wurden“, protokollierte er im Rückblick. „Mühselig“, so liest man weiter, „war das Quellenstudium“, mühevoll das Beschaffen [...] ungewohnten Schreibmaterials“.<sup>781</sup> Mit der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* gab es diese Schulausgabe auf dem deutschen Buchmarkt dann bereits als Übertragung in eine moderne Formensprache.

Die Geschichtsschreibung, die sich nicht explizit dem Verlagsprofil des *Insel Verlages* zuwendet oder die *Cranach Presse* des Grafen Kessler untersucht, geht

---

<sup>779</sup> Der Sondergesandte äußerte sich noch über Henry van de Velde und Elisabeth Förster-Nietzsche. Vgl. Grupp, Peter: Harry Graf Kessler. S. 111.

<sup>780</sup> Loubier, Hans: Die neue deutsche Buchkunst. S. 86.

<sup>781</sup> Tiemann, Walter: Die deutsche Typengestaltung seit 1900. S. 302.

fortan vermehrt von Loubiers missverständlicher Darstellung aus. Carl Ernst Poeschel hat sie vielleicht befördert, denn nach seiner Entlassung aus dem *Insel Verlag*, wurden die weiteren Bände der Klassikerausgabe vor allem bei *Breitkopf und Härtel* und bei *Spamer* gedruckt und als Pionier der modernen Buchkunst in Deutschland, wie er sich sicher auch zu Recht selber begreifen wollte, hätte er sich den Erfolg der Klassiker teilen müssen.<sup>782</sup> Julius von Rodenberg subsumierte 1960 unter dem Namen „Neue deutsche Buchkunst“ nach Hans von Loubiers Namensgebung den gesamten Zeitabschnitt vor der Buchkunstaussstellung *Bugra* in Leipzig im Jahre 1914 als Pionier- und Vorbereitungsarbeit für das moderne Buchwesen.<sup>783</sup>

#### 5.4.1 Die Veränderungen im graphischen Gewerbe nach 1905: Typographie

Die venezianische Antiquaschrift perfektionierte und vollendete der Franzose Nicolas Jenson 1470.<sup>784</sup> Diese Type diente auch als Vorbild für die Klassikerausgabe, allerdings „with everything that looks archaic left out“, wie Emery Walker betont hatte.<sup>785</sup> Im September 1904 war die Entscheidung getroffen, dass man für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* eine Verkleinerung der „Jenson Type“ von Thomas Cobden-Sanderson, dem Kollegen Walkers in der *Dove's Press* nachschneiden wollte, da man die Erlaubnis nicht erhielt, die Originaltype zu verwenden.<sup>786</sup>

Die Type Nicolaus Jensons (*Abb. 46*) war auch Gegenstand des buchästhetischen Diskurses zwischen den Mitarbeitern, so auch im Oktober 1904. Johnstone „finde die Bücher der *Dove's Press* `just a trifle dead`, im Gegensatz zu Jenson“ notierte Kessler über die Diskussionen im *British Museum*. Interessant an diesem Disput ist ein bisher unbeachtet gelassener Aspekt zur Arbeitsweise, die auch noch

---

<sup>782</sup> Vgl. Sarkowski, Heinz: Zur Geschichte des Dünndruckpapiers und der Insel Klassiker. S. 2.

<sup>783</sup> Rodenberg, Julius: Neue Deutsche Buchkunst. Beispiele aus der Sammlung künstlerische Drucke in der Deutschen Bücherei. Leipzig: Deutsche Bücherei 1960. S. 6. Auch hier ist nur die Rede von den Verdiensten Poeschels, von der Janus Presse, von Walter Tiemann und anderen zeitgenössischen Buchgestaltern.

<sup>784</sup> Vgl. Killius, Christina: Die Antiqua Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. S. 53.

<sup>785</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. August 1904.

<sup>786</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. September 1904.

einmal Bezug nehmen wird zu Hans von Loubiers These vom Können der deutschen Buchgestalter.

Kessler wurde an diesem Tag von Johnston in seiner Ansicht bestätigt, dass „Jenson schlecht gedruckt habe“, denn man hatte gelernt, wie man die „Unebenheiten und das etwas Graue seines Drucks“ technisch umgehen konnte. Die Methode, „Fehler auf einzelnen Seiten zu suchen und auszumerzen“ allerdings war für ihn „eine `extravagance of time´, die im Gegensatz zur künstlerischen `economy´“ stehe.<sup>787</sup> Die Fertigstellung der Klassiker musste aufgrund des Zeitplans ohne etwaige Extravaganzen auskommen, denn schon zwei Monate nach diesem Tagebucheintrag sollten die ersten Bände vorliegen. Da man das Dekor wegließ, kam der Schrift eine wichtige repräsentative Funktion zu. Der zeitliche Druck machte daher die Beschäftigung von Mitarbeitern mit einem Wissen notwendig, die eventuell auftretende Probleme schnell beantworten und lösen können mussten. In Deutschland war mit der Anknüpfung an die Druckertradition der Renaissance schon die gleichnamige Bewegung gescheitert und die Mitarbeiterressourcen in Deutschland hätten ein Anlernen sicher ermöglicht, nicht allerdings in dem Zeitrahmen, den man festgelegt hatte. Rudolf Kautzsch wertete bereits in *Die neue Buchkunst* 1903 allenfalls den Willen dieser Bestrebung noch wohlmeinend, nicht allerdings die tatsächliche formale Umsetzung. Vergewährtigen wir uns noch einmal, dass das Beispiel seines Buches die Situation im deutschen Buchgewerbe wiedergibt, denn auch er wollte eine moderne Antiquatype für sein Buch und bezeichnete die schließlich verwendete Schrift von Peter Behrens als Kompromiss, unter dem sein Buch „gelitten“ habe.<sup>788</sup> Die Gründe für das Scheitern der Renaissancebestrebung, die er in diesem Buch aufführte, erwähnt auch Hans von Loubier 1924. Das Urteil Edward Johnstons, dass die Ausführenden zu statisch an die Arbeit gegangen waren und zu wenig künstlerisch gearbeitet hätten, teilte auch er seinen Lesern nun mit. Der *Jenson-Antiqua*, die für die Klassiker verwendet wurde, durfte dieser Fehler aufgrund der von Kessler erhofften Wirkung nicht unterlaufen. Die Type musste nicht nur die formalästhetischen Kriterien erfüllen, die Kessler der Moderne zugrunde legte, sondern auch die ästhetischen Eigenschaften mussten in

---

<sup>787</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 8. Oktober 1904.

<sup>788</sup> Kautzsch, Rudolph: Vorwort. S. M.

ihr chiffriert sein, um die Wirkung als „ein Symptom von der Gesundheit des Willens“ entfalten zu können. Emery Walker bestätigte die diesen Anspruch, als er Kessler erzählte, Jenson's Schrift sei ganz und gar kein „trifle dead“. <sup>789</sup> Einen Tag vor dieser Aufzeichnung war Kessler „Nachmittags mit Walker, Maillol und Poeschel im British Museum“ und notierte über die Schrift und über die Bücher von Morris eine Meinung von Aristide Maillol in sein Tagebuch:

*„On étouffe là dedans, il n'y a pas d'air. Il faut de l'air dans un livre, et de la lumière. Dans celui que nous avons vu (Jenson), il y a de l'air partout, les lettres y sont comme des fleurs dans un champ.“*<sup>790</sup>

Im Mai des darauf folgenden Jahres erwähnte Kessler die Idee von „Luft in einem Buch und Licht“ in einem Brief an Hugo von Hofmannstahl erneut, die die Mitarbeiter zusammen mit Maillol an jenem Nachmittag im *British Museum* an jenem angeschauten Buch von Nicolas Jenson gemeinschaftlich entwickelt hatten. Die Wahl der Schrift wird kein Zufall gewesen sein, denn mit dem Franzosen Nicolas Jenson verband Kessler in der Klassikerausgabe die drei ihm besonders vertrauten Kulturnationen England und Frankreich mit Deutschland und entsprach damit seiner Idee, dass die Unterschiede zwischen den Ländern vor allem der Form, nicht dem Stoff entsprachen.

Für die Anknüpfung an den Renaissancedrucker Nicolas Jenson können aber auch zahlreiche andere Gründe verantwortlich gemacht werden, die Kesslers Meinung reflektieren. Im Jahr 1458 kam Nicolas Jenson nach Mainz, um bei Johannes Gutenberg dessen Handwerk zu lernen.<sup>791</sup> Die erste Ähnlichkeit besteht darin, dass auch Jenson seine Fertigkeiten über die Ländergrenzen hinweg perfektionierte. Er hatte eine Ausbildung zum Münzgraveur in den Werkstätten von Troyes absolviert und arbeitete als Meister in der *Monnaie Royale* in Tours. Dort suchte der französische König Karl VII. nach potentiellen Mitarbeitern, die

---

<sup>789</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 8. Oktober 1904. Kessler schrieb weiter: „Aber in der That ein Berührungspunkt zwischen Akademismus und Art Nouveau, Ingres und Seurat-Vande Velde“.

<sup>790</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 7. September 1904.

<sup>791</sup> Vgl. zu den Begebenheiten in Mainz und zur Verbreitung des Buchdruckes: Füssel, Stephan: Gutenberg und seine Wirkung. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999. Vgl. auch: Gutenberg und seine Wirkung. Hrsg. von Elmar Mittler. Katalog zur Ausstellung in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. S. 44.

man nach Mainz schicken wollte, um die Erfindung Gutenbergs nach Frankreich importieren zu können. Da ein Rechtsstreit zwischen der Werkstatt Gutenbergs und der Johannes Fusts zugunsten von Fust entschieden wurde, beschäftigte man Jenson daher in dessen Offizin. Nachdem er per Eid ein Schweigegelübde abgelegt hatte, wurde er dort von Peter Schöffer in die „deutsche Kunst“ eingewiesen. Nach der Einnahme von Mainz durch die Truppen von Adolf von Nassau, musste auch Jenson die Stadt schleunigst verlassen, denn Fust und Schöffer waren Günstlinge des Erzbischofs Dieter von Isenburgs gewesen, der nun abgesetzt wurde. Die Spuren Jensons finden sich erst 1465 in Venedig wieder. Er arbeitete dort seit diesem Jahr nachweislich zunächst für Johannes von Speyer, den er bereits in Mainz kennen gelernt hatte und wo er seit 1468 auch typographische Arbeiten ausführte. Die italienische Humanistenschrift der Renaissance-Minuskel inspirierte ihn zu seiner ersten eigenen Antiqua-Type. 1470 druckte er erstmals in dieser neuen Schrift die *Praeparatio Evangelica* des Eusebius (Abb. 45), die in Italien einen weitreichenden Einfluss hatte und als *Jenson Antiqua* bis heute bekannt ist und wiederum andere zeitgenössische Drucker und Typographen zu neuen Typen inspirierte und schließlich von den Zeitgenossen Kesslers wieder rezipiert wurde. Die Arbeitsweise des Frühdruckers und der Kesslers weist eine weitere Ähnlichkeit zu der Organisationsweise im Rahmen der Herstellung für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* auf.

1475 gründete Nicolas Jenson die Offizin *Nicholaus Jenson Sociique* mit mehreren Niederlassungen in Italien, in denen er italienische Klassiker und theologische Werke druckte. Einerseits beeinflusste Jenson die Typographie, andererseits aber wurden in seinen italienischen und lateinischen Werken zwischen 1470 und 1472 auch die Art des Textaufbaus in einem Textblock seiner Antiqua die Anordnung der Textzeilen vor allem im Hinblick auf den Durchschuss und der Seitenaufbau insgesamt zum Maßstab perfekter Buchgestaltung.<sup>792</sup> In einem dieser Bücher von 1472, in seinem *Aulus Gellius*, (Abb. 46) hatte auch Kessler sich immer wieder mit den Mitarbeitern oder alleine

---

<sup>792</sup> Lowry, Martin: *Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe*. Oxford: Basil Blackwell 1991. S. 26 ff.

im *British Museum* inspiriert.<sup>793</sup> Die Frage, wie Jenson's Ergebnisse so perfekt werden konnten, beantwortet Martin Lowry mit dem Mitarbeiterstamm und der Art und Weise, die Richtlinien für die Gestaltung im Diskurs vor allem mit den Herausgebern zu erarbeiten, also vor allem aus dem Inhalt heraus die Maßgabe für Gestaltungsmaximen zu entwerfen. Die Herausgeber hatten die intellektuelle Tiefenkenntnis der Texte und übten ihren Einfluss auf die richtige Leserichtung der Inhalte aus. In dieser Sichtweise tritt Kessler als moderner Humanist zu Tage. Im historischen Vorbild beeinflussten Herausgeber wie Antonio Cornazzano, Raffaele Zovenzoni, Tarquinio Merula ihren Verleger und Drucker Nicolas Jenson aber auch, da sie die Kenntnisse der antiken Geometrie und der Proportionslehre beherrschten, die in die Gestaltung der Typen mit einfluss.<sup>794</sup> Dieses Wissen schrieb Felice Feliciano 1460 in seiner Methode zur Schrifterneuerung nieder, dass es antiker Brauch gewesen sei, die Antiqua aus dem Kreis und dem Quadrat abzuleiten.<sup>795</sup>

Deckungsgleich waren die Humanisten und Kessler auch in ihrem Standpunkt über die Funktion von Büchern. Für beide sollten Bücher als Träger von Informationen einen Einfluss in politischen oder religiösen Fragen, in der Lebensführung oder durch die Verfügbarkeit von Informationen haben und dadurch Macht ausüben, mussten aber, um die einflussreichen Adressaten zu erreichen, in der richtigen Form erscheinen.<sup>796</sup> Durch das Patronat des Großherzogs als Repräsentant des dritten Weimar sollte die Klassikerausgabe auch eine machtvolle Ausstrahlung haben und durch ihr praktisches Äußeres den Bücherkäufer dazu verleiten, seine Inhalte noch einmal zu lesen. Zur Zielgruppe der Klassiker gehörten auch Bücherbesitzer, die ihre Ausgaben substituieren sollten. Eine Kenntnis der Texte der aufgeführten Humanisten lässt sich in Kessler's Tagebüchern zwar nicht nachweisen, mit der Renaissance in Italien aber

---

<sup>793</sup> So auch noch später für die Drucke seiner *Cranach Presse*. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 5. Januar 1912.

<sup>794</sup> Lowry, Martin: Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe. S. 76 ff.

<sup>795</sup> Jegendorf, Lothar: Schriftgestaltung und Textanordnung. Theorie und didaktische Praxis der visuellen Kommunikation durch Schrift. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1980. S. 59.

<sup>796</sup> Lowry, Martin: Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe. S. 76 ff.

war er durch Jacob Burckhardts *Cicerone* und dessen *Die Cultur der Renaissance in Italien*, die er auch auf seinen Italienreisen mit sich führte, bestens vertraut.<sup>797</sup>

Die Arbeitsweise, die sich der rastlos reisende Graf leistete, hatte sich Walter Tiemann gewünscht, als er äußerte, alle zeitgenössischen Buchgestalter kamen „von der freien Kunst her, alle waren Autodidakten auf diesem neuen Wirkungsfeld.“ „Mühselig“, so sagte er weiter, „war das Quellenstudium“, mühevoll das Beschaffen [...] ungewohnten Schreibmaterials“.<sup>798</sup>

Was ist aber nun das signifikante Merkmal im konkreten Schriftbild der Typographie, das Nicolas Jenson's Type mit Emery Walkers Schriftentwurf für die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* in eine Traditionslinie stellt und welche Auswirkungen hat diese in der weitergehenden Tradition des Büchermachens in Deutschland hinterlassen? Alle zeitgleich zu Jenson in Venedig tätigen Frühdrucker, die Antiquaschriften benutzten, zeichneten sich durch die Verwendung des „long-tailed Q“ aus, das in der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* statt nach rechts, nach unten gedehnt wurde. Das „curling R“ scheint ebenso identisch wie das „double-serifed M“ und das „T with serifs projecting down“. Keiner seiner Konkurrenten schaffte aber eine solche Sicherheit im Textaufbau und eine solche Leichtigkeit, trotz der Härte des Materials, mit dem man arbeitete.<sup>799</sup> Diese Leichtigkeit wird einem beim Anblick des Satzspiegels der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* schnell bewusst. Vergleicht man die Klassiker mit dem Buch von Rudolf Kautzsch zeigt sich, dass dieser für die Gestaltung seiner *Die neue Buchkunst* die Mischung aus Sicherheit, Stabilität und Leichtigkeit vermisst haben wird und es wird deutlich, wie es zu Kesslers Aussage kam, dass Emery Walker das größte Druckertalent seit der Renaissance war.<sup>800</sup> Die Randschärfe der Typen, die Exaktheit der Zeilenlinie ohne aber zu statisch und technisiert und zu gleichartig wie viele Frakturschriften zu wirken, ist das sichtbare Geheimnis und der Unterschied des Schriftbildes der Klassikerausgabe zu den zeitgenössischen Versuchen und reihte sie in die Tradition des venezianischen Druckers Nicolas Jenson ein. Durch diese

---

<sup>797</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 3.1.2.

<sup>798</sup> Tiemann, Walter: Die deutsche Typengestaltung seit 1900. S. 302.

<sup>799</sup> Lowry, Martin: Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe. S. 79.

<sup>800</sup> Brief von Kessler an Poellnitz vom 28. Juli 1904. GSA 50/121, 43.

Feinheiten fand sie zu einer Lesbarkeit, die sie nachhaltig von den gebrochenen Frakturschriften und den häufig allzu fetten, zeitgenössischen Antiquaschriften unterscheidet.<sup>801</sup>

Für Emery Walker repräsentierte Jenson eine Brücke, die zurückführen konnte in ein Ideal der Vergangenheit und von dort vorwärts in eine goldene Zukunft. Diese Zukunft lag auf Seite des Herstellungsprozesses für Walker in der Zusammenarbeit der Beteiligten und auch auf Seite der Gestaltung in der Vereinigung aller Komponenten, die auch den Leser einschlossen, indem sie ihm die Konzentration auf den Inhalt ermöglichten, dadurch dass er die Schrift als schlichtweg „normal“ wahrnahm.<sup>802</sup> Auf diese Rezeptionsästhetik, die den Leser in den Mittelpunkt rückte und eben nicht die „deutsche Form“ der Schrift um der bloßen Symbolik wegen, stützte sich die Type der Klassikerausgabe. Der Prozess, die Antiqua auch in Deutschland als „Normalschrift“ zu akzeptieren, setzte sich im deutschen Buchgewerbe in diesen Jahren in Gang. Der Grund war einerseits, dass sich eine rezeptionsästhetische Sichtweise durchsetzte, in der man stärker auf die Lesbarkeit als auf die Nationalsymbolik schaute. Zum Zweiten gab es erste Inspirationsquellen, die auf diesen Kriterien basierten und an denen sich die Fachwelt orientieren und anhand derer sie diskutieren konnte. Drittens erkennt man auf Basis dieser Diskussion, dass die zuvor als „Künstlerschriften“ bezeichneten Typen sich vornehmlich für andere Produkte eigneten und weniger, um komplexe Texte abbilden zu können.

Der Prozess beginnt bereits vor dem Ersten Weltkrieg, wurde danach aber erst beschleunigt. In den Zwanziger und Dreißiger Jahren begannen auch E. R. Weiß, W. Tiemann und R. Koch vermehrt mit der Anfertigung von Antiqua-Schriften, denn nun hatten sie das Anschauungsmaterial und die Quellenwerke, an denen sie sich orientieren konnten. Ein Punkt muss in diesem Kontext noch erwähnt werden. Selbstverständlich gab es auch zuvor Antiquaschriften. Die Entwicklung reiner auf den klassischen Vorbildern basierende Schriftbilder, waren aber aufgrund der Priorität nach nationaler Repräsentanz zu suchen, in Vergessenheit geraten. Eine Hinwendung zum Klassizismus und der Aufklärung und damit zu

---

<sup>801</sup> Jegensdorf, Lothar: Schriftgestaltung und Textanordnung. S. 61.

<sup>802</sup> Lowry, Martin: Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe. S. 222 ff.

den Antiquaschriften lag nahe, schrieb nach dem Ersten Weltkrieg auch Walter Tiemann im Rückblick, da sich die Fraktur zu langsam von ihren barockisierenden Formen gelöst hatte.<sup>803</sup> Allgemein wurden vor allem solche Schriften produziert, die sich auf Garamond und Bembo, Walbaum und Bodoni bezogen haben und damit Nachschnitte humanistischer und klassizistischer Schriften sind. Nach dem Ersten Weltkrieg bildete sich geradezu eine Abneigung gegen Werkschriften heraus, die versucht haben, individuelle Züge herauszubilden. Man zog nun die Originalschriften und ihre nahen Verwandten aus der jüngeren Gegenwart vor. Der Grund für diesen Wandel lag nicht mehr im Rückbezug wie noch im Historismus, sondern darin, dass sich einerseits klassische Schriftbilder in der westlichen Kultur eingebürgert hatten und sich besser eigneten, die Texte lesen zu können. Andererseits war Deutschland durch den Ersten Weltkrieg politisch isoliert und versuchte, sich durch die Adaption der Kultur der europäischen Nachbarländer, aus dieser Isolation zu befreien. Das Satzbild veränderte man in dieser Zeit weg von vorausgegangenen, exzentrischen Experimenten hin zu einer symmetrischen Anordnung, die ein Gefühl harmonischer Ausgeglichenheit, Sicherheit und Verlässlichkeit vermittelte. Normal für den Textaufbau galt nun das Rechteckfeld ohne Verzierungen und Initialen, sondern mit Text gefüllt. Hinter dieser Veränderung wiederum, stand die Erkenntnis, dass die Funktion des Buches das wichtigste Kriterium war. Bücher die man lesen wollte, mussten daher schlichtweg lesbar sein. Diese Lesbarkeit orientierte sich daher nun nicht mehr an individueller oder kurzfristiger Formsprache, Buchtypographie musste sich eignen, für viele Lesergenerationen zweckdienlich zu sein.<sup>804</sup>

Am Beginn dieses Prozesses, in den Jahren zwischen 1901 und 1906, sind weitere Kriterien festzumachen, die diese Entstehung genauer dokumentieren. Hierzu sollen die Aufzeichnungen Friedrich Bauers, eines Zeitgenossen Harry Graf Kesslers dienen. Friedrich Bauer hat in diesem Zeitabschnitt in den *Klimschen Jahrbüchern* jeweils 1901, 1904 und 1906 einen Aufsatz über *Moderne Buchdruckschriften* unter gleichnamiger Überschrift publiziert und hinterlässt, da

---

<sup>803</sup> Tiemann, Walter: Die deutsche Typengestaltung seit 1900. S. 301.

<sup>804</sup> Schauer, Georg Kurt: Schrift und Typographie im deutschen Buch des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. S. 60 ff.

er Leiter der Schriftschneiderei *Bauer & Co.* war, die Sichtweise eines leitenden Mitarbeiters des graphischen Gewerbes.<sup>805</sup>

Schon 1901 prognostizierte er in seinem ersten Beitrag das Verschwinden der Künstlerschriften. Viele der damals als „modern“ begriffenen Schriften werden zehn Jahre später als veraltet vergessen, denn die wenigsten brächten „neue Lebenskräfte für Jahrzehnte“, so sein Urteil. Er stufte den Maßstab, den man um 1901 an eine moderne Schrift legte, als hoch ein, weil sie nicht nur elegant oder originell sein mussten, die „deutschen Buchdrucker haben dabei noch den besonderen Wunsch, dass die moderne Schrift deutsche Eigenart nicht vermissen lasse.“<sup>806</sup> Bauer definierte 1901 den Wortgebrauch „modern“ wie Rudolf Kautzsch eher als gegenwärtig als im ästhetischen Sinnzusammenhang, in dem Kessler den Begriff verstand. Das „Hinneigen einer Schrift nach einem historischen Stil“ stand „dem Anspruch, modern zu sein, nicht im Wege“, so seine Aussage.

Den Historismus hält Friedrich Bauer 1901 für überwunden, denn man sei nicht mehr so „eigensinnig, zu verlangen, dass eine Drucksache in einer historischen Stilart ausgestattet sein soll.“ Vielmehr beginne man sich „mehr als früher“ dafür zu interessieren, ob eine Schrift „auch gut zu lesen“ sei. Im Jahre 1901 begann sich der rezeptionsästhetische Ansatz in der deutschen Schriftgestaltung ihm zufolge durchzusetzen, aber „die Schrift“, so Friedrich Bauer weiter, „soll sich nicht in den ausgefahrenen Gleisen der Fraktur oder Antiqua bewegen, sondern sie soll die jedem Leser bekannte Buchstabenform in einer neuen Prägung bringen.“<sup>807</sup> „Modern“ bedeutet also für ihn 1901 noch „neu“.

Der rezeptionsästhetische Ansatz setzte sich auch im Denken Kesslers zu dieser Zeit durch, auch er experimentierte zeitgleich mit van de Velde auf diesem Gebiet in ähnlicher Weise. „Neu“ bedeutete für van de Velde und Kessler nichts weniger als „perfekt“.

---

<sup>805</sup> Kessler wird diese Jahrbücher gekannt haben, denn der Herausgeber arbeitete mit ihm zusammen in der Jury für das Ausstellungshaus im Künstlerbund. Vgl. hierzu beispielsweise den Eintrag vom 14. August 1904 im Tagebuch.

<sup>806</sup> Bauer, Friedrich: Moderne Buchdruckschriften. In: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. 1901. H. 2. 1901. S.47-59.

<sup>807</sup> Bauer, Friedrich: Moderne Buchdruckschriften. 1901. S. 48 ff.

Friedrich Bauers Ausführungen verdeutlichen erneut, dass der Begriff „modern“ zunächst auch mit dem Begriff „neu“ aufgeladen ist. Für Kessler hingegen war „modern“ immer auch eine Geisteshaltung. Die wichtigste und schwierigste Herausforderung in der Schriftgestaltung war für Friedrich Bauer daher auch die „Schaffung einer neuen Druckschrift, die in hohem Maße deutlich ist und zugleich künstlerisch wirkt“ und fügte 1901 hinzu, diese Kriterien erfülle noch keine neue Schrift wirklich. Insgesamt bespricht er 50 Schriften, von denen ca. 30 eher den gebrochenen Schriften entsprachen. Einige wurden von ihm als reine Akzidenzschriften charakterisiert. Andere entsprechen den zeitgenössischen *art nouveau* Schriften, wie die *Borghese* von *Schelter & Gisecke* oder die *Sezession* aus seiner eigenen Firma *Bauer & Co.* Die wenigen reinen Antiquatypen, die Friedrich Bauer aufgreift, knüpfen an die „allerersten Antiquaschriften“ an, „die in der Renaissance ihre schöne Ausbildung fanden“. „Dieser Schriftcharakter war in den bekannten Mediaevalschriften zu einer Zartheit entwickelt“, grenzte Bauer das antike Vorbild gegenüber neuerer, französischer Typen von Bodoni oder Caslon ab, „die den gegenwärtigen Ansprüchen nicht genügen konnte.“<sup>808</sup> Der Hintergrund scheint nicht plausibel, ist aber wahrscheinlich ebenso noch in Fragen nach „Nationalität und Temperament“ verhaftet, die auch Rudolf Kautzsch eine „Übernahme von Ausdrucksformen“ verbot.

Die Anknüpfung an die venezianische Schrift des in Frankreich handwerklich ausgebildeten, in Deutschland von Fust und Schöffer in die Kunst des Buchdrucks eingewiesenen Nicolas Jenson, die in England von Walker weiter entwickelt wurde, stellte eine Verbindung der Kessler besonders nahe stehenden Kulturkreise dar.

Friedrich Bauer sah 1904 die drei Jahre zuvor hoffnungsfroh formulierten Kriterien, was eine neue Künstlerschrift leisten musste, noch immer nicht erfüllt. Der zögerliche Beginn hatte keine Nachfolger, so seine Begründung. Wenn man über moderne Werktypen berichtete, so muss man die „alten Fraktur- und Mediaevalschriften anführen, die etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschnitten und jetzt von einigen älteren Schriftgießereien wieder ausgegraben“ worden sind. Es enttäuschte ihn zu sehen, wie „wenig Selbstvertrauen zu eigenen

---

<sup>808</sup> Bauer, Friedrich: *Moderne Buchdruckschriften*. 1901. S. 58.

Schöpfungen“ vorhanden war, dass man „auf so alte Erzeugnisse zurückgreifen musste, um modern zu schaffen.“ Das Ende der Künstlerschriften sieht er zu Recht gekommen, denn sie hätten weder „künstlerisch noch technisch auf glänzender Höhe“ gestanden. Durchsetzen werden sich die „Römische und Romanische“ Antiqua, denn sie habe sich bewährt, „trotzdem - vielleicht auch weil - sie keine Künstlerschriften sind.“ Friedrich Bauer sieht den Erfolg der Suche nach einer verbindlichen Künstlerschrift als gescheitert an, denn die neuen Schöpfungen hatten sich vor allem als gebräuchlich für den kommerziellen Akzidenzdruck erwiesen. Als wirkliche Verbesserung für den Werkdruck aber hatten sich nur die „englischen Schriften“ gezeigt, schrieb er, und zielte damit auf Nachschnitte der Schriften William Morris ab. Die Veränderung zeigt auch die quantitative Auswertung seines Beitrags. Waren in der Darstellung drei Jahre zuvor noch etwa 30 gebrochene und 20 Künstlerschriften und 10 Antiquatypen besprochen worden, sind es nun nur noch etwa 15 Schriften, die eine Tendenz zur gebrochenen aufweisen. Die Künstlerschriften werden überwiegend dem Akzidenzdruck zugewiesen, denn die „Phantasie- und Zierschriften“, wie Bauer sie nun benannte, werden vom Buchdrucker nur noch gekauft, um seinem Kunden „mal `etwas anderes´ zu bieten, so sein ernüchterter Blick auf die neueren Entwicklungen. Die „seit Jahren gesuchte `Buchschrift der Zukunft´ ist noch nicht gefunden“, so sein abschließendes Urteil von 1904.<sup>809</sup>

Zwei Jahre darauf, nimmt er in seinen Ausführungen zunächst Stellung zur Entwicklungsgeschwindigkeit, die mit „Siebenmeilenstiefeln vorwärts“ drängt, „was früher kaum in einem Jahrhundert geschaffen werden konnte, das sehen wir heute in einem Jahrzehnt hervorzunehmen.“ Die moderne Richtung der vergangenen zehn Jahre im Buchdruck, subsumierte er als Bestrebung, die mit „allem Vorhandenen“ aufräumen wollte, um „noch einmal von ganz vorn anzufangen.“ Die Umkehr sei im Buchgewerbe wie im Kunstgewerbe allgemein die einzige Möglichkeit zur Rettung gewesen. Hierzu hatte man sich an den alten Meistern orientiert und sich der Natur zugewendet, eine wirkliche Erneuerung aber gab es nur auf dem Gebiet der Akzidenztypographie.

---

<sup>809</sup> Bauer, Friedrich: Moderne Buchdruckschriften. In: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. H. 5. 1904. S.1-9.

Im Jahre 1906 hat sich dies bestätigt und aufgrund der klareren Klassifizierung in Werkschriften und Akzidenzschriften konnte er sich nun dem Buchdruck noch einmal zuwenden und diesen in den Vordergrund der Betrachtung rücken. Die Morristypen waren die ersten, die alle Schriftgestalter inspiriert hatten und die als vorbildlich gegolten haben, so leitete er auf das Thema Buchdruckschriften hin. Sie waren in vielen Varianten „kopiert, variiert und nachempfunden“ worden, konnten sich aber weder als Original noch als Kopie durchsetzen, denn „das Stilempfinden des Volkes lässt sich nicht rückwärts schrauben.“ Das „Zwischending zwischen Antiqua und Fraktur“, ist als ideale Form gescheitert, weil ein Kompromiss schlichtweg nicht möglich ist. Die reine Fraktur wird weniger ihrer deutschen Tradition wegen hervorgehoben, sondern die Typen besonders erwähnt, die besonders leserlich erschienen. Man bemerke insgesamt eine Hinwendung zu den Antiquaschriften, die sich an den „guten Formen der ältesten“ orientierten, betonte Friedrich Bauer und bescheinigte ihnen, zu den „ewig jungen klassischen Formen“ zu gehören. Besonders betonte er den Nachschnitt der Plantin Antiqua von *Gentsch & Heyse*, die sich sichtlich an der Type der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* orientierte. Durch diese Schriften wird der Drucker endlich in die Lage versetzt, „Werke zu drucken, die in der Kraft des Schriftbildes den guten alten Werken nahe kommen.“ Er betonte die Wichtigkeit der Orientierung an den historischen Vorbildern und den englischen Ideen, allerdings solle man diese „Manieren“ nicht „blindlings als Ideale“ anerkennen.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* hatten Klassiker auf Dünndruckpapier in England die Konkurrenz in ihrem Marktsegment hinter sich gelassen.<sup>810</sup> Die Schrift und das Satzbild der Klassiker, so bestätigt auch die Auswertung dieser zeitgenössischen Beiträge, hat in formalästhetischen Fragen der Typographie in sofern gewirkt, dass sie der Debatte um deutsche Formen eine rein pragmatische, lesbare Ausgabe entgegensetzte. Den zeitgenössischen deutschen Buchgewerblern wie Walter Tiemann diente sie hierdurch als eine der ersten zeitgenössischen Inspirationen und konnte das Quellenstudium alter, klassischer Schriften ersetzen. Die Feinheit

---

<sup>810</sup> Meiner, Annemarie: Die Anfänge des Insel Verlages. S. 58.

der Stempel, so schrieb Friedrich Bauer weiter, sei aber ohne eine weitere Neuerung wertlos, denn sie benötige ein ebenso feines Papier.<sup>811</sup>

#### 5.4.2 Die Veränderungen im graphischen Gewerbe nach 1905: Papier

Friedrich Michael schrieb es dem Papier der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zu, dass er *Nibelungenlied* und *Kudrun*, *Hölderlin* und *Kleist*, *Büchner* und *Annette von Droste-Hülshoff* mit „bis zu tausend Seiten in einem Band“ bei sich tragen kann.<sup>812</sup> Auch diese Idee ging also auf die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* zurück. Alle diese Bücher sind im *Insel Verlag* erschienen und als erster Klassiker auf Dünndruckpapier ist die Klassikerausgabe seit dem Beitrag von Heinz Sarkowski nachgewiesen. Ihre Vorbildfunktion im Hinblick auf andere, deutsche Verlagshäuser zu werten und in Bezug zu den anderen buchgestalterischen Problemstellungen und der Materialauswahl zu setzen, soll daher nun versucht werden.<sup>813</sup>

Die europäische Papierherstellung entwickelte sich vor dem Schritt zur modernen Papierindustrie um die Jahrhundertwende in drei Perioden in den 1830ern, den 1840ern und speziell in Deutschland mit einem Aufschwung in den 1870ern. Dahinter standen, wie in anderen Industrien auch, einerseits die bekannten Faktoren der sozialen, wirtschaftlichen und technischen Veränderungen, ein Wachstum der Kaufkraft, Fragen des sozialen Wandels, Innovationen auf Seite der Infrastruktur und des Transports und hinter dem Auf- und Abschwung konjunkturelle Faktoren.<sup>814</sup> Andererseits aber waren für diesen Wirtschaftszweig Entwicklungen verantwortlich, zu denen verschiedene spezifische Verbesserungen in der Technik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zählten. Die Briten hatten es am Ausgang des Jahrhunderts geschafft, eine bessere Papierqualität liefern zu können, als es die anderen europäischen Nationen konnten. Die erste Maschine zur Herstellung von Papier wurde 1798 vom französischen Maschinenleiter

---

<sup>811</sup> Bauer, Friedrich: Moderne Buchdruckschriften. In: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. H. 7. 1906. S. 1-18.

<sup>812</sup> Michael, Friedrich: Bücher des Insel Verlags. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum. S. 47-50.

<sup>813</sup> Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. In: Der Druckspiegel. 07.1964. Jg. 33. Nr. 16. S. 469-474.

<sup>814</sup> Tschudin, Peter F.: Grundzüge der Papiergeschichte. Stuttgart: Hiersemann 2002. S. 187 ff.

Nicolas Luis Robert erfunden der 1799 darauf sein Patent erhielt. 1807 brachte Roberts Patron Didot, der Rechte am Patent angemeldet hatte, diese nach England und ließ sie sich dort erneut sichern. Den Weg bis zur Industrialisierung in der Papierherstellung säumten viele Niederschläge, denn oftmals wurde der Herstellungsprozess aufgrund der zu produzierenden Menge erfolglos verändert und auch mit den Inhaltsstoffen Lumpen und Holz musste lange experimentiert werden, um zu befriedigenden Ergebnissen zu finden.<sup>815</sup>

Drei Hauptentwicklungen beeinflussten diesen Prozess wesentlich. Es handelte sich dabei um die Ablösung der Handpapiermacherei, die Lösung der Rohstoffprobleme und die Verbesserung der Herstellungsmaschinen. Das Interesse an Zeitungen und Zeitschriften und das an Groschenromanen war für die Entwicklung seit 1870 durch eine vermehrte Nachfrage verantwortlich.<sup>816</sup>

Der unter dem Namen Dünndruck- und Bibelpapier bekannte Beschreibstoff wurde zunächst nicht für Bücher, sondern unter dem Namen Seidenpapier für das Einwickeln von Porzellan und aufgrund seiner Durchsichtigkeit als Übertragungspapier von Mustern verwendet. Die Notwendigkeit, die Dicke des Papiers zu reduzieren, ging zunächst auf den Mangel an Rohstoffen zurück, der bereits seit dem Siebzehnten Jahrhundert bestand.<sup>817</sup> Erst mit einigen Verbesserungen der Papiermaschine, konnte man die Idee der Reduktion vorantreiben, notwendig wurde sie wieder durch die Einführung von Gewichtstarifen in der Briefbeförderung.<sup>818</sup> 1842 verwendete man Dünndruckpapier erstmals für den Druck von Bibeln, deren Gewicht sich durch die Verwendung um mehr als die Hälfte reduzierte. 1850 betrug die unterste Gewichtsklasse von Papieren in England 50 und in Deutschland 55 Gramm, aufgrund seiner hohen Holzhaltigkeit konnte dieses Papier aber nur kurzfristig

---

<sup>815</sup> Sandermann, Wilhelm: Die Kulturgeschichte des Papiers. Springer Verlag: Berlin, Heidelberg 1988. S. 104 ff.

<sup>816</sup> Tschudin, Peter F.: Der Weg der Papierindustrie von der Industrialisierung zur Automation. In: Das Papier. 42. Jahrgang. H. 1. 1988. S. 1-9.

<sup>817</sup> Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. Die Knappheit des Papiers äußerte sich beispielsweise in einem englischen Gesetz, nach dem Leichen nur noch in Leichentüchern aus Wolle zu bestattet werden durften aus dem Jahre 1666.

<sup>818</sup> Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. S. 471. Es bedurfte der Dampfmaschine für einen steten Betrieb, um das Sieb der Papiermaschine kontinuierlich bewegen zu können.

seinen Zweck erfüllen, nicht aber für auf eine längere Existenz angelegte Produkte wie Bücher verwendet werden, denn es vergilbte schnell.<sup>819</sup>

Auch in England hatte sich Dünndruckpapier erst seit Ende des Jahrhunderts durchgesetzt, da man die Entwicklung des Papiers aufgrund seiner Seltenheit zunächst für dreißig Jahre als technische Kuriosität verstanden und dadurch vergessen hatte. Der Beginn geht auf die *Oxford University Press* zurück. In diesem Jahr enthielt der Katalog des Verlages einen Hinweis auf die erste Verwendung von Dünndruckpapier. Dort hatte man bereits 1842 eine Bibel auf einem Papier gedruckt, das man bei den Opiumkriegen in China erbeutet hatte. Das Papier war eine derartige Rarität, dass man insgesamt nur 24 Bibeln daraus herstellen konnte. 1874 knüpfte man an diese Ausgabe an und beauftragte die *Wolvercote Mill* mit der Herstellung eines Papiers nach diesem Muster. Harry Graf Kessler war 1900 auf der Weltausstellung in Paris, wo das letzte, im Besitz des Verlages befindliche Exemplar der Bibel von 1842 ausgestellt wurde, um die Geschichte des nun wieder in Verwendung genommenen Beschreibstoffes zu verdeutlichen.<sup>820</sup> Die Bücher waren eine wirkliche Sensation. 1896 druckte die zur *Oxford University Press* gehörende *Clarendon Press* beispielsweise einen Homer in Dünndruck und konnte die Dicke des mehr als 1.000 Seiten umfassenden Werks damit auf Daumenstärke reduzieren. (Abb. 47) Der unständig reisende und auf seinen Reisen viel lesende Graf Kessler, wollte von dieser Eigenschaft profitieren. Das ursprünglich als eine technische Kuriosität geltende Bogen, war aufgrund der Vorteile seines Gewichts nun zum entscheidenden Ausstattungsmerkmal und damit zu einem Wettbewerbsvorteil geworden. Von der ersten Bibel, die man in Oxford auf diesem Beschreibstoff druckte und nun auch anbot, verkauften sich „innerhalb weniger Wochen eine viertel Million Exemplare“.<sup>821</sup> Die beiden ersten deutschen Firmen, die Papiere mit einer signifikant geringeren Grammzahl von 35 Gramm herstellten, waren *Gebr. Müller* in Mochenwangen und *Carl Scheufelen* in Oberlenningen. *Baedeckers Oberitalien*

---

<sup>819</sup> Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. S. 471.

<sup>820</sup> Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. S. 472. Es gibt keinen Hinweis in den Tagebüchern, ob Kessler diese Bibel auch gesehen haben mag. Bei seinem Interesse für Buchgestaltung schon in diesen Jahren, könnte dies aber durchaus möglich sein.

<sup>821</sup> So ist es in einem Verlagskatalog aus dem Jahre 1900 zu lesen. Vgl. Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. S. 472.

und andere Reiseführer aus diesem Hause, die auch Kessler auf seinen Italienreisen begleiteten, waren nach verschiedenen Versuchen mit dem Druck von Bibeln eines der ersten deutschen Bücher mit weltlichem Inhalt auf Dünndruckpapier. Der hohe Preis wird dafür verantwortlich gemacht, dass es zu dieser Zeit zunächst noch nicht für die Produktion von Klassikerausgaben benutzt wurde. Die Verbreitung des dünnen Papiers und des Wissens um seine Verwendung, war am Anfang des Jahrhunderts gering. Heinz Sarkowski weist die Unwissenheit des deutschen Fachpublikums mit einer Leserzuschrift aus dem Jahr 1901 an das *Börsenblatt* nach, in der der Homer von 1896 aus der *Clarendon Press* gerühmt wird. Die Fachredaktion offenbarte ihr Unwissen als sie diese Leserzuschrift so beantwortete, dass der Einsatz sich wohl vor allem für Reiseführer lohnen könne. Die Fremdenführer aus dem Hause *Baedeker* aber wurden zu dieser Zeit bereits auf Dünndruckpapier gedruckt, so Sarkowski.<sup>822</sup>

Den Vorzug der dünnen Bände, bequem auf Reisen mitzuführen zu sein, betonte der *Insel Verlag* auch als Vorteil seiner Bücher in der Werbung für die Klassikerausgabe.<sup>823</sup> Man begann sich im April 1904 mit den englischen „Paper Agents & Importers“ *G. F. Smith* über die Papierauswahl für eine Klassikerausgabe auszutauschen. Papierproben wurden von dieser Firma von London nach Leipzig mit Preis- und Namensangaben und Lieferbedingungen übersendet. Man hatte Pläne, Bücher mit Dünndruckpapier herauszugeben. Alfred Walter Heymel hatte Anfang Mai bei Kessler angefragt, ob er das Projekt übernehmen wolle und kommunizierte daher an Rudolf von Poellnitz, nichts in Sachen der Klassikerausgabe auf Dünndruckpapier zu unternehmen. Dementsprechend war die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* auch die erste Ausgabe auf Dünndruckpapier im *Insel Verlag*.<sup>824</sup>

Die erste Bestellung des *Insel Verlages* sind „Muster von Alexandra Rein Lumpen Werkdruckpapier mit Leinen und Crash Pressung“. Dieser Brief vom 12. April 1904 ist einen Monat, bevor Kessler den Großherzog um sein Patronat bat, datiert.

---

<sup>822</sup> Sarkowski, Heinz: Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. S. 474. Vgl. hierzu auch: S. 172 f.

<sup>823</sup> Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 264. S. 10.543 vom 18. November 1905. Vgl. hierzu auch: S. 134. Das Äquivalent in der Ästhetik hat diese Eigenschaft darin, dass die Klassikerbändchen ein beständiger Begleiter des Lesers sein sollten.

<sup>824</sup> Sarkowski, Heinz: Zur Geschichte des Dünndruckpapiers und der Insel Klassiker. S. 2.

2.500 Bogen waren in einem Lager in Hull deponiert und wurden reserviert, um nach der Erprobung für den Druck verwendet werden zu können.<sup>825</sup> Da wenige Tage später verschiedene Rechnungen über kleinere Beträge in Leipzig eintrafen, ist davon auszugehen, dass Rudolf von Poellnitz die Proben bestellte.<sup>826</sup> Hierbei handelt es sich aber noch um ein übliches Werkdruckpapier dessen Grammmzahl durchschnittlich fast doppelt so schwer war, wie die des nur 35 Gramm schweren Bogens der Klassikerausgabe. Man musste sich dem Ziel erst nähern und auch bei dem am Ende des Monats Juni gelieferten Papier mit dem Namen „Alexandra All Rag Book Paper“ in „White Wove Antique=Weiss Wellen Antique“, handelte es sich zunächst noch um gebräuchliches Papier.

Am 8. November 1904 bekam Rudolf von Poellnitz in Leipzig eine Probe von „2 Musterbogen Indian Bible Papier“, das nach Ansicht der Mitarbeiter von *G. F. Smith* „sehr befriedigend ausgefallen ist“. Falls man sich für dieses Papier entscheide, solle man einfach telegraphisch sein Einverständnis durchgeben und man beginne mit der „Fabrikation sofort“.<sup>827</sup> Am 12. November antwortete Rudolf von Poellnitz: „Morgen kommt Graf Kessler hierher und ich möchte ihm die Muster zeigen, bevor ich Ihnen etwas definitives sage.“ Schon in diesem Brief legte er aber die Liefermengen und -fristen und die Abwicklung des Transportes fest. Der Brief verdeutlicht, dass Kessler den englischen Empfängern bekannt sein musste. Er notierte das Treffen mit Poellnitz am 14. November in sein Tagebuch mit der kurzen Notiz: „Bei Poellnitz wegen der Ausgabe. Nachher bei ihm gefrühstückt.“<sup>828</sup> Eine Woche später, am Mittwoch, den 22. November kündigte man „die Ablieferung des ersten Loses India Bible Paper“ für „Freitag“ nach Leipzig an, auch wenn man bis dahin keine schriftliche Bestätigung vorliegen hatte, da „dieses Papier s. Z. als dringend“ aufgegeben wurde. Am 6. Dezember teilte man dem Verlag mit, dass „heute in Ballen: G. F. S. 1000/1015 zum

---

<sup>825</sup> Bspw. Brief von G. F. Smith an den Insel Verlag vom 15. April 1904. GSA 50/37.

<sup>826</sup> Brief von G. F. Smith an den Insel Verlag vom 12. April 1904. GSA 50/37. Unter den Rechnungen sind auch Mahnungen, die sich auf mehr als ein Jahr zurückliegende, größere Bestellungen beziehen. Diese gipfeln nach förmlicher und höflicher Korrespondenz in einen Brief vom 2. September 1904, in dem alle Rechnungen zwischen Januar und März mit der Aussage angemahnt werden, davon „gefälligst Notiz zu nehmen“.

<sup>827</sup> Brief von G. F. Smith an den Insel Verlag vom 8. November 1904. GSA 50/37.

<sup>828</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 14. November 1904.

Versand kamen: 640 Ries Dünndruck India Paper“.<sup>829</sup> Das Papier wurde erst am 6. Dezember ausgeliefert und zwischen dem 8. und dem 12. Dezember bat Alfred Walter Heymel wegen „der Überreichung der Classikerbände“ beim Großherzog um einen Termin.<sup>830</sup> Über die dem Patron vorgestellten Bände hinaus, konnten auch einige Exemplare an Buchhandlungen zum annoncierten Zeitpunkt vor Weihnachten geliefert werden.<sup>831</sup>

In den Jahren nach der Veröffentlichung setzten sich wie auf den britischen Inseln auf dem Klassikermarkt auch im *Insel*-Programm das Dünndruckpapier für verschiedene Publikationen durch.<sup>832</sup> Ein Indiz für die Unkenntnis des Dünndruckpapiers in Deutschland, lieferte schon das Beispiel des Fachredakteurs des *Börsenblatts*. Auch in diesem Bezug war die Klassikerausgabe der Vorreiter. Die Richtigkeit dieser These beweisen auch Fachbücher. 1904 schrieb Paul Klemm in seinem *Handbuch der Papierkunde* im Kapitel Werkdruckpapiere, dass bei „sehr dünnen Druckpapieren“, „die Einarbeitung von Mineralkörpern zum Undurchsichtigmachen“ eine tragende Rolle zukomme. „Ein englisches Fabrikat“ führe den Namen „Oxford India Paper“ und dass sie „in der Mitte der neunziger Jahre“ des 19. Jahrhunderts „auf den Markt gekommen“ seien.<sup>833</sup> In der dritten Auflage dieses Buches aus dem Jahre 1923 schrieb er weiter, dass die Dünndruckpapiere für Bücher, „in denen es darauf ankommt, auf möglichst engem Raum, möglichst viel unterzubringen, von unschätzbarem Wert“ seien und sich neben anderen vor allem „für Taschenbücher [...] bereits unentbehrlich gemacht“ hätten: „Der Text der Bibel“, beschrieb Paul Klemm in einem Beispiel, „lässt sich auf einem solchen, nur 0,03 mm dicken Papier in ein zwar über 1000 Seiten enthaltendes, aber kleines, nur 2 cm dickes Taschenbuch zusammendrängen“.<sup>834</sup> Das verwendete Papier hatte also ebenso Schule gemacht wie die Schrift. Zunächst für die Klassikerausgabe, dann vermehrt für andere Titel des *Insel Verlags* verwendet, hatte es 1923 auch in der Fachliteratur seinen Platz gefunden.

---

<sup>829</sup> Brief von G. F. Smith an den Insel Verlag vom 6. Dezember 1904. GSA 50/37.

<sup>830</sup> Brief von Alfred Walter Heymel an Rudolf von Poellnitz vom 28. November 1904. GSA 50/1545, 1.

<sup>831</sup> Sarkowski, Heinz: Der Insel Verlag 1899-1999. S. 55.

<sup>832</sup> Sarkowski, Heinz: Verzeichnis der Insel-Dünndruckausgaben. S. 11.

<sup>833</sup> Klemm, Paul: Handbuch der Papierkunde. Zum Nachschlagen und zum Unterricht über Verwendung, Herstellung, Prüfung und Vertrieb von Papier. Leipzig: Th. Grieben's Verlag L. Fernau 1904. S. 32.

<sup>834</sup> Klemm, Paul: Handbuch der Papierkunde. 1904. S. 31.

### 5.4.3 Die Veränderungen im graphischen Gewerbe nach 1905: Einband

„Mit diesem Brief erhalten Sie gleichzeitig ein rotes englisches Lederfell sowie die nötige Anzahl des Auflagenpapieres der Klassiker-Ausgaben“, so beginnt der Schriftwechsel zwischen Rudolf von Poellnitz und der *Gesang- und Betbuch Fabrik J. F. Bösenberg* am 5. November 1904 bezüglich des Einbands. *J. F. Bösenberg* sollte die Weiterverarbeitung der Klassikerausgaben übernehmen. Aus England kamen das Material für den Einband und die Gravurstempel für die Titel, die gedruckten Bogen von *Poeschel & Trepte*.

Poellnitz bat den Inhaber, „einen Proband bis Mittwoch herzustellen und mir denselben nebst Preiskalkulation zu übersenden“.<sup>835</sup> Etwa einen Monat zuvor, am 30. September, hatte man sich bei der Buchbinderei *Adolf Günther* erkundigt, ob man sich dort vorstellen könne, die Erfahrungen die man beim Binden von Bibeln in Fadenheftung gemacht habe, auch auf die Klassikerausgaben übertragen zu können. Die Auflagen wurden auf bis zu 5.000 Exemplare beziffert.<sup>836</sup> Die Bestätigung *Adolf Günthers*, dass er diesen Auftrag übernehmen werde, ging am 3. Oktober 1904 mit der Bitte an Rudolf von Poellnitz zurück, nähere Angaben über die Art des Einbands zu machen.<sup>837</sup> Niedergeschrieben auf dem Briefpapier des Londoner *Hotel Cecil*, in dem auch Kessler zeitgleich in London residierte, wurde am 26. Oktober im Auftrag von Graf Kessler, geprüft durch Douglas Cockerell, eine Lederprobe durch J. Meredith-Jones an den *Insel Verlag* verschickt.<sup>838</sup> Dem folgten weitere Proben, die am 2. November von J. Meredith-Jones mit einem Begleitbrief auf seinem Firmenbriefpapier nach Leipzig abgeschickt wurden.<sup>839</sup>

Am 9. November leitete Poellnitz „die 6 englischen Felle, mit der Bitte sogleich zu berechnen, wieviel Dutzend Sie davon für die Herstellung von 500 Bänden benötigen“ an *J. F. Bösenberg* weiter.<sup>840</sup> Nur einen Tag später telegraphierte der

---

<sup>835</sup> Brief von Rudolf von Poellnitz an J. F. Bösenberg vom 5. November 1904. GSA 50/42.

<sup>836</sup> Brief von Rudolf von Poellnitz an Adolf Günther vom 30. September 1904. GSA 50/42.

<sup>837</sup> Brief von Adolf Günther an Rudolf von Poellnitz vom 3. Oktober 1904. GSA 50/42.

<sup>838</sup> Brief von J. Meredith-Jones an Rudolf von Poellnitz vom 26. Oktober 1904.

<sup>839</sup> Brief von J. Meredith-Jones an Rudolf von Poellnitz vom 2. November 1904.

<sup>840</sup> Brief von Rudolf von Poellnitz an J. F. Bösenberg vom 9. November 1904. GSA 50/142.

englische Lederfabrikant die Bestätigung an Rudolf von Poellnitz: „can forward 100 dozens withens [sic!] 10 days after recieving confirmation“.<sup>841</sup> Noch am gleichen Tag schickte er aus Wraxham per Brief hinterher, dass Douglas Cockerell das Leder bevorzuge, „of which we sent you sample 6 skins.“<sup>842</sup> Genauere Lieferbestimmungen und die Art der Abwicklung folgten in einem Brief am darauf folgenden Tag. Hierin wird die Liefermenge von 60 Dutzend „Red Skivers“ angekündigt.<sup>843</sup>

Die weiteren Verhandlungen zwischen *J. F. Bösenberg* und Rudolf von Poellnitz fanden mündlich statt, werden seitens der Firma *Bösenberg* aber in einem Brief vom 12. November zusammengefasst. In dieser Vereinbarung wird auch seitens Meredith-Jones von der angekündigten Menge von „60 Dutzend rotem Schafleder“ berichtet. Man hatte sich also auf das Leder geeinigt, das Cockerell für das geeignete hielt, denn die Bestellung bezieht sich auf diese „six skins“. Dem *Insel Verlag* wurde „für die Klassiker-Bände der Herzog Ernst Ausgabe“ die Offerte für einen „Ganzleder-Band, biegsam wie unser Musterband, oben Goldschnitt mit Goldaufdruck auf Vorderseite und Rücken per 1000 Exemplare mit M. 650.-, Futteral dazu per 1000 Exemplare M. 40.-“ gemacht. Hinzu kommt ein Angebot über einen „Ganzcalico-Band, amerikanisch oder englisch Leinen, sonstige Ausstattung wie 1, per 1000 Exemplare M. 360.-, Futteral dazu M. 40,-“.<sup>844</sup> Enthalten sind in diesem Angebot die Herstellungskosten, das Leder und das Vorsatzpapier für „den ersten Auftrag liefern Sie uns [...] unter Berechnung ihrer Selbstkosten, während wir diese Materialien für die Zukunft selbst zu besorgen“ hätten.<sup>845</sup> An diesem Beispiel zeigt sich, dass man auch bei den Einbänden zunächst noch Ressourcen importieren musste, sich aber auf eigene Lösungen festlegen wollte und das eigene Angebot anhand der Nachfrage erweiterte. Dass die Bände nie in einem Futteral ausgeliefert wurden zeigt erneut die Zielsetzung, nach der sich der Inhalt der Bücher dem Leser schnell erschließen sollte.

---

<sup>841</sup> Telegramm von J. Meredith-Jones an Rudolf von Poellnitz vom 10. November 1904.

<sup>842</sup> Brief von J. Meredith-Jones an Rudolf von Poellnitz vom 10. November 1904.

<sup>843</sup> Brief von J. Meredith-Jones an Rudolf von Poellnitz vom 11. November 1904. Zwei undatierte Bestellungen seitens Poellnitz sind noch erhalten, in denen er 100 Dutzend bestellt. Da aber der Empfang von 60 Dutzend seitens Bösenberg bestätigt wurde, ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Bestellung um die verbindliche handelte.

<sup>844</sup> Brief von J. F. Bösenberg an Rudolf von Poellnitz vom 12. November 1904. GSA 50/142. Diese Leinenbände erschienen allerdings erst 1909.

<sup>845</sup> Brief von J. F. Bösenberg an Rudolf von Poellnitz vom 12. November 1904. GSA 50/142.

Die Bestellung der Bände „Schiller Gedichte und Dramen I. Bd; in Ganzleder wie Muster oben Goldschnitt mit Goldaufdruck auf Vorderseite und Rücken“, wurden am 12. November endgültig bestellt.<sup>846</sup> Auch die Leinenbände werden in diesem Brief schon beauftragt. Sie wurden allerdings erst ab 1909 hergestellt.<sup>847</sup> Bereits am 21. November 1904 wird per Brief die Abholung der Druckbogen des Goethe- und Schiller-Bandes bei *C. E. Poeschel* angekündigt. Die Buchbinderei *A. Köllner* werde „die in ihrem Besitze befindlichen Gravierungen übergeben.“<sup>848</sup> Aus England war eine Rechnung eingetroffen „über 60 Dutzend Leder, die bereits abgegangen sind und jeden Tag eintreffen können.“<sup>849</sup> Der Empfang des Schafleders wird am 8. Dezember, die Fertigstellung der Bindung von 200 Exemplaren am 17. Dezember bestätigt. Hierbei handelte es sich um die Exemplare, die dem Großherzog gezeigt werden und die noch vor Weihnachten in die Geschäfte kamen, denn erst am 27. Januar wird dem *Insel Verlag* mitgeteilt, dass 4.000 Bände des Schiller- und des Goethe- Bandes zum Abschluss gebracht wurden und das Vorsatzpapier „vollständig aufgearbeitet ist“ und 50 1/2 Dutzend des Leders verarbeitet wurden.<sup>850</sup>

Festzuhalten bleibt, dass es sich beim Einband der ersten Auflage um Material aus England handelte. Der in London weilende Kessler und Douglas Cockerell haben sich mit dem Lederfabrikanten über das Material beraten, wie das Briefpapier aus dem Hotel beweist und wodurch auch Rudolf von Poellnitz erkennen konnte, dass Harry Graf Kessler an der Entscheidung beteiligt gewesen sein musste, denn er schrieb in der Regel immer auf dem Briefpapier mit dem entsprechenden Hotelsignet. Rudolf von Poellnitz und die Buchbinderei mussten mit dieser für die Kommunikation und die Organisation komplizierteren Ausgangslage umgehen, bis man bei *Bösenberg* das entsprechende Leder bereitstellen konnte. Die Gravuren für die Einbände wurden aus England nach Berlin geliefert und in Deutschland zur Bearbeitung genutzt. In Fragen der Materialwahl des Einbands

---

<sup>846</sup> Brief von Rudolf von Poellnitz an J. F. Bösenberg vom 12. November 1904. GSA 50/142.

<sup>847</sup> In diesem Brief kam es zu einem Tippfehler. Die Leinenbände wurden zu 40 Pfg. bestellt, handschriftlich wurden aus den 40 Pfg. dann M. 400 gemacht. Hieran dokumentiert sich der Zeitdruck, mit dem die Umsetzung nun betrieben wurde und auch die Konstitution des Verlagsleiters. Vgl. Brief von Rudolf von Poellnitz an J. F. Bösenberg vom 12. November 1904. GSA 50/142.

<sup>848</sup> Brief von J. F. Bösenberg an Rudolf von Poellnitz vom 21. November 1904. GSA 50/142.

<sup>849</sup> Brief von J. F. Bösenberg an Rudolf von Poellnitz vom 21. November 1904. GSA 50/142.

<sup>850</sup> Brief der Firma J. F. Bösenberg an den Insel Verlag vom 27. Januar 1905. GSA 50/142.

und der Deckelprägung scheinen die Ressourcen ähnlich zu bewerten zu sein, wie sie für das graphische Gewerbe insgesamt ausschauten. Die Buchbindung allerdings schien kein Problem zu sein.

Johann Wolfgang von Goethe selber hatte die Einbände der *Weygandschen Buchhandlung* für eine Jubiläumsausgabe des *Werther* als „sauber und zierlich“ charakterisiert und empfohlen. Etwa zur gleichen Zeit behinderte die Innung der Buchbinder einen Antrag des Verlags *F. A. Brockhaus*, dem Unternehmen eine eigene Buchbinderei anzugliedern. *J. F. Bösenberg*, die Buchbinderei der Klassikerausgabe, erhielt ihre Genehmigung in den Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zusammen mit *Julius Hager*, *Heinrich Sperling*, *E. A. Enders* und *Gustav Fritsche*, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als führend auf dem Weltmarkt galten. Seit den 1820er Jahren importierte man französische und englische Beschneid- und Falzmaschinen nach Leipzig, die eine Herstellung von Massenaufgaben ermöglichten. 1875 arbeiteten in etwa 165 Buchbindereien 1.585 Menschen. Zwanzig Jahre später waren es schon 291 Betriebe, die 5.570 Menschen beschäftigten. Auch in der Einbandgestaltung arbeitete man seit den 1880er Jahren vor allem nach Vorbildern aus der Renaissance.<sup>851</sup> Die Einbände weisen wiederum die typischen Merkmale einer übertrieben historisierenden Manier auf und scheinen noch prunksüchtiger als die anderen Elemente der Buchgestaltung. Veränderungen in den Neunziger Jahren bestanden im Wesentlichen in der Mechanisierung und der wirtschaftlichen Konzentration in und zu Großbuchbindereien und brachten keine Besserung dieses Zustands. Die zunehmende Größe sorgte für einen wachsenden Wettbewerbsdruck, der Fragen nach Qualität und des individuellen Stils noch weiter in den Hintergrund drängte und schließlich in dieselbe ästhetische Verwirrung mündete, die schon mehrmals in dieser Arbeit konstatiert wurde.<sup>852</sup> Auch wenn Deutschland der größte

---

<sup>851</sup> Schaefer, Helma: Das Leipziger Einbandschaffen an der Wende vom 19. bis 20. Jahrhundert. In: *La reliure actuelle. Six conférences faites Luxembourg l'occasion de l'I.R.A.* Luxembourg 1995. S. 53-75.

<sup>852</sup> Schaefer, Helma: Das Leipziger Einbandschaffen an der Wende vom 19. bis 20. Jahrhundert. S. 55.

Buchexporteur der Welt war und in Bezug auf die Volumina Weltmarktführer war, war man bezüglich der gestalterischen Qualität keineswegs führend.<sup>853</sup>

In Fragen des Einbands und seiner Gestaltung mangelte es, wie in der Typographie auch, nicht an freien Kapazitäten, sondern an der Durchsetzung von Ideen, die man für kommerziell tragfähig hielt. Erst die Erneuerungen, die unter anderem durch Douglas Cockerell in der *Dove's Bindery* in England entstanden, veranlassten auch die deutschen Buchbinder ihren Blick auf die Erfindungen über den Kanal wandern zu lassen. Der erste signifikante Versuch, Einbände auch in Deutschland qualitativvoller herzustellen, fand im Jahre 1897 statt, als man für die *Sächsisch-Thüringische Kunst- und Gewerbeausstellung* den Buchbinder H. Sperling beauftragte, 70 moderne Handeinbände herzustellen. Die Ergebnisse unterscheiden sich zwar maßgeblich von den historisierenden Bucheinbänden der Achtziger und Neunziger Jahre, weisen aber dafür die floralen und ornamentalen Eigenheiten des Jugendstil auf. Erst mit der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*, so Helma Schaefer, war ein Einflussträger geschaffen worden, der auch diese Art der Gestaltung in Frage stellte.<sup>854</sup>

Die Feststellung, dass Deutschland diesbezüglich hinter den Franzosen und Engländern zurückgefallen war, wurde auch für die Einbände bereits im Jahr 1851 getroffen und auch diesbezüglich durch den Vergleich der Bücherproduktion auf der Weltausstellung zu Tage gefördert. Die Bildungsmaßnahmen, die diesen Zustand verbessern sollten, wurden ab 1867 in Deutschland ergriffen und man hatte sie sich in England abgeschaut. In Deutschland allerdings standen sie auch bezüglich der Einbände unter dem Einfluss der kaiserlichen Kulturpolitik.<sup>855</sup>

Wichtig für die Unternehmen in der Einbandproduktion war die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* daher wiederum nicht nur als Inspirationsquelle für die Mitarbeiter des Buchgewerbes, sondern auch für deren kaufmännische Leiter, denn sie waren der Beweis, dass moderner Geschmack auch kommerziell von

---

<sup>853</sup> Roloff, Andreas: Der Verlageinband unter dem Jugendstil. Zum Wandel bibliophiler und gestalterischer Normen im Einfluß des britischen Druckwesens. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994. (=Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 77). S. 43.

<sup>854</sup> Schaefer, Helma: Das Leipziger Einbandschaffen an der Wende vom 19. bis 20. Jahrhundert. S. 59. Vgl. hierzu auch: Graefe, Heinz: Leipziger Buchbindekunst. In: Papier und Druck. Fachzeitschrift für Typographie, Polygrafische Technik und Papierverarbeitung. Leipzig: Verlag für Buch- u. Bibliothekswesen Jg. 8. 1959. S.103-106.

<sup>855</sup> Roloff, Andreas: Der Verlageinband unter dem Jugendstil. S. 46.

Interesse war. Durch diese Synergien wurde wieder ein Prozess eingeleitet, der seine größte Auswirkung wohl darin findet, dass der deutsche Werkbund diesen funktionalen Umgang mit der Einbandgestaltung adaptierte.

Das Buch als Gesamtkonstrukt inhaltlicher und formaler Komponenten wurde auch in der Gestaltung des Einbands zu einem leitenden Kriterium, wenngleich die historisierenden Bestandteile auch bei den Einbänden noch bis in die späten Zwanziger Jahre erhalten blieb. Die Veränderungen im Angebot des Einbandgewerbes sind zunächst durch eine Erweiterung oder Ergänzung des Angebots gekennzeichnet, denn der Blick auf den Einband war immer auch ein wichtiges Verkaufsargument im Handel und die Vorliebe der Deutschen für übersteigerten Prunk überlebte sich erst allmählich. „Dasjenige, an dem man später die Stumpfheit und die Geschmacksverwirrung unserer Zeit am deutlichsten erkennen wird“ so schrieb Kessler im Mai 1898 in sein Tagebuch, „sind die Bucheinbände unserer grossen Dampf-Buchbindereien“.<sup>856</sup> Noch auf der *Bugra* 1914 zeigten sich die heterogenen Geschmäcker in der Verschiedenheit der Exponate.<sup>857</sup> Die ersten Bände Schillers und Goethes aus der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* wurden zu dieser Zeit auch bereits unter ihrem sehr viel publikumswirksameren Namen, als *Insel Ausgabe* herausgegeben. Der Werbewirksamkeit der Einbände trug man damit Rechnung, indem man auch den neuen Namen auf dem Einband abdruckte. (Abb. 34)

Nach Andreas Roloff endete mit Erscheinen der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* auch der Jugendstil als Stilmittel für Bucheinbände in Deutschland. Hinzuzufügen ist seiner Aussage, dass sie nicht nur einen Wendepunkt in der deutschen Einbandgestaltung markierte, sondern bezüglich aller gestalterischen Komponenten eine tragende Inspirationsquelle für das deutsche Buchgewerbe war. Den interessierten Mitarbeitern ermöglichte die Klassikerausgabe, sich die Schönheit der klassischen Tradition in einer modernen Interpretation zu vergegenwärtigen.

---

<sup>856</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 3. Mai 1898.

<sup>857</sup> Schaefer, Helma: Das Leipziger Einbandschaffen an der Wende vom 19. bis 20. Jahrhundert. S. 65.

## 5.5 Die Veränderungen auf dem deutschen Buchmarkt

Das rote Schafleder aus dem englischen Wrexham steht stellvertretend für den Ausdruck von Kesslers Vorstellung, dass „die Unterschiede zwischen den Völkern immer mehr Unterschiede der Form, nicht des Stoffs“ werden. Deutsche Klassik, eingebunden in englisches Leder, entsprach Kesslers Idee einer Nation in Europa, an dem sich eine breitere, deutsche Öffentlichkeit erst nach dem ersten Weltkrieg verstärkt zu orientieren begann, nachdem man die Isolation durch die europäischen Nachbarn zu spüren bekam.<sup>858</sup>

Die Auswirkungen des Wertediskurses der Klassikerausgabe sollen nun abschließend nachvollzogen werden.

### 5.5.1 *Der Einfluss auf das Lesepublikum bis in die Zwanziger Jahre*

„In ästhetisch-politischen Fragen“ bestand zur Jahrhundertwende „eine grundsätzliche Dissonanz zwischen Denk-, Wahrnehmungs-, und Handlungskategorien der Literaturproduzenten, Literaturkritiker und ihrer Rezipienten“, zwischen „dem kulturellen Code der ästhetischen Produkte und dem sozialen Code des Publikums“<sup>859</sup>. Dieser Satz subsumiert auch die Klassikerausgabe treffend, denn der ästhetische Code von Kesslers Sozialisationsbegriff der Individuation beispielsweise musste sich potentiellen Käufern schon aufgrund der fehlenden, gewohnten Kommentierung vermitteln. Die Käufer strebten aber nicht nach Individuation durch das Studium von Literatur. Eher versuchten sie den kulturellen Habitus der über ihnen stehenden Schicht zu kopieren und dadurch ihren gesellschaftlichen Aufstieg zu sichern. Dieser Wunsch wurde vor allem durch materiellen Besitz und weniger durch ideelle Motive ausgelöst. Dahinter verbirgt sich dementsprechend weniger der Wunsch, der Komplexität und Schonungslosigkeit einer heraufziehenden Moderne mit Hilfe der Ästhetik im Sinne eines aufklärerischen Kraftmenschen begegnen zu wollen, sondern der

---

<sup>858</sup> Roloff, Andreas: Der Verlageinband unter dem Jugendstil. S. 13.

<sup>859</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 318. Vgl. auch: Pikerneil, Beate, Pikerneil Dietrich und Viktor Zmegac: Literatur und Gesellschaft. Zur Sozialgeschichte der Literatur seit der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Athenäum 1973.

Wunsch, zu einer materiell besser situierten Schicht dazuzugehören. Die Zielgruppe der Klassiker konnte sich mit der, auf die Ullstein abzielte, unter diesen Voraussetzungen nicht decken. Nur in dem Milieu, für das der Erwerb eines kulturellen Habitus nicht entscheidend war und das über Fragen des Zeitgeists erhaben war, wird daher die Zielgruppe zu finden sein. Dass Eberhard von Bodenhausen seinem Freund Kessler schrieb, er trage immer eines der Bändchen aus der Klassikerausgabe in der Tasche, verwundert nicht, denn er gehörte zu genau der geistigen Elite, die nach Simmels Theorie der „seelischen Formtendenz“ für die Klassikerausgabe seziert werden konnte. Eberhard von Bodenhausen gehörte zu jenen Menschen, die sich in ihrem Denken und Handeln den Fragen um eine kulturelle Erneuerung im Sinne der Moderne stellten.

Generell aber bestand eine große Diskrepanz zwischen dem lesenden Publikum und den Autoren anspruchsvoller Literatur. Ebenso hatte sich der anspruchsvolle Leserkreis sich seit seiner Entstehung im 18. Jahrhundert kaum erweitert. Im 19. Jahrhundert verbreitete sich zwar die Lesefähigkeit, aber mit der Erweiterung der Leserkreise ging keineswegs eine Erweiterung der Schicht von Intellektuellen einher. Die Demokratisierung des Lesens, die sich am Beginn des 20. Jahrhunderts weitestgehend vollzogen hatte, begünstigte hingegen vor allem die Entwicklung neuer, weniger intellektueller, literarischer Gattungen wie beispielsweise die kriegerisch-deuschtümelnde Heimatlektüre, Liebesromane und andere populäre Lesestoffe mit dem Ziel der allgemeinen Erbauung. Aufschlussreich für Aussagen über den Lesestoff für den hier betrachteten Zeitraum in der Erscheinungszeit der Klassikerausgabe ist eine in den Jahren 1901 bis 1906 durchgeführte Umfrage des *Literarischen Echos* nach den gefragtesten literarischen Werken. Die Auswertung bestätigt die deutliche Grundtendenz zu kriegerisch-deuschtümelnden Werken und zur Heimatliteratur. Diese antimodernen und oft sentimental Titel lasen vor allem landflüchtige Arbeiter, Kleinbürger und der landwirtschaftliche und städtische Mittelstand. Sogar Besitzbürger und vermögende Guts- und Großgrundbesitzer zogen klassischen und literarischen Werken diese Art der Lesestoffe vor. Die Demokratisierung des Lesens, die zur Jahrhundertwende weitestgehend vollzogen war, führte nur teilweise zur Überwindung der eigenen Unmündigkeit im

Kantischen Sinn. Meist führte sie zu einer umso größeren Abhängigkeit von den massenhaft verbreiteten Medien der Unterhaltungsindustrie.<sup>860</sup>

Nach dem Ersten Weltkrieg kam mit dem Währungsverfall eine wirtschaftliche Krise hinzu, die einen Verlust der Kaufkraft nach sich zog. Hierunter litt der Buchhandel wie alle anderen Wirtschaftszweige, die keine Güter des täglichen Bedarfs produzierten genauso wie unter der gesunkenen Einwohnerzahl. Aus der wirtschaftlich schwierigen Ausgangslage der Branche resultierte aber keineswegs ein Zusammenhalt der Betroffenen. Man stritt um Partikularinteressen in der Preispolitik ebenso wie über die Titelauswahl des Sortiments und verstärkte die Krise dadurch zusätzlich. Die Schuld für einen allgemeinen Kulturverfall suchte der Autor beim Leser, der Verleger beim Sortimenter und der Sortimenter wiederum bei den Verlegern. Einen gemeinsamen Schuldigen fanden alle im Rundfunk und Film, beim Sport und anderen Freizeitveranstaltungen, die das Publikum zusätzlich vom Buch entfremdeten. Am Ende der Zwanziger Jahre kulminierte das Krisenbewusstsein aller an der Literaturvermittlung Beteiligten in die so genannte „Bücherkrise“, in der man sogar von der Auflösung des Bildungsbürgertums sprach.<sup>861</sup> Dieser Krise begegneten die Kulturverleger mit den Volksausgaben, mit billigen Büchern von klassischen und zeitgenössischen Werken.

Bezeichnender Weise arbeitete Harry Graf Kessler zur Zeit dieser Krise gerade an der Ausgabe eines der luxuriösesten, je in Deutschland gedruckten Bücher. Es handelte sich dabei um den 1914 in der *Cranach Presse* begonnenen *Vergil*, der erst 1926 erschien und beweist, dass sich Kessler mit der Veröffentlichung dieses Luxusdruckes endgültig davon entfernt hatte, massentaugliche Bücher verlegen zu wollen.

Die Frage der Einflüsse auf die deutsche Buchgestaltung konnte beantwortet werden, es bleibt aber eine letzte, zu beantwortende Frage offen. Wie hat sich der ästhetische Diskurs entwickelt, den Kessler im Diskurs der Klassiker als weiteste Grenzlinie des deutschen Denkens ausgemacht hatte?

---

<sup>860</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 317 ff.

<sup>861</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 328 ff.

### 5.5.2 *Der Einfluss der Klassikerausgabe auf die deutsche Bildungswirklichkeit und Ästhetik bis hin zum Bauhaus*

Das Ziel, mit Hilfe von Medien einen Einfluss auf die Bildungswirklichkeit ausüben zu können, diskutierten Alfred Walter Heymel und Harry Graf Kessler bei ihrem gemeinsamen Frühstück im Dezember 1911. Verlagshäuser wie *Ullstein* bewunderten sie für ihren Erfolg, den sie darin sahen, den Lesern nicht das Gefühl zu geben, zu viel Zeit für zu kompliziert dargestellte Sachverhalte zu verlieren.<sup>862</sup> *Ullstein* konnte genau die Leser an sich binden, die sich Kessler eigentlich auch für den Absatz der Klassiker gewünscht hatte. Die nicht über das Planungsstadium hinaus gekommene Weimarer Bildungseinrichtung, Träger der gleichen Bildungsidee wie die Klassikerausgabe allerdings orientierte sich an der Idee der Fürstenerziehung. Die hier lernende, kleine Elite sollte in die wilhelminische Kultur und Politik hineinwirken.

Für den Buchmarkt muss um die Jahrhundertwende eine weitere Lücke festgestellt werden, die es dem Verlag ideeller Prägung schwer machte, denn der Persönlichkeit des Kulturverlegers stand um die Jahrhundertwende kein Sortiment entgegen, der einen adäquaten Vertrieb der Ausgabe garantieren konnte.<sup>863</sup> Das Sortiment befriedigte den klar artikulierten Bedarf einer Zielgruppe, die dem Bildungsbürgertum zuzurechnen ist, die Kessler zwar erreichen wollte, die sich aber schwer erschloss, weil sie eher der kaiserlichen Kulturpolitik folgte und sich ihr Wissens nicht der Charakterbildung wegen erwarb, sondern um der Konversation Willen. Die „Pastor Blümers“ sollten durch Kesslers Bildungsmission zwar geändert werden, interessierten Kessler aber weniger, da er ihre Bewegungsunfähigkeit ahnte.<sup>864</sup> Das Haus *Ullstein* war in dieser Zielgruppe zu politischem Einfluss gekommen und verkörperte gleichzeitig den fortschrittlichen und kosmopoliten Geist der späteren Weimarer Republik. Dieser Verlagskonzern hatte den Spagat zwischen Kunst und Macht für sich entscheiden können, da zeitgenössische Autoren für die Periodika des Hauses wie die *Berliner Illustrierte Zeitung*, die *Berliner Morgenpost*, die *Grüne Post*, den *Uhu*

---

<sup>862</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 9. Dezember 1911.

<sup>863</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 315.

<sup>864</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 311.

und andere schrieben und man ihre Bücher ebenso herausgab. Die gelben Ullsteinbücher waren der Inbegriff leichter Unterhaltungsliteratur und durch zielgruppengerechte Werbung konnten sie zu einem festen Teil der Freizeitgestaltung werden. Bei *Ullstein* wurden am Ende des Jahrzehnts neben Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und Erich Maria Remarque zahlreiche literarische Autoren verlegt und mit ihnen Auflagenrekorde bis zu einer Million verkaufter Exemplare erzielt. Dies war die Masse von Lesern, von der Alfred Walter Heymel und Harry Graf Kessler an eine wirksame Kulturerneuerung denkend 1911 sinnierten. Den beiden imponierte, dass ein Verlag, dessen Zielgruppen sich generell in „Bourgeoisie und Proletariat“ zweiteilte, genau die Mitte aus diesen beiden Einheiten abschöpfte. Im *Insel Verlag* waren die Werke Stefan Zweigs massenwirksam und über die Veröffentlichung von Bindings *Der Opfergang* wurde der *Insel Verlag*, der so „aristokratisch angefangen“ hatte, nun „durch die Tat demokratisch“.<sup>865</sup> Fragen dieses zeitgenössischen Geschmacks und kaufmännischer Führung hatte dort nun ein versierter Verleger übernommen, als die sich Alfred Walter Heymel und Harry Graf Kessler nicht erwiesen hatten.<sup>866</sup> Sie hatten mit der Klassikerausgabe den Grundstein neuer gestalterischer Maximen gelegt. Das Ziel der ihr zugrunde liegenden Formalästhetik bestand darin, zu versuchen, eine weitestgehend implizite Normalform zu finden. Auf der Ebene der menschlichen Wertstrukturen lässt sich das wohl am besten als eine Art „Entkrampfung des deutschen Philisterwesens“ bezeichnen. Diese musste zunächst aus dem oppositionellen Dunstkreis befreit werden. Der deutsche Werkbund wurde zum Hüter dieser Haltung und an diese politische Stellung knüpfte Walter Gropius in dem aus diesem hervorgehenden *Bauhaus* wieder an. Neben Henry van de Velde gelten auch Hermann Muthesius und Friedrich Naumann als geistige Väter des Werkbundes. Als Kessler für die Vorbereitungen der Klassikerausgabe in England war, war Muthesius dort aus seiner Tätigkeit als technischer Attaché für Architektur an der deutschen Botschaft in London ausgeschieden und als Beamter im Preußischen Handelsministeriums tätig. Als sich Kessler bei seinem Besuch bei Charles Ricketts bei diesem erkundigte, ob dieser für den Einband zur Verfügung stehe, äußerte sich der englische Künstler

---

<sup>865</sup> Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. S. 312.

<sup>866</sup> Vgl. Ide, Manshu: Harry Graf Kessler und der Insel Verlag. S. 32.

auch über Muthesius. Er arbeite so tüchtig an seinem Werk, seit er wisse, dass es „so much building and so little `architecture“ gebe.<sup>867</sup> Muthesius wandte seine Erfahrungen aus England in seiner amtlichen Tätigkeit zur Förderung des kunstgewerblichen Unterrichts an und nutzte seinen Einfluss, Personen zu fördern, die in ihrer Zielsetzung mit ihm übereinstimmten. Er setzte Peter Behrens in der Düsseldorfer *Kunstakademie* ein, Hans Poelzig an die in Breslau und Bruno Paul an die Berliner *Akademie für Angewandte Kunst*. Muthesius selber wurde 1907 an den ersten Lehrstuhl für Angewandte Kunst an die Berliner Handelshochschule berufen. Erst bei seiner Antrittsvorlesung äußerte er sich kritisch über die Kulturpolitik des Kaisers. Dies führte schließlich zu seinem Ausscheiden und das wiederum zur Gründung des Werkbundes. Mitglieder wurden die, die sich Muthesius verbunden fühlten. Die Programmatik des Werkbundes enthält unter anderem die Entwöhnung von historischer Sentimentalität, von Unsachlichkeit und den schlimmsten Verirrungen im sinnwidrigen Aufputz. Muthesius wusste aber um die Widerstände, die ihm einerseits seitens eines Verbrauchers, der von vermeintlich prunkhaften Luxusgütern entwöhnt werden musste und andererseits von Fabrikanten entgegenschlagen musste, die erst an die Erkenntnis heran geführt werden mussten, wie sehr die Menschen durch die sie umgebenden Dinge beeinflusst werden. Sein Ziel war, Orte zu schaffen, deren Einfachheit den Charakter ihrer Bewohner prägen sollten. Die Formel des ästhetischen Normalzustands, die sich Kessler in einem langen intellektuellen Prozess erarbeitet hatte und der sich durch die Synthese der Ideen Kants und Schopenhauers, Schillers, Körners und Goethes ergab, die aber immer eine aristokratische Haltung beinhalteten, sollten nun auf alle Lebensbereiche Aller, vom Aristokraten bis hin zur Arbeiterklasse angewendet werden. Muthesius wendete sich mit seinen Forderungen gegen die Vorherrschaft der Franzosen, die in Fragen des Geschmacks noch immer führten, und köderte die deutsche Industrie, diese übernehmen zu können, sofern sie seinen Ausführungen folgten. Aus dem Verlagsgewerbe betätigte sich auch Eugen Diederichs aktiv am Werkbund. Die Jahrbücher der Vereinigung erschienen in seinem Verlag von 1912 bis 1914 und auch die Werke John Ruskins und

---

<sup>867</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 28. Juli 1904.

Hippolyte Taines, die auch auf Kessler einen so nachhaltigen Einfluss ausgeübt hatten. Henry van de Velde meinte wohl nicht ganz zu Unrecht, dass die Gründer des Werkbundes Fürsprecher des von ihm schon lange verfolgten Zieles gewesen seien.<sup>868</sup> „Graf Kessler war der eigentliche Urheber des Experiments, das in Weimar zu einer künstlerischen und geistigen Erneuerung führen sollte“, schrieb Henry van de Velde über den Beitrag Kesslers zu den Weimarer Ideen in seinen Memoiren.<sup>869</sup> Die ästhetischen Ideale Harry Graf Kesslers, Grundlage des „Weimarer Experiments“, lebten auch nach dem Krieg in der thüringischen Provinz wieder auf. 1919 schrieb Walter Gropius, Nachfolger Henry van de Veldes an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule* und der *Hochschule für bildende Kunst*, aus der das *Bauhaus* hervorging, in einem Artikel unter dem Namen „Baugeist oder Krämertum?“:

*„Wir haben in Deutschland vor dem Kriege gearbeitet, vielleicht mehr als die ganze übrige Welt, aber unsere Arbeit war zum großen Teil auf unwesentliche Ziele gerichtet, auf Geld machen, auf materielle, statt auf geistige Lebensbereicherung. Nicht aus Böswilligkeit, wir wußten es nicht besser. So verlernte aber der Deutsche das Beste in ihm, die geistige Vertiefung und wurde zu sehr oberflächlicher Weltmann und businessman, ohne aber das Talent zu diesem Weltmann zu haben, wie es der Engländer besitzt. Die Ursache dieser allgemeinen Verflachung, die ja durchaus nicht bei uns allein zu Hause ist, sondern sich mehr oder weniger in der ganzen zivilisierten Welt bemerkbar macht, kann wohl heute niemand mit Sicherheit angeben. Sie ist Zeitenlauf. Durch das Allmähliche Absterben einheitlicher religiöser Gedanken zermorschte eben auch das sittliche Fundament der Allgemeinheit. In gleichem Maße aber schwand die Gestaltungskraft, die formschöpferische Baukraft des werktätigen Volkes, der händlerische Geist aber nahm in allen Gesellschaftsschichten und Ständen zu und entartete schließlich in einwucherisches Krämertum, das den echten soliden Kaufmannsgeist*

---

<sup>868</sup> Campbell, Joan: Der deutsche Werkbund 1907-1934. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1989. S. 21 ff.

<sup>869</sup> Van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens. S. 222.

*gefährdete. Das Verantwortungsgefühl des Einzelnen und die vertiefende Liebe zu seinem Werk stumpfte mehr und mehr ab, die lebendige Persönlichkeit verlor sich im Labyrinth der toten ins Groteske wachsenden Organisationen, und an Stelle des sinkenden Schönheits- und Zartgefühls stieg jene verhängnisvolle Verehrung von Macht und Materie empor, die uns über den geistigen zum wirtschaftlichen Abgrund führen musste. Denn auch die geistigen Dinge wurden materialisiert. Anhäufung von Wissen galt fälschlich als Bildung und echte Herzensbildung sank im Wert.“<sup>870</sup>*

Harry Graf Kessler kannte Walter Gropius seit einiger Zeit. Die Interessenlage in Weimar kannte Kessler bestens. Kesslers Standpunkt Gropius gegenüber war, dass ihm „die Frage der weimarischen „Kompensationen“ gleichgültig sei. Die „Vandeveldes Berufung“ liege ihm „zwar am Herzen“. Kessler wollte „aber keinesfalls Gropius durch Vandevelde depossedieren lassen“. Die „Kunstschule sei unter Gropius ein Heerd des Spartakismus und des Judentums geworden“, warfen ihm seine Gegner vor. Kessler „lehnte um so energischer jede Stellungnahme gegen Gropius ab.“<sup>871</sup> Walter Gropius bekannte sich dazu, dass die Grundideen des *Bauhauses* auf den Werkbund-Ideen aus der Vorkriegszeit basierten und er mit diesen Erziehungsreformen übereinstimmte.<sup>872</sup> In seinen erzieherischen Konzepten orientierte er sich an der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers, die Friedrich Nietzsche dem schöpferisch Tätigen zugewiesen hatte, allerdings knüpfte er nicht an ihn an, sondern ergänzte seine Ideen um den Diskurs, der sich in der Synthese der Ästhetik Goethes und Schillers ausdrückte.<sup>873</sup>

Ob dieser Einfluss auch auf die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* zurückzuführen ist, lässt sich nicht beantworten. Es ist allerdings wohl kein Zufall, dass man in der Buchgestaltung des *Bauhauses* vor allem serifenlose

---

<sup>870</sup> Gropius, Walter: Baugeist oder Krämertum? In: Quellen zur Geschichte Thüringens. Hrsg. von Thomas Neumann. In: Kultur in Thüringen. 1919-1949. Bd. 8. In: [www.thueringen.de/imperia/md/content/tzt/11.pdf](http://www.thueringen.de/imperia/md/content/tzt/11.pdf) vom 1. Dezember 2007.

<sup>871</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 29. August 1919.

<sup>872</sup> Campbell, Joan: Der deutsche Werkbund 1907-1934. S. 151 ff.

<sup>873</sup> Wick, Rainer K.: Teaching at the Bauhaus. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. S. 75.

Schriften verwendete, die man nun als das letzte „Bischen Ornament“ begriff und die in ihrer Sachlichkeit und Nüchternheit nun noch weiter gingen, als ihr Vorläufer.<sup>874</sup>

## **6. Fazit: Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* als Vorbild für das normierte Gebrauchsbuch**

Das von Kessler schon vor der Jahrhundertwende in seinem Tagebuch niedergeschriebene Ziel für die Moderne, „die philosophische Goethische Kultur mit der Bismarckschen politischen und der fin-de-siècle ästhetischen zu vereinigen“, erhielt in Weimar eine neue Grundlage. Dort eröffnete sich dem Grafen erstmals die Möglichkeit, seine Auffassungen von Bildung und Kultur in Bildungs- und Kultureinrichtungen einflechten zu können. Dieselbe Funktion wie die von ihm konzipierten Kunstausstellungen und die Kunstschule unter der Leitung seines Freundes Henry van der Velde, hatte auch die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*. Das geplante Theater und die *Großherzog Wilhelm Ernst Schule* hätten wohl dieselben Ideen der Moderne transportieren sollen wie die realisierten Einrichtungen. Diese Institutionen hätten die Ziele nur mit anderen Mitteln verfolgt.

Kessler beabsichtigte mit der Klassiker-Ausgabe nicht nur, eine ansehnliche Ausgabe für den Bücherschrank zu konzipieren. Er versuchte in allen Komponenten der Form einen Maßstab für eine zeitgemäße und moderne, aber dennoch zukunftsfähige Gestaltung zu finden. Das Zusammenspiel der freudigen Botschaft Goethes und die unerbittliche Intention Schopenhauers steckten die äußersten Pole ab, zwischen denen sich eine Debatte um die Moderne entfachen sollte. Kants Philosophie sollte die Haltlosigkeit einer Kulturdebatte bezeugen, wie sie der Selbstzweck einer nationalen Formensprache repräsentierte und aus der metaphysischen Suche nach den Prinzipien der Weltordnung sprach. Durch die differenzierte, von Moralbegriffen losgelöste Betrachtung der Gegenwart, sollte der Mensch seine Unmündigkeit und seine fortgeschrittene

---

<sup>874</sup> Bartram, Alan: Bauhaus, Modernism and the illustrated book. Yale: Yale University Press 2004. S. 16.

Handlungsunfähigkeit verstehen lernen, die ihm eine Kultur eingebracht hatte, die sich nicht am Erdenbürger und seinen Krisen orientierte.

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* deutscher Klassiker war Kesslers Versuch diesen kritischen Geist über die Grenze von Weimar hinaus zu tragen. Die Änderung des Autorenprogramms der Klassiker war aus diesem Grund nicht nur ein politischer Schachzug. Die inhaltliche Modifikation der ursprünglich geplanten Klassikerausgabe war der Versuch, den Mitmenschen die äußersten Pole des aufklärerischen Gedankenguts der Dichter mitzuteilen, die sich bis dato vor allem in den zeitgenössischen Stereotypen von Ordnung, Heimat, Tiefe und Nation verlor.

Die Suche nach der geeigneten Formalästhetik der Klassiker musste dabei in weitestgehender Simplizität münden, wie sie aus der Formel Walkers von der „ordinary type“ spricht. Das leichte und reiche, das helle innen und außen der Bücher war der gestalterische Ausdruck für die menschliche Normalität von Grundstimmungen, die sich aus dem ästhetischen Diskurs der Autoren ergab. Die diesem Dialog implizite und durch diesen transportierte Ästhetik, sollte sich dem Leser als selbstverständliche Synthese mitteilen: „Nietzsche hat Recht: die klassische Größe besteht in der Bewältigung des Dargestellten unter Eine Form“.<sup>875</sup> Dieser Satz kennzeichnet daher nicht nur den Antrieb treffend, der hinter der mit einer erheblichen Initiative verfolgten Suche nach der richtigen Form der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* stand. Hinter diesem Satz verbirgt sich auch das Ideal, dass wie die Erziehung der englischen Elite sich selbstverständlich am Gentlemen orientierte, der deutsche Nachwuchs unzweifelhaft die klassische Größe Goethes und Schillers anstreben sollte.

Kessler verstand sich in der Rolle als Kulturreformer keineswegs als „berühmteste literarische Quasselstrippe“<sup>876</sup>. Antworten auf Fragen der Kultur der Moderne zu finden, war für ihn dringlich, da nur durch diese die Orientierungslosigkeit des Menschen im ausgehenden 19. Jahrhundert beendet werden konnte. Die Ungewissheiten einer modernen Zivilisation und deren Bildung zu kontrollieren, waren für ihn Teil einer notwendigen Überlebensstrategie, denn er selbst hatte als Schüler erlebt, wie man Goethes Werke vor ihm verschloss, obschon sich seine

---

<sup>875</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 30. September 1903.

<sup>876</sup> Easton, Laird M.: Der rote Graf. S. 13.

Zeitgenossen die in seinen Werken aufgeworfenen Fragen beispielsweise nach den Möglichkeiten einer Lebensharmonie stellten. Diese Doppelmoral wiegte Kesslers Meinung nach ähnlich schwer, wie die Verwechslung von fehlendem Frohsinn und mangelnder Tat- und Entschlusskraft mit einer mutmaßlichen Tiefe der Seele. Aus dieser auf die Größe der Kultur der Nation zu schließen, war für den Grafen unbegreiflich und gefährlich. Graf Kessler reichten als Beweis für die Erhabenheit einer Nation keine Gedankengebäude aus. Kultur maß Kessler an einem richtigen Lebensstil, wie er aus dem Geschmack des Menschen und seines Auftretens sprach.

Das Ergebnis dieses Prozesses zeigte sich unter anderem auch in seiner Konzeption der modernisierten Form des Gebrauchsbuches, wie es durch die Interpretation und Weiterentwicklung bis heute gängig ist. Diese Buchreihe symbolisiert den Wunsch Kesslers, die hierin enthaltene, intellektuelle Ausgangsbasis für die Moderne einer breiteren Masse zu öffnen und sich die Gewissheiten, die aus diesem Diskurs rührten, aneignen zu können. Diese ästhetischen Grundlagen sollte sich im deutschen Kulturkreis festigen, denn aus dieser Gewissheit hätten sich weitreichendere Erkenntnisse ableiten lassen, die wiederum in neues, modernes Gedankengut hätte münden sollen.

Körners Name in der Reihe der publizierten Autoren symbolisiert zusammen mit Schillers Dramen zugleich aber auch eine weitere Absicht. Dieses Ziel bestand darin, die Klassiker zu einem Verkaufserfolg zu machen. Dieses Resultat war bestimmend, denn das graphische Gewerbe sollte sich an ihrer Gestaltung inspirieren und nach ihrem Vorbild weitere Bücher anfertigen. Die Form und die ihr innewohnenden Zeichen entsprachen modernem Denken, denn sie waren aus den Grundgedanken der Autoren abgeleitet und sollten daher gleichermaßen verbreitet werden.

Kessler waren Untersuchungen bekannt, dass die Antiqua die leserlichste Schrift war. Die Suche nach deutschen Formen, wie sie die Suche nach einer deutschen Type aus der Fraktur repräsentierte, verachtete Graf Kessler als Phänomen der Heimatkunst. Die Wahl konnte daher für die Klassiker-Ausgabe nicht auf eine gebrochene Schrift fallen, auch wenn er sie später für seinen Hamlet verwendete. Die Schönheit einer Type, so schrieb er, besteht in ihrer Ruhe und im Licht, das

sie aus dem Papier herauszieht. Diese Ruhe war die Grundvoraussetzung für die Leser, die die in ihnen enthaltenen Informationen verstehen und verarbeiten mussten. Durch den Inhalt sollte die Klassikerausgabe dem rationalen Geist der Leser die beiden äußeren Pole des Denkens in der Moderne vermitteln. Aus den Klassikern spricht Goethes Wahrheit als Korrektiv an der schonungslosen Wahrheit Schopenhauers, allerdings nicht ohne zu verschweigen, dass Goethes Aussagen ohne den Preis der Wahrheit nicht zu haben war, den der Nihilismus Schopenhauers den Menschen mitzuteilen hatte. Der Diskurs innerhalb dieser Grenzmarken sollte dem Deutschen eine Stabilität vermitteln und ihn dadurch von seiner Zögerlichkeit und Unsicherheit kurieren, die Kesslers Meinung nach eines der größten Übel seiner Zeit waren. Die beiden Sphären Inhalt und Form sollten dabei so miteinander verbunden werden, dass die ihnen zu Grunde liegende Einheit den Widerspruch von Geist und Materie überwinden konnte. Da er seine Mitbürger für vergeistigt hielt, konnte er nur mit dem entsprechenden Ausdruck für die Überwindung dieses Zustands seinen pragmatischen und handlungsorientierten Bildungs- und Kulturansatz rechtfertigen. Auch wenn die Klassiker laut ihrer Werbung in jeden Bücherschrank hineinpassten, waren sie nie für den Bücherschrank konzipiert.

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe* erzählt aber auch die intellektuelle Biographie Kesslers, der erst durch die Werke Goethes zu seiner deutschen Identität fand und im „Essayisten“ Schiller der Forderung nach dem Tatmenschen ebenso begegnete wie der Kunst als „sozialtherapeutisches“ Mittel. Schopenhauer und Kant waren die intellektuellen Werkzeuge, mit deren Hilfe Kessler seine Erfahrungen interpretieren und differenzieren lernte.

Die Einflussnahme der Klassikerausgabe entwickelte sich zögerlich. Zunächst jedoch blieb sie ohne nennenswerte Geltung, denn sie griff den Entwicklungen einfach zu weit voraus. Erst als eine internationale Orientierung zum Wertmaßstab eines urbanen Publikums wurde und als die Isolation die ganze Nation und nicht nur ihre Künstler bedrohte, fasste man die Gestaltungsmaßstäbe der Klassiker nach und nach als normal auf. Erst als die in der Synthese ihres Diskurses angelegte Idee sich in einfacheren Formeln wie „Praktikabilität“ nachvollziehen

ließ, wurden Forderungen nach einer nationalen Formensprache abgeschafft und eine reduzierte Formalästhetik von Bewegungen wie dem *Bauhaus* aufgegriffen. Den Nachweis eines expliziten Einflusses Kesslers auf den Diskurs der *Bauhaus*-Ästhetik kann diese Arbeit nicht erbringen. Den Bezug zwischen Kesslers Ideen und denen Henry van de Veldes im Hinblick auf das *Bauhaus* mit dem hier gewählten methodischen Ansatz zu unternehmen, wäre für das Kunsthandwerk und die Buchgestaltung in hohem Maße wünschenswert und könnte vielleicht auch für die Architektur angewendet werden. Nicht zu vergessen, dass natürlich auch Kessler seine Ideen von anderen gewann. Dennoch, es ist zu vermuten, dass Graf Kessler seinem belgischen Freund viele Ideen erreichbar machte, deren Anwendung sich erst im *Bauhaus* voll und ganz vollzog. Die Verwendung vor allem serifenloser Schrift deutet die Richtigkeit dieser These für die Buchgestaltung an.

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* hat die deutsche Buchgestaltung nachhaltig beeinflusst, das „Bischen Ornament“ ebenso fortzulassen. Sie steht für das Ende des Jugendstil gleichermaßen wie für die erfolglose Suche nach deutschen Formen. Durch sie öffnete sich das deutsche Buchgewerbe aber auch gegenüber den künstlerischen Errungenschaften der klassischen Renaissancen Europas. Persönliche Ressentiments gegenüber den englischen Mitarbeitern haben diesen Einfluss zu kaschieren versucht, da man sie nicht als deutsche Buchausgabe verstanden hat. Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* war am beginnenden 20. Jahrhundert das Schulbeispiel für deutsche Buchgestalter, das die Buchsammlung des *British Museum* für Kessler und seine Mitarbeiter war.

Kesslers Kunstbegriff, der auch kunstgewerbliche Produkte selbstverständlich einschloss, sollte von der zukünftigen Forschung auch in diesem ganzheitlichen Sinne verstanden werden. Die von ihm erdachten und in seiner *Cranach Presse* selbst gedruckten oder beaufsichtigten Bücher als sein künstlerisches Werk aufzufassen, wird weitere, bisher unbeachtet gelassene Betrachtungsweisen hierüber eröffnen. Die Geschichte seiner Presse kann unter dieser Voraussetzung als Ort modernen Denkens neu geschrieben werden. Die Druckerzeugnisse seiner Presse werden durch ihre Auslegung als Kunstgegenstände mit einer impliziten

Ästhetik die Vorstellungen des Grafen von einer europäischen Moderne zu Tage fördern. Diese These, dass der Graf mit Shakespeares *Hamlet* und Vergils *Eklogen* einer europäischen Elite eine Botschaft mitteilen wollte, wird bereits dadurch angedeutet, dass er sein rezeptionsästhetisches Verständnis von Inhalt und Form noch sehr viel weitergehender vertiefte und die Bücher auch in die entsprechenden Sprachen übertrug.

Als Grund, Aristide Maillol als Illustrator für die *Eklogen* des Vergil beschäftigt zu haben, gibt Kessler an, dass er aus „einer der sanftesten Buchten des Mittelmeeres“ stammte und in einer „ganz antiken Landschaft unter Reben und Oelbäumen [...] zwischen Hirten, Bauern und Fischervolk“ aufwuchs, die „von der des Theokrit oder Vergil nur in geringen Äußerlichkeiten abwich“. Kessler notierte über die Haltung der Menschen aus der unmittelbaren Umgebung des Illustrators, dass sie „unter einer christlichen und modernen Glasur ganz antik“ waren. Er fügte hinzu, dass Maillol auch Lyriker war, „wenngleich seine Lyrik sich nicht in Worten, sondern in Stein und Ton, in Massen und Linien ausdrückt“. In Maillols Gesamtwerk spiegelte sich für ihn eine das „Weltganze bejahende [...] Unschuld“, die sich eine „neue Monumentalität, deren Neuheit eine ebensolche Verfeinerung des im nachbarocken Europa verrohten Gefühls für die Beziehung zwischen Kunstwerk und Welt“ ist.<sup>877</sup>

Die *Eklogen* des Vergil erschienen neben der Originalsprache in Deutsch, Englisch und Französisch. Erwähnt sei noch, dass sich aus dem Verständnis des Grafen heraus gerade die *Eklogen* eigneten, der europäischen Elite seine neue Weltanschauung mitzuteilen, denn für ihn, für den alle Kunst immer nur „Etwas an die Stelle von Etwas Andre[m] [...] setzen [konnte]: Etwas Äusseres an die Stelle von Etwas Innerem“<sup>878</sup>, repräsentierten die *Eklogen* als Werk der griechischen Kultur „eine Weltanschauung in der alle Gefühle und Gedanken Platz hätten; Nichts verbannt und ausgeschlossen sei; es sei so die umfassendste und freiste Weltanschauung.“<sup>879</sup> Der entsprechende Hintergrund von Kesslers Gedanken in diesen Lebensjahren, kann an dieser Stelle nicht mehr dezidiert erbracht werden. Es ist zu vermuten, dass Kesslers Ideen wie in den Komponenten der Klassiker-

---

<sup>877</sup> Vgl. Kessler, Harry Graf: Warum Maillol Vergils Eklogen illustriert hat. S. 771.

<sup>878</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 29. August 1908.

<sup>879</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 1. Mai 1908.

Ausgabe auch, in diesem Pressendruck verborgen liegen. Hierfür spricht auch, dass Maillol für Kessler ein Künstler war, der eine außerhalb der Zeit stehende Natürlichkeit repräsentierte.<sup>880</sup>

Kunst war Kesslers Meinung nach ein Weg, unaussprechliche Wahrheiten mitzuteilen. Das hohe künstlerische Engagement für seine Bücher erklärt sich aus diesem Anspruch. Diese These könnte eine Untersuchung von Shakespeares *Hamlet* nach der hier angewendeten Methode zu Tage fördern, denn der Dichter galt Kessler nicht nur als exponiertes Stück der Weltliteratur, sondern ermöglichte ihm auch seinen Kunstbegriff weiter zu differenzieren. Er schrieb über Shakespeare, „man entdeckt allmählich dass das Shakespeares eigenste Weltanschauung ist, ohne dass er sie als die seine eigentlich vortrüge; der leiseste Verdacht von Phrasenhaftigkeit kann nicht aufkommen.“<sup>881</sup> 1926 schrieb er über die Hauptfigur und den Namensgeber des Dramas, dass er „seiner Einbildung misstraut, der über sie hinaus will, festen Boden jenseits seiner blossen Einbildung sucht“, „nur in neue Netze der Phantasie verstrickt“ wird.<sup>882</sup> Die Auswertung des umfangreichen Briefwechsels mit dem Illustrator des *Hamlet* Edward Gordon Craig in Bezug auf die Konzeption des Pressendruckes führt vermutlich zu Aussagen darüber, inwiefern sich Kessler von seinen Mitmenschen verstanden fühlte.<sup>883</sup>

Die Anordnung und Umsetzung des Cranachpressendruckes *In Memoriam Walter Rathenau* wird auf diesem Weg neue Aspekte der Beziehung des Biographen zum Portraitierten dechiffrieren, wenn es gelingt zu zeigen, welchen Einfluss Kessler auf die Mitarbeiter Eric Gill und Aristide Maillol ausübte. *Der Tod des Tizian* war eines der Frühwerke von Hugo von Hofmannstahl und wurde in der *Cranach Presse* ein Jahr vor dem Tod des Dichters im Jahre 1929 gedruckt. Vielleicht reflektierte Kessler in diesem Druck auch die Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal in einer neuen Weise, denn sie war sowohl von fruchtbarem Austausch als auch von schwerwiegenden Auseinandersetzungen gekennzeichnet.

---

<sup>880</sup> Schuster, Jörg: „Unsere Heimat ist die Gegenwart...“ - Von Berlin nach Weimar. S. 29.

<sup>881</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 12. März 1893.

<sup>882</sup> Kessler, Harry Graf: Tagebuch vom 4. Juni 1926.

<sup>883</sup> The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. Hrsg. von L. M Newman. Maney: Leeds 1995.

Verwunderlich erscheint vor dem Hintergrund des Religionsverständnisses des Grafen der Plan zum Druck einer *Vulgata* im Jahre 1928.

Die Suggestivkraft der „Normalität“, die sich in den Gestaltungsmaximen der Klassikerausgabe verbirgt, hat bis heute ihre Wirkung beibehalten, denn die Forschung hat die Aufmachung der Klassiker bisher als selbstverständlich hingenommen. Die Dechiffrierung der Gebärde der Klassiker gelang zunächst nur wenigen aus dem unmittelbaren Einflussbereich des *Insel Verlages*. Georg Witkowski hat neben den zitierten Zeugnissen über die Klassiker auch die eingangs schon zitierte Aussage gemacht, dass jede „Form [...] Erzeugnis des Geistes“ ist, „so auch die, in der die Erbschaft der Vergangenheit anders als zuvor gestaltet und gewertet erscheint“.

Die buchwissenschaftliche Forschung ist aufgefordert, ihre interdisziplinäre Ausrichtung beizubehalten und die ganzheitliche Betrachtung, die sie für die Handschriften- und die Inkunabelforschung anwendet, konsequent auch für moderne Buchpublikationen heranzuziehen. Wie sie hier für eine Buchausgabe des 20. Jahrhunderts vorgenommen wurde, werden Untersuchungen von Büchern bisher vor allem für Inkunabeln und Frühdrucke angewendet. Diese Arbeit zeigt, dass dieser Ansatz aber auch bei Initiativen sinnvoll erscheint, hinter denen eine verlegerische Leidenschaft, persönlicher Idealismus oder eine andere Ambition außer der steht, Papier zu bedrucken und damit Geld zu verdienen. Bücher sind in dem Fall mehr als zweidimensionale Träger von Information. Ihr Erscheinungsbild kann ihre Autoren genauso reflektieren, wie die Zeit ihrer Entstehung und die Persönlichkeit aller an ihrer Herstellung Mitwirkenden.

Die *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker* ist daher keineswegs ein zufälliger Glückstreffer der deutschen Buchgestaltung, sondern repräsentiert den Werkstattgeist ihrer Entstehung genauso wie die neuen künstlerischen Ideen, die erst durch das Zusammentragen und die Öffnung großer Kunstsammlungen im ausgehenden 19. Jahrhundert entstehen konnten.

Die Buchwissenschaft als Teil einer Medienwissenschaft, die sich den vielschichtigsten Veränderungen einer neuen Medienrevolution gegenüber sieht, kann im Austausch und durch die Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen diese Veränderungen verstehen helfen, indem sie die Ganzheitlichkeit von

Medienprodukten auch weiterhin im Blick behält. Eine so verstandene wissenschaftliche Ausrichtung kann, da durch neue Technologien die Zuschreibung der Urheberschaft und der Quellen auch in der Gegenwart wieder zunehmend schwieriger wird, die Erklärung des gesamten medialen Produktes liefern. Medien, so ist anzunehmen, müssen wie Inkunabeln und Handschriften, deren Urheber unbekannt sind, nicht mehr nur von ihrem Autor oder ihrem Text, sondern immer stärker von sämtlichen Eigenschaften des Produktes verstanden werden und in den gesellschaftlichen Kontext ihres Entstehens eingeordnet werden. Die Buchwissenschaft kann unter diesen Voraussetzungen der Medienwissenschaft den Schlüssel zum Verständnis dieser Ganzheitlichkeit aller Komponenten sowohl der Information wie auch der Informationsaufbereitung liefern.

**Abbildungsverzeichnis:**



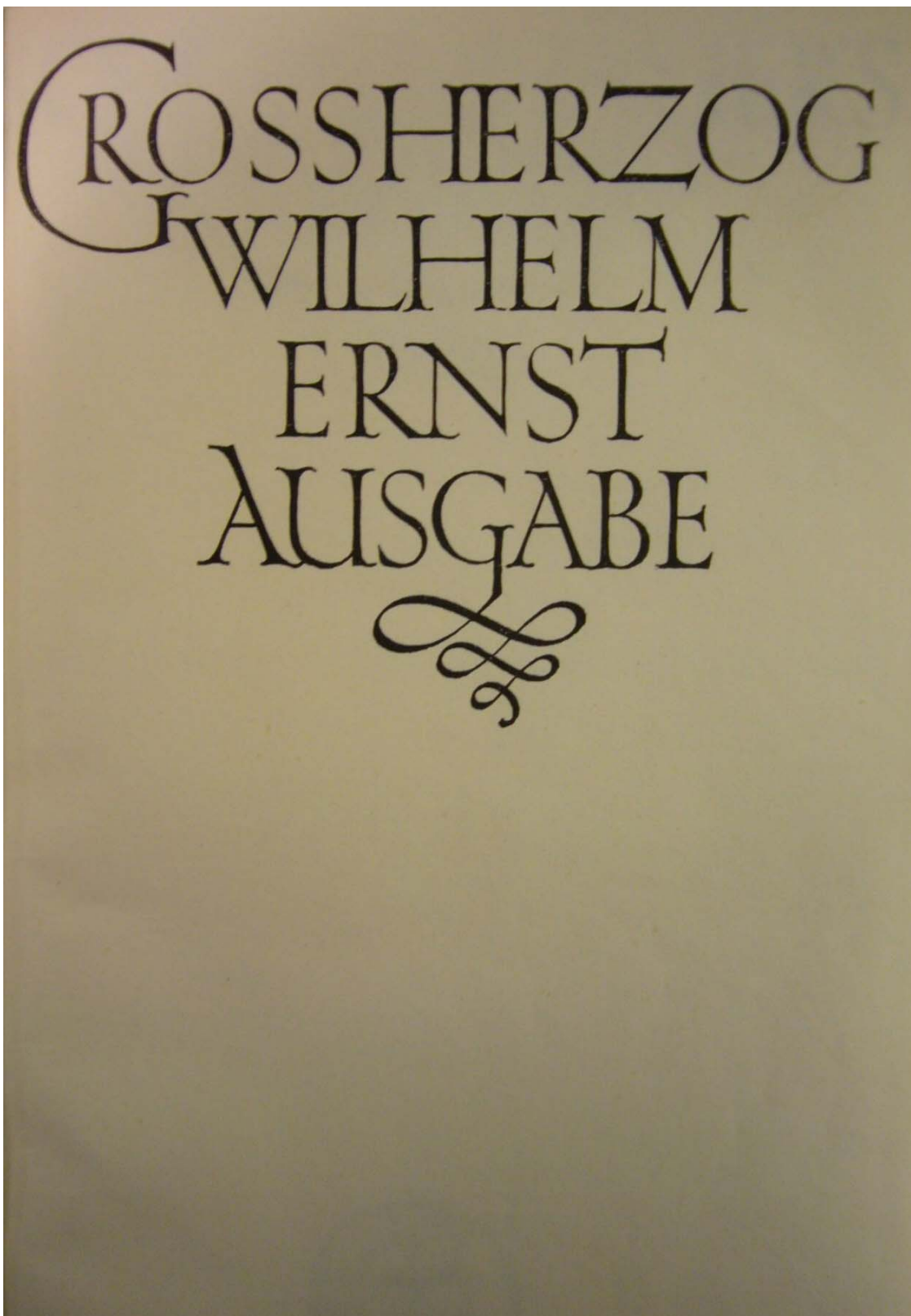
© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

*Abb. 1: Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. Einband des ersten Bandes Schiller in der Erstausgabe von 1903.*



© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

*Abb. 2: Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. Verschiedene Erstausgaben von Johann Wolfgang von Goethe.*



© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

*Abb. 3: Schmutztitel der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker.*

NACHT.

*In einem hochgewölbten engen gothischen Zimmer  
Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulten.*

FAUST. Hab nun ach die Philosophie,  
Medizin und Juristerei,  
Und leider auch die Theologie  
Durchaus studirt mit heißer Müh.  
Da steh ich nun ich armer Tohr  
Und bin so klug als wie zuvor.  
Heiße Docktor und Professor gar,  
Und ziehe schon an die zehen Jahr  
Herauf herab und queer und krum  
Meine Schüler an der Nas herum  
Und seh, daß wir nichts wissen können,  
Das will mir schier das Herz verbrennen.  
Zwar bin ich gescheuter als alle die Laffen,  
Docktors, Professors, Schreiber und Pfaffen,  
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,  
Fürcht mich weder vor Höll noch Teufel.  
Dafür ist mir auch all Freud entrissen,  
Bild mir nicht ein, was rechts zu wissen,  
Bild mir nicht ein, ich könnt was lehren,  
Die Menschen zu bessern und zu bekehren,  
Auch hab ich weder Gut noch Geld  
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.  
Es mögt kein Hund so länger leben!  
Drum hab ich mich der Magie ergeben,  
Ob mir durch Geistes Krafft und Mund  
Nicht manch Geheimniß werde kund.  
Daß ich nicht mehr mit saurem Schweis  
Rede von dem was ich nicht weis.  
Daß ich erkenne was die Welt  
Im innersten zusammenhält,  
Schau alle Würckungskrafft und Saamen  
Und thu nicht mehr in Worten kramen.  
O sähst du voller Mondenschein  
Zum lezten mal auf meine Pein,  
Den ich so manche Mitternacht  
An diesem Pult heran gewacht.

© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 4: Text der *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker*. Hier die erste Szene aus Faust I.



© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 5-6: Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und für keinen.* Erschienen im Insel Verlag 1907.

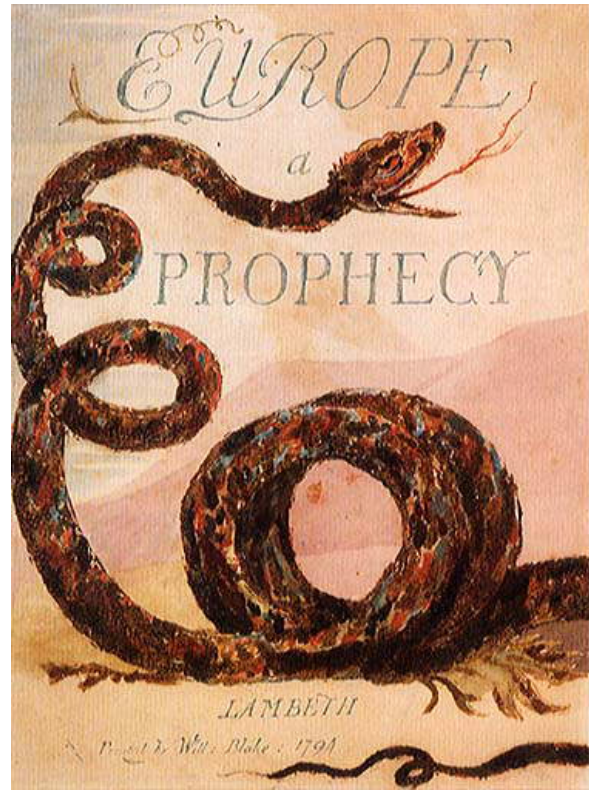


© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 7: Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo.* Insel Verlag 1908.



Abb. 8: William Blake: *The Blossom*



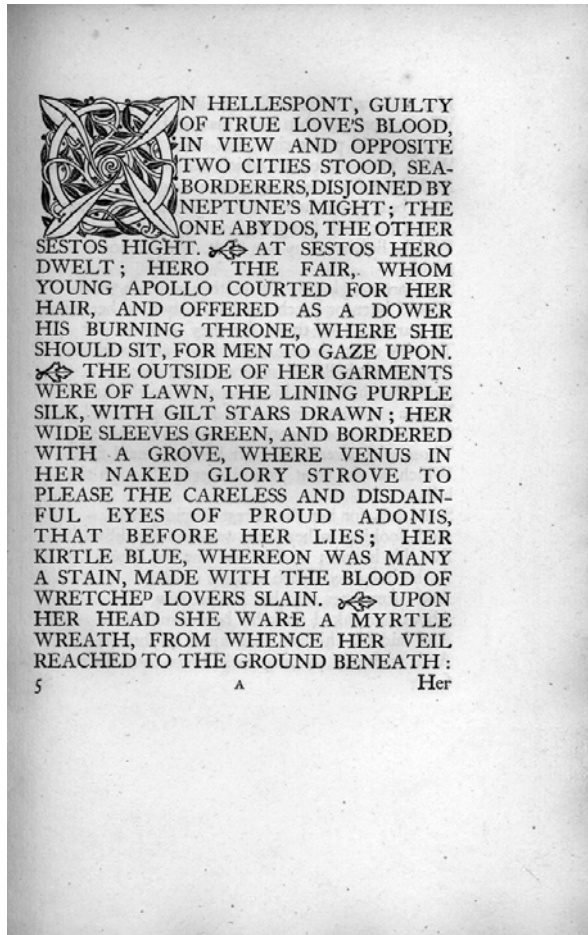
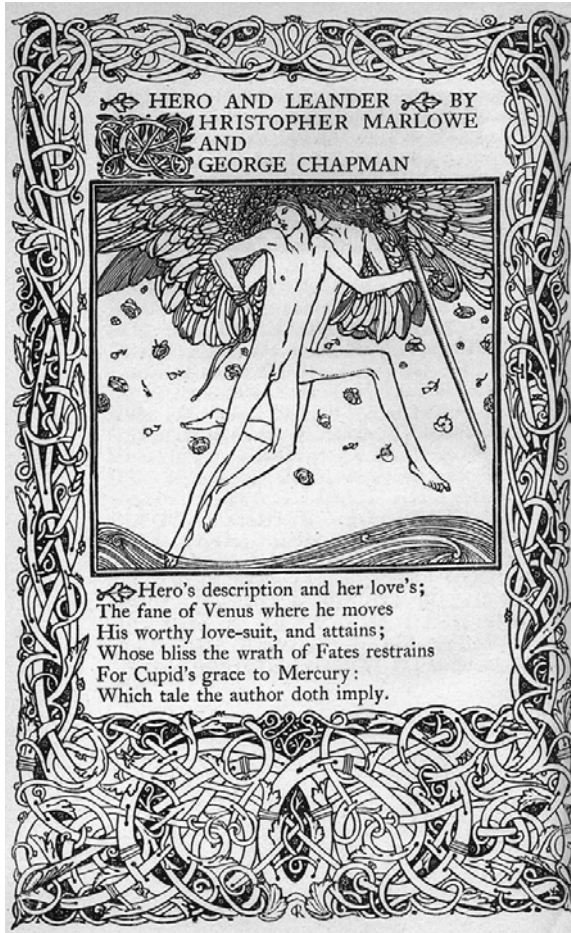
© beider Abbildungen: Library of Congress, Washington

Abb. 9: William Blake: *Europe. A Prophecy*



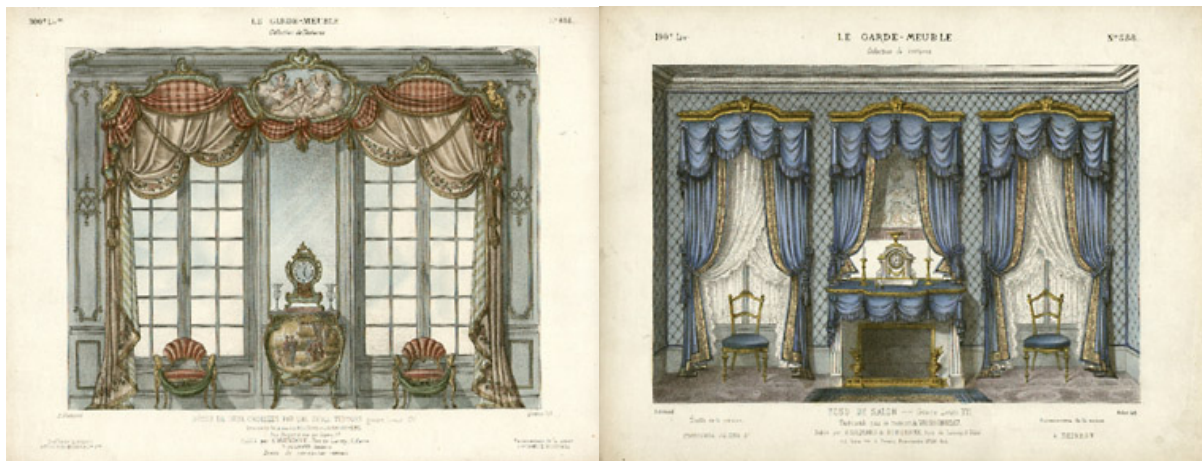
© dieser Abbildung: Stanford University

Abb. 10: Einband zu Charles Ricketts *Hero und Leander* von Christopher Marlowe. 1894 bei John Lane erschienen.



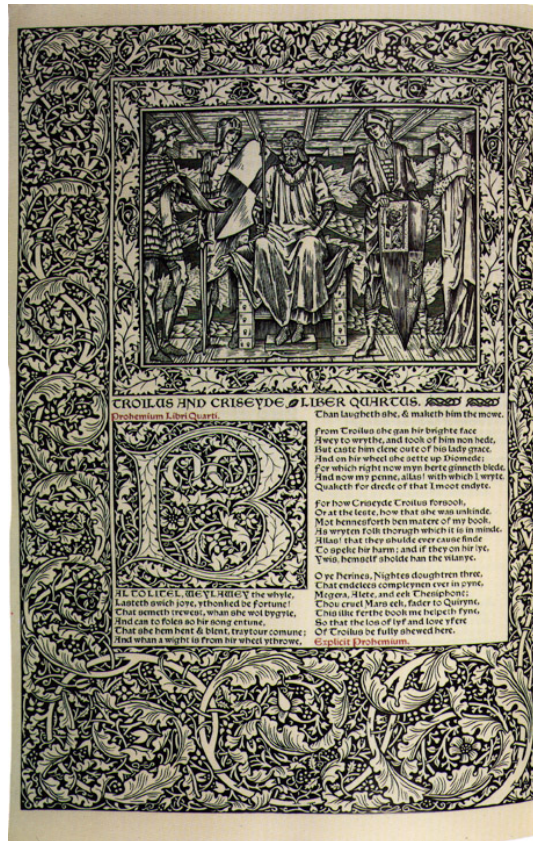
© dieser Abbildung: Stanford University & Craig Stanton, Sydney

Abb. 11-12: Seiten aus Charles Ricketts *Hero und Leander* von Christopher Marlowe.



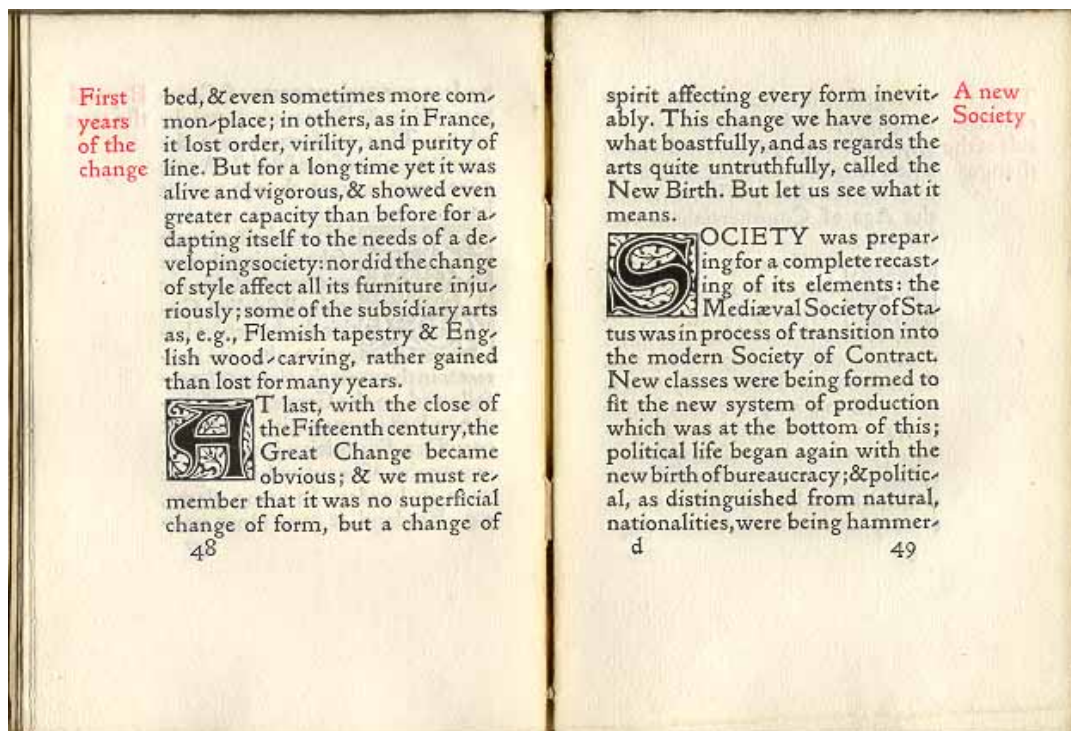
© dieser Abbildung: George Glazer Gallery, Paris

Abb. 12-13: Ornamentik in der Inneneinrichtung und auf Gebrauchsgegenständen aus der Zeit Louis XV. auf Abbildungen aus dem letzten Drittel des 19. Jhds.



© dieser Abbildung: University of California

Abb. 14: Seite aus *The Canterbury Tales* aus der Kelmscott Press von William Morris aus dem Jahr 1896. Die Illustrationen stammen von Edward Burne-Jones.



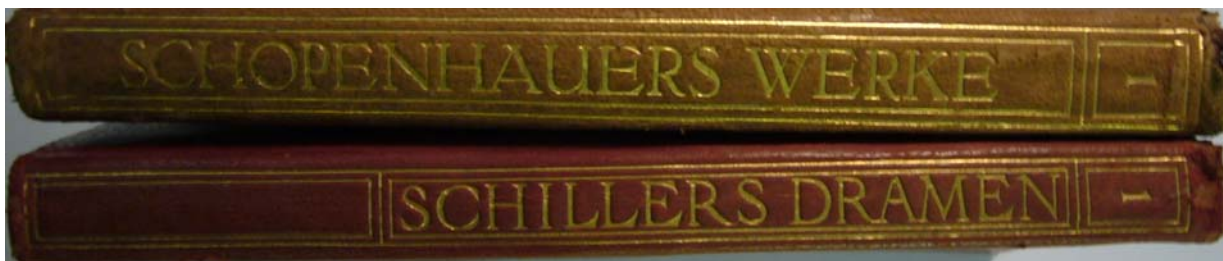
© dieser Abbildung: University of Glasgow

Abb. 15: Doppelseite aus Gothic architecture: a lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society Hammersmith. Gedruckt: Kelmscott Press 1893 mit der *Golden Type*.



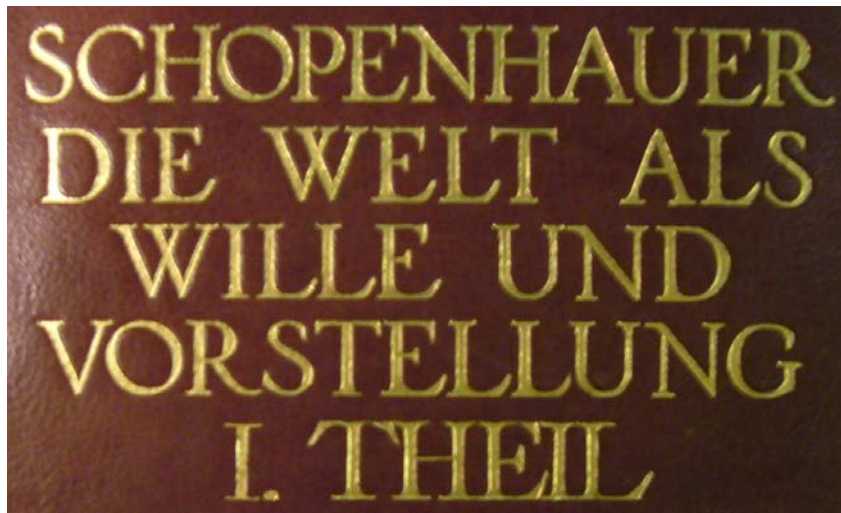
© dieser Abbildung: University of South Carolina

Abb. 16: Klassiker der *Elzevier*. Hier: Marcus Tullius Cicero *Philosophicorum* von 1642.



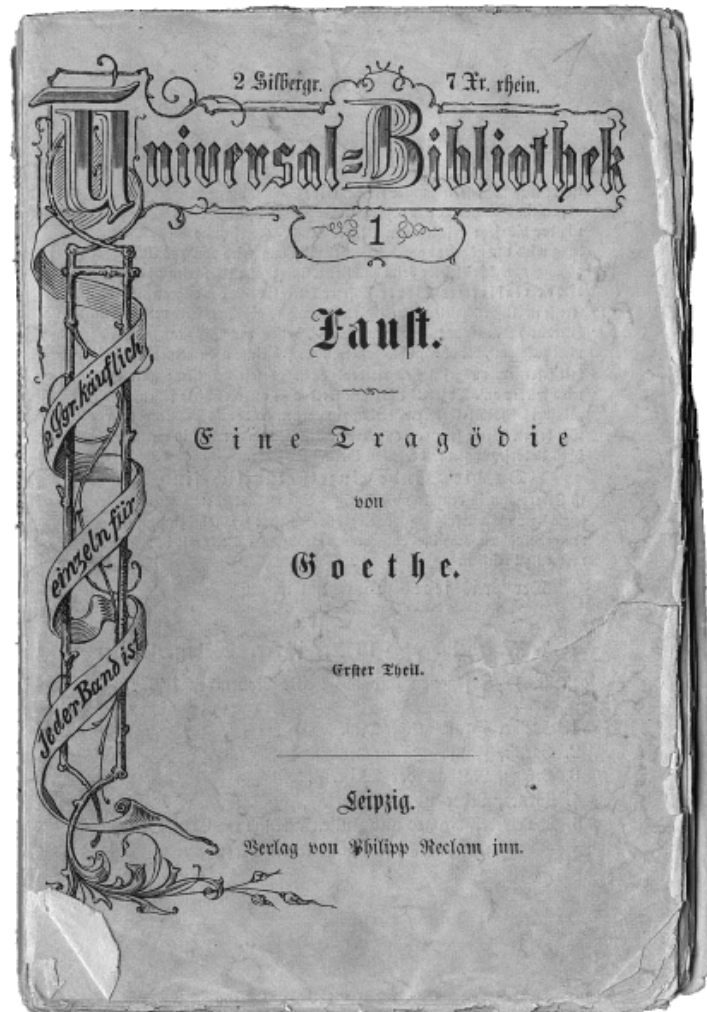
© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 17: *Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker*. Rückentitel zu Arthur Schopenhauer und Friedrich Schillers Werken von Douglas Cockerell.



© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 18: Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. Detail des Einbandes von Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*



© dieser Abbildung: Reclam Verlag

Abb. 19: *Universalbibliothek* von Philipp Reclam. Hier der erste Band, wie er um 1870 erschien.

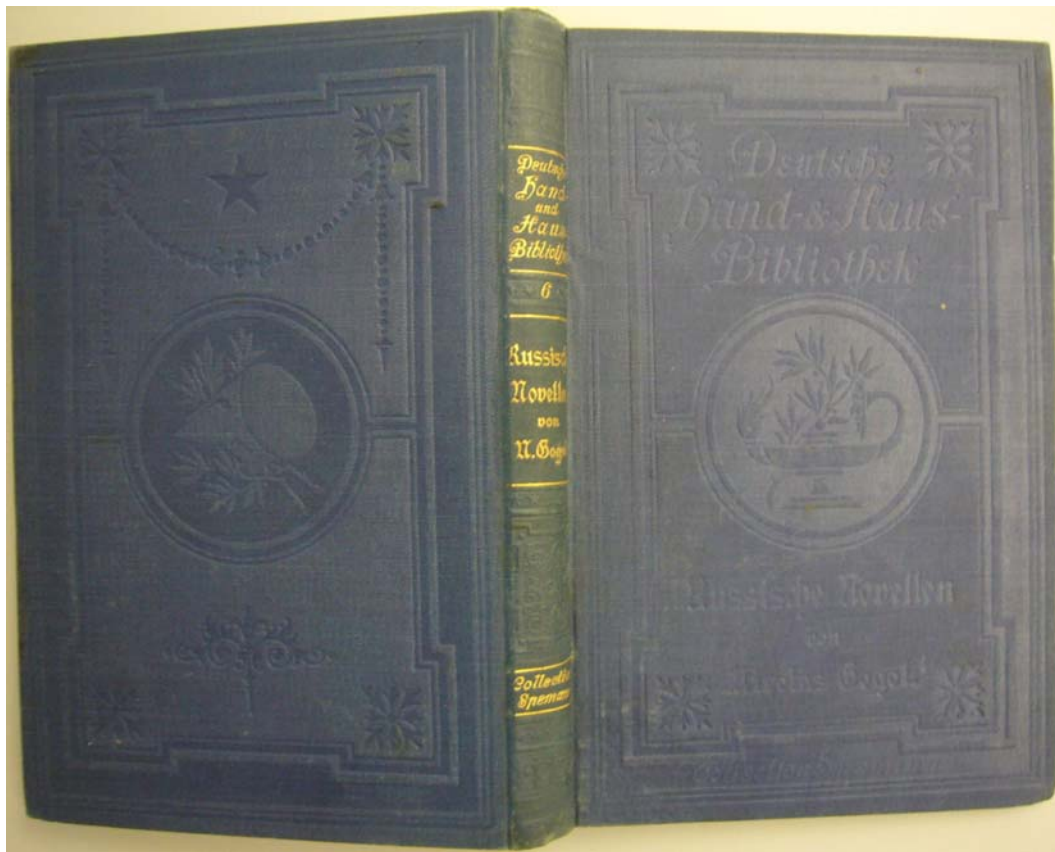


Abb. 20: Einband der *Deutschen Hand- und Hausbibliothek* der *Collektion Spemann*. Hier ist der Band *Russische Novellen* von Nicolas Gogol zu sehen, wie er um 1900 erschien.

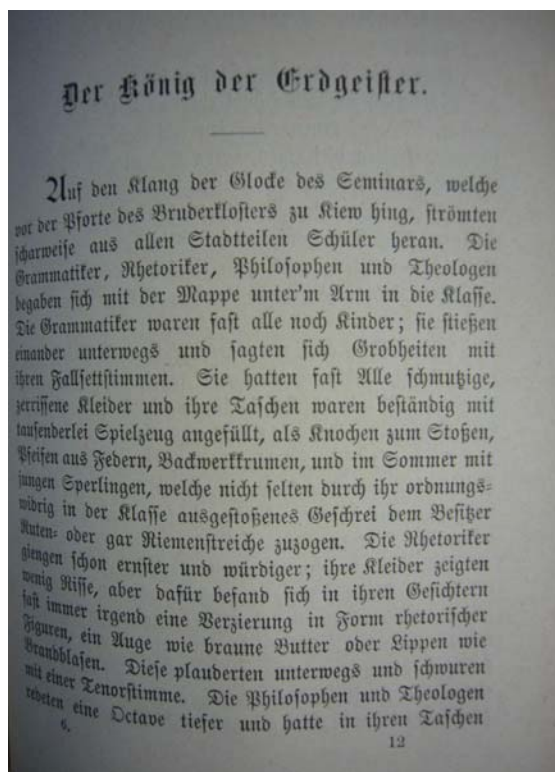
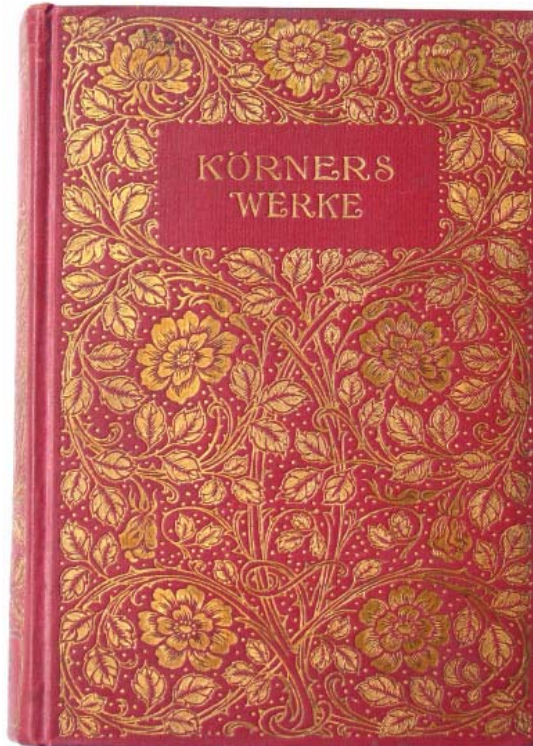
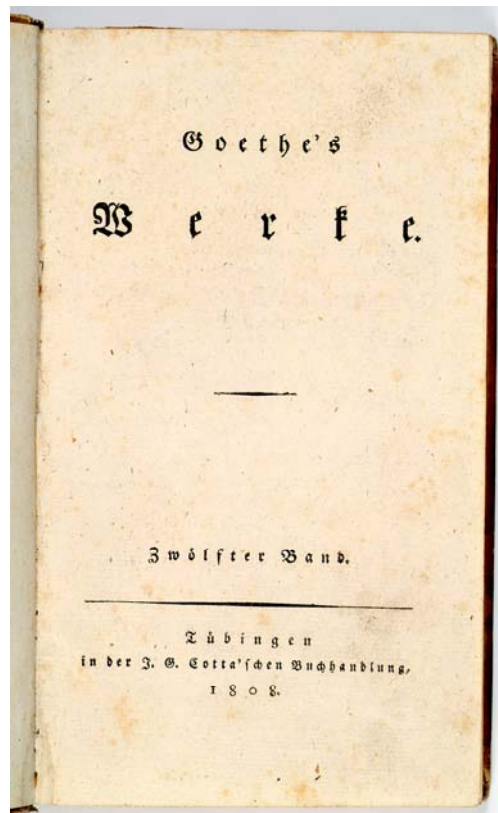


Abb. 21-22: Innenseite des Buchdeckels und Seite aus der *Deutschen Hand- und Hausbibliothek* der *Collektion Spemann* des gleichen Buches wie in Abb. 20.



© dieser Abbildung: Rüdiger Sander

Abb. 23: *Hempelsche Ausgabe*, 36 Bde., Berlin 1867-79. In der Hempelschen Ausgabe erschienen neben Körners auch Goethes Werke.



© dieser Abbildung: Deutsche Schillergesellschaft e.V.

Abb. 24: *Goethe's Werke*. 12. Band aus der ersten Gesamtausgabe der Werke Goethes von Cotta.

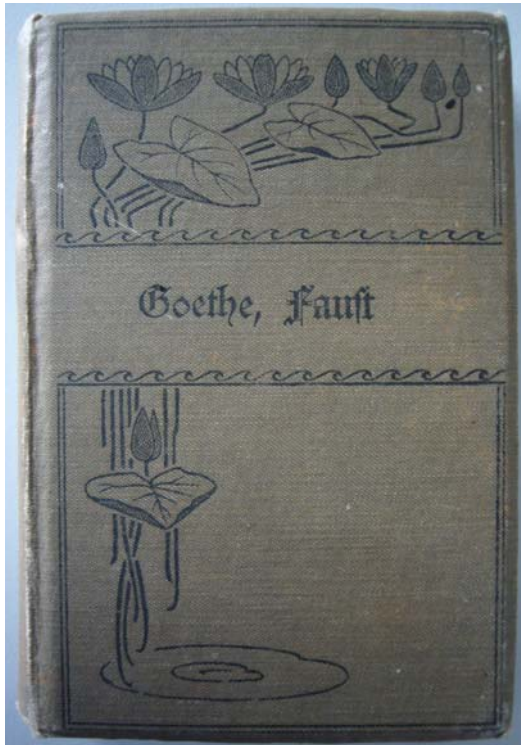


Abb. 25: Titel und Textseite aus *Goethe's Faust*. Erschienen in der Reihe von Meyers Volksbüchern im Bibliographischen Institut in Leipzig.

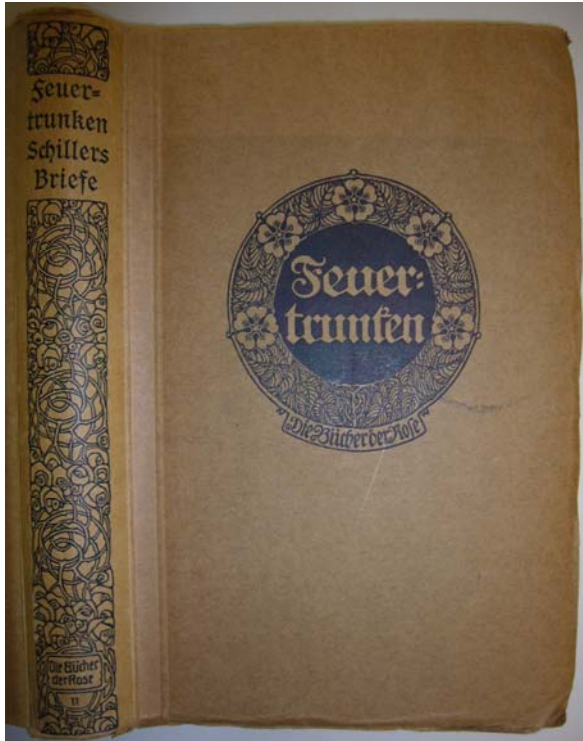
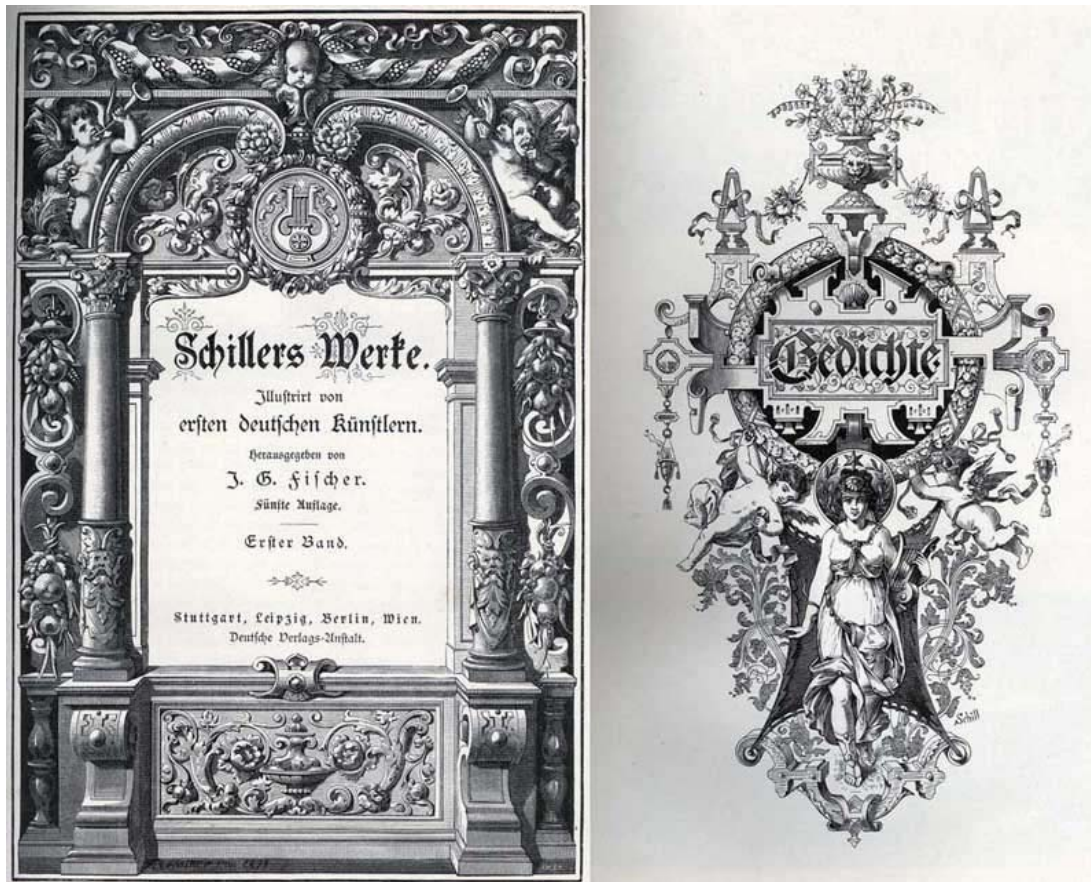


Abb. 26-27: Titel und Buchrücken und eine Textseite aus *Feuertrunken. Eine Dichterjugend. Schillers Briefe bis zu seiner Verlobung*. Hrsgg. von Hans Brandenburg. Ebenhausen: Langewiesche 1909.

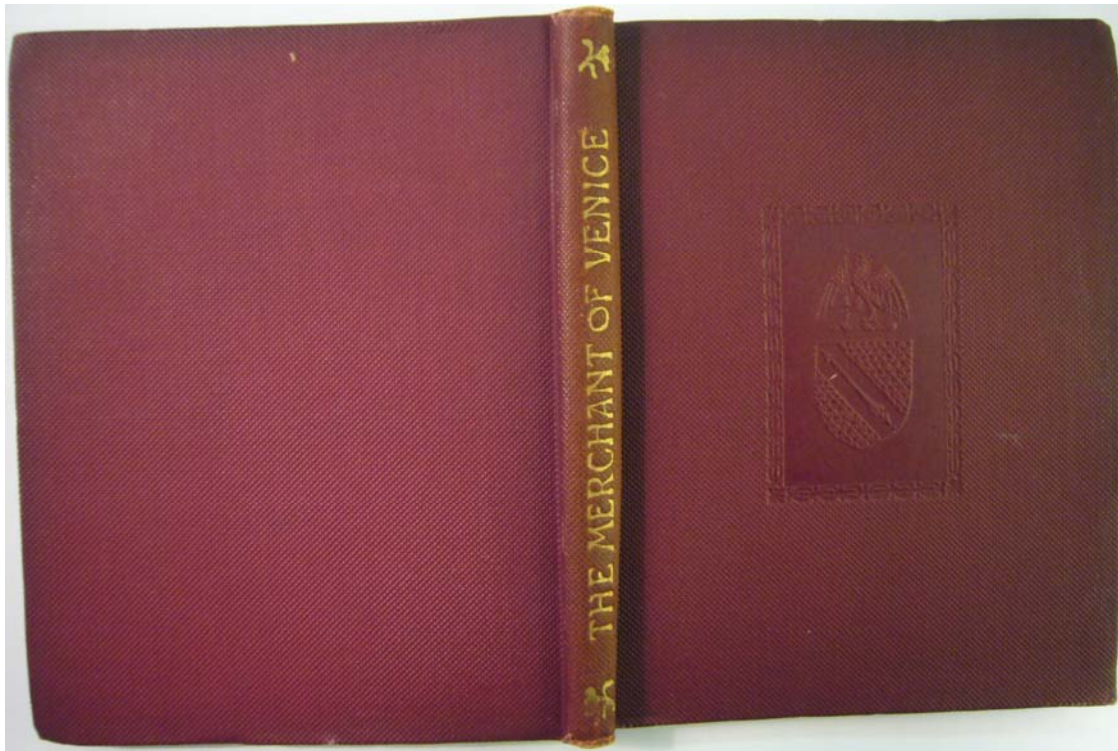


Abb. 28: Die Briefe des jungen Schiller. Ausgewählt u. eingeleitet von Max Hecker. Leipzig. Insel Verlag 1909.



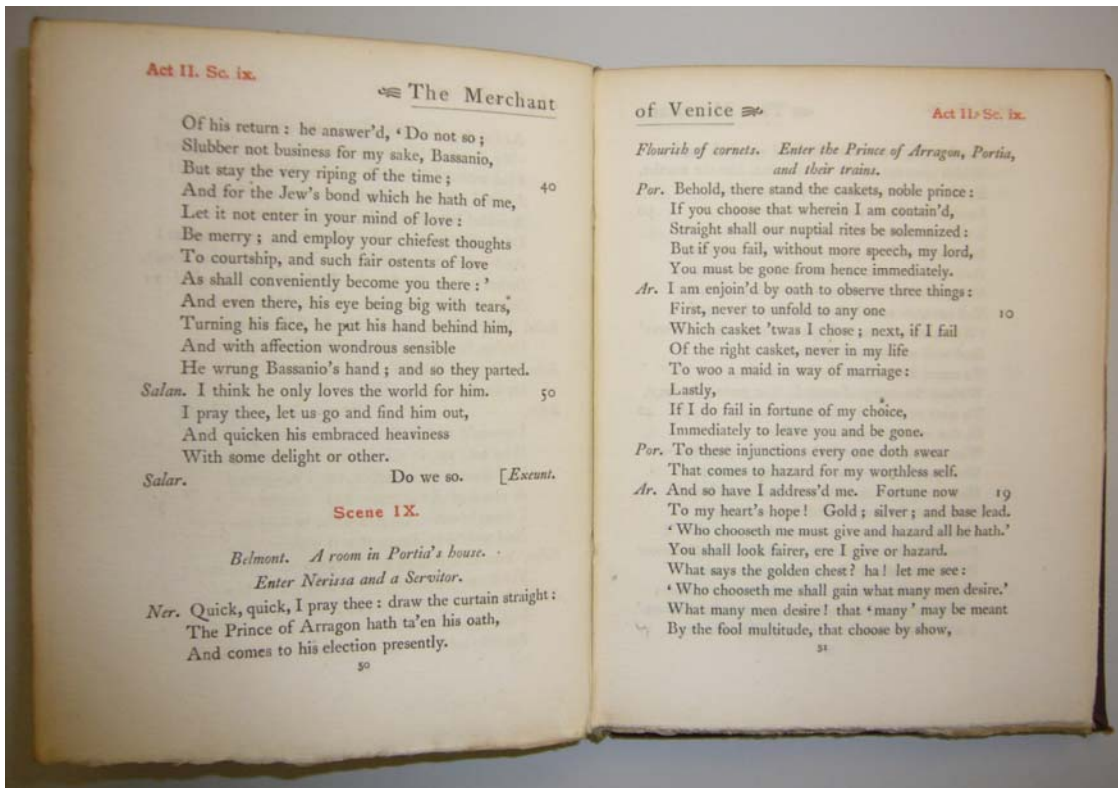
© dieser Abbildung Livres anciens à Lausanne & Neuchâtel

Abb. 29: Schiller, Friedrich: *Schillers Werke*. Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart und Leipzig 1899.



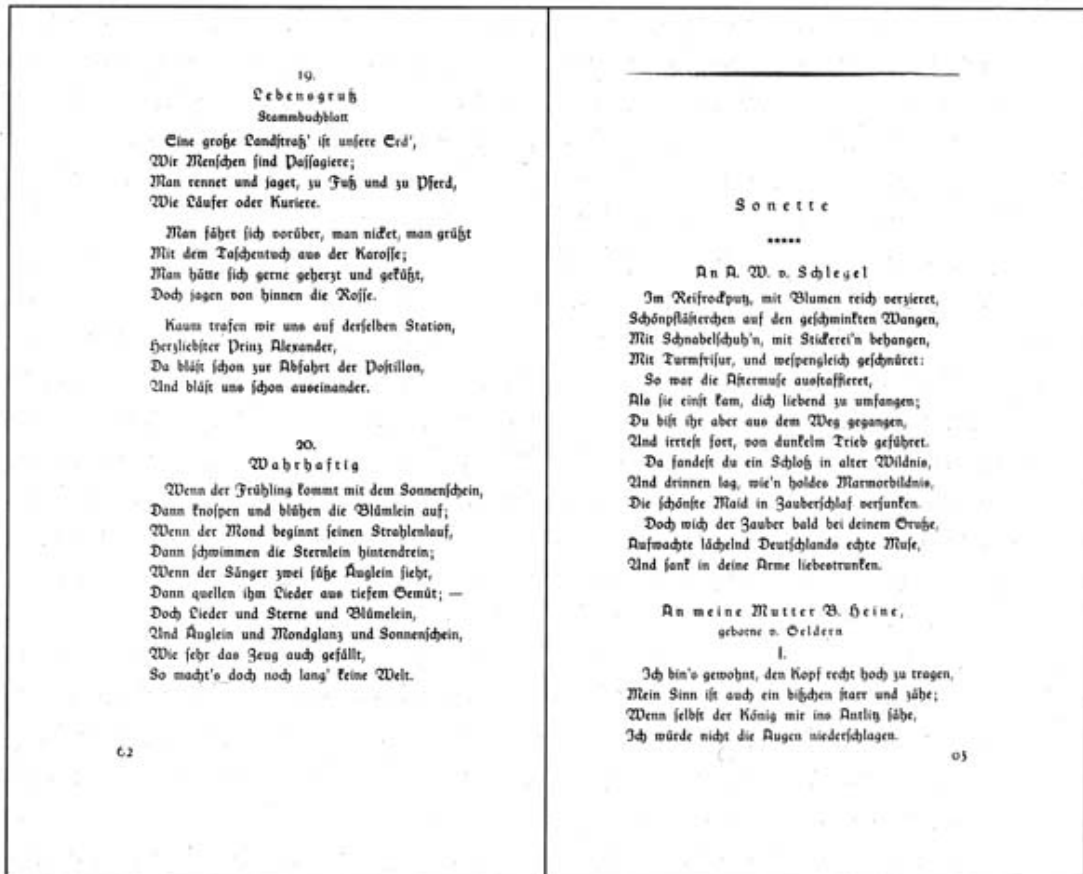
© dieser Abbildung beim Autor

Abb. 30: *The Temple Classics*. London: J. M. Dent & Co. 1898. Hier der Buchrücken und das Cover des *Merchant of Venice*.



© dieser Abbildung beim Autor

Abb. 31: *The Temple Classics*. London: J. M. Dent & Co. 1898. Hier eine Seite aus dem *Merchant of Venice*.



© dieser Abbildung: Schäffer-Poeschel Verlag, Stuttgart.

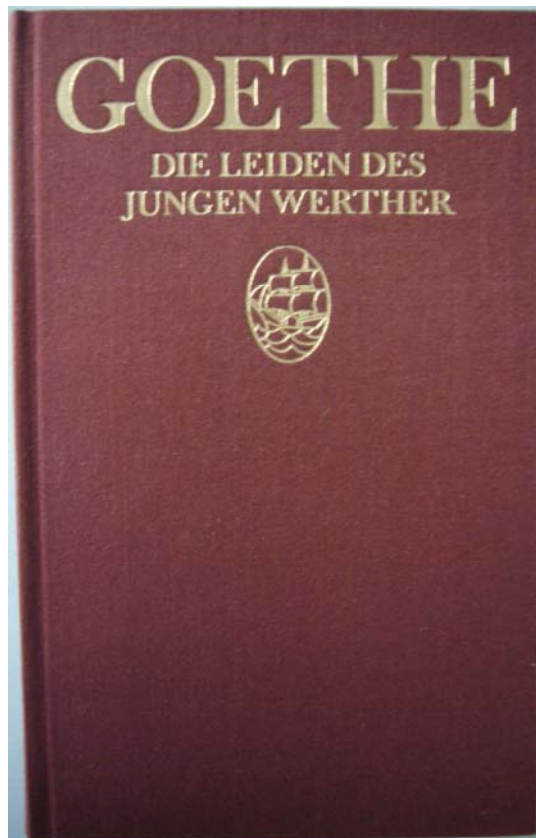
Abb. 32: Heinrich Heines *Buch der Lieder*. Erschienen im Tempel Verlag, Leipzig.



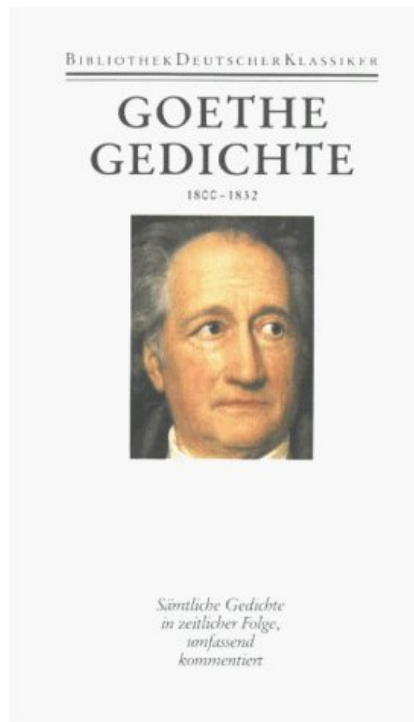
Abb. 33: *Goethes Werke in sechs Bänden*, der sogenannte *Volksgoethe*, erschienen im Insel Verlag 1909.



*Abb. 34: Insel-Ausgabe, so der Name der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker nach ihrer Umbenennung.*

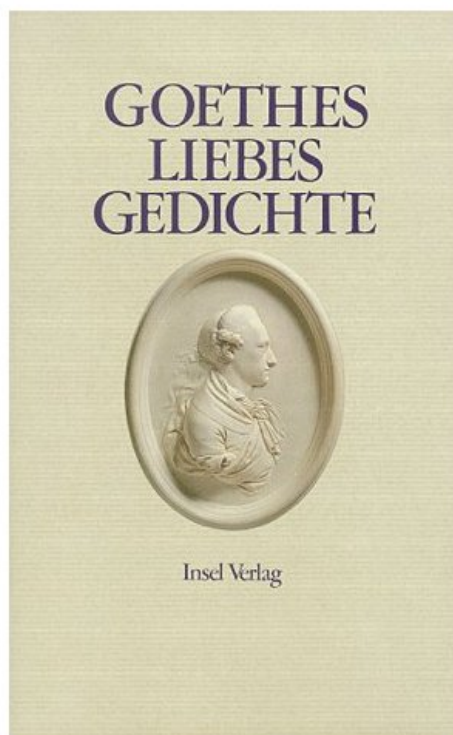


*Abb. 35: Die Leiden des jungen Werther aus der Insel Bibliothek aus dem Jahre 1983.*



© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 36: Einband zu Goethes Gedichten aus dem Programm des *Deutschen Klassiker Verlages*.



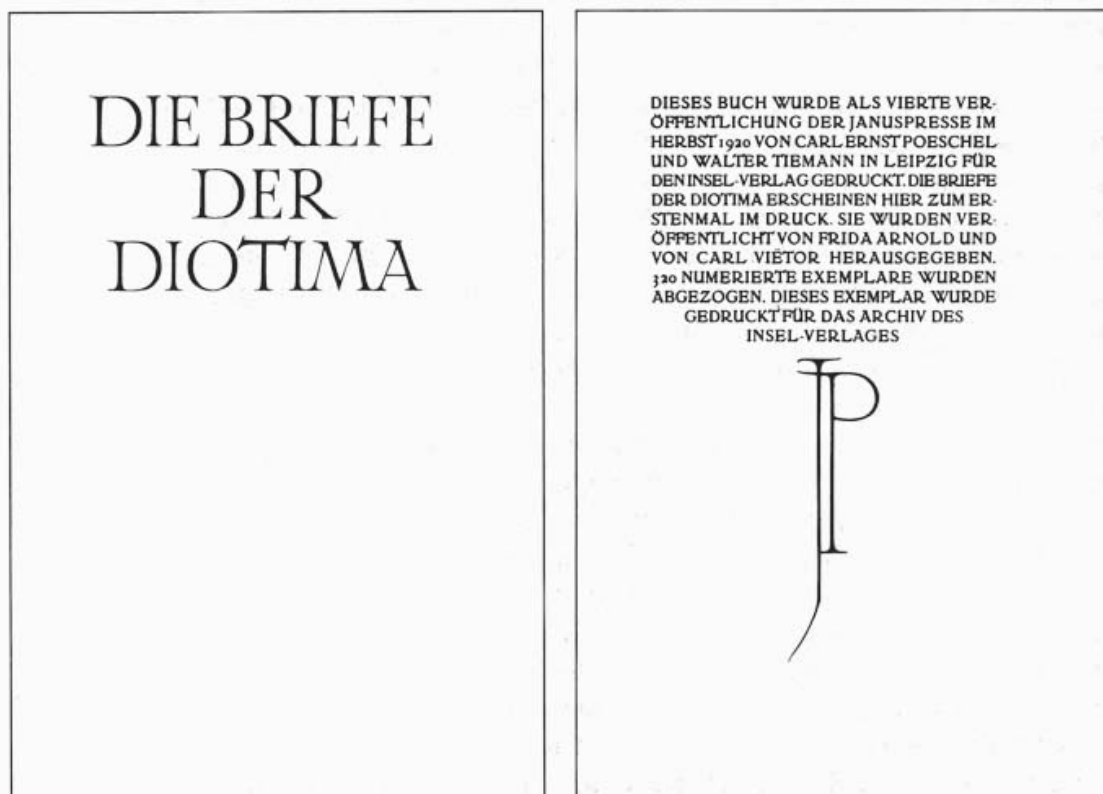
© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 37: Schutzumschlag von Goethes Liebesgedichten aus der *Insel-Bibliothek*.



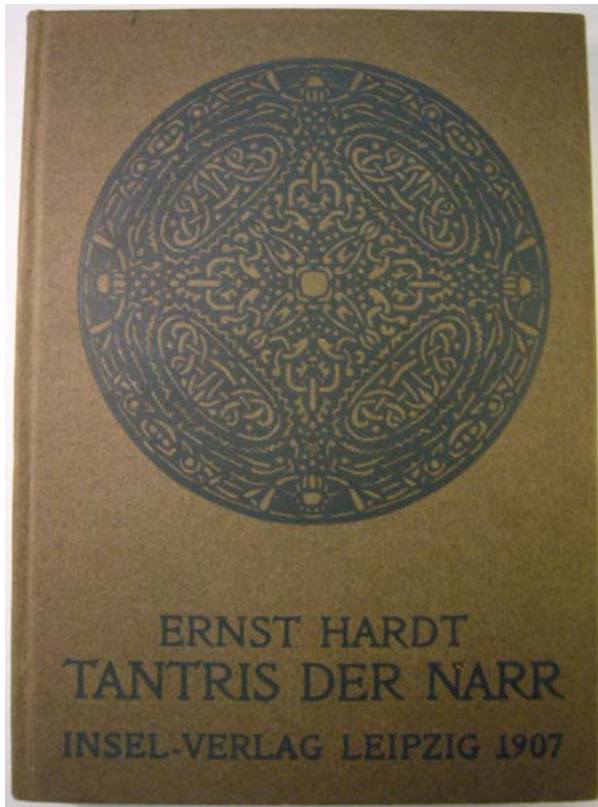
© dieser Abbildung: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 38: Doppeltitel von Heinrich Vogeler zu Hugo von Hofmannsthals *Der Kaiser und die Hexe*. Erschienen im Insel Verlag 1900.



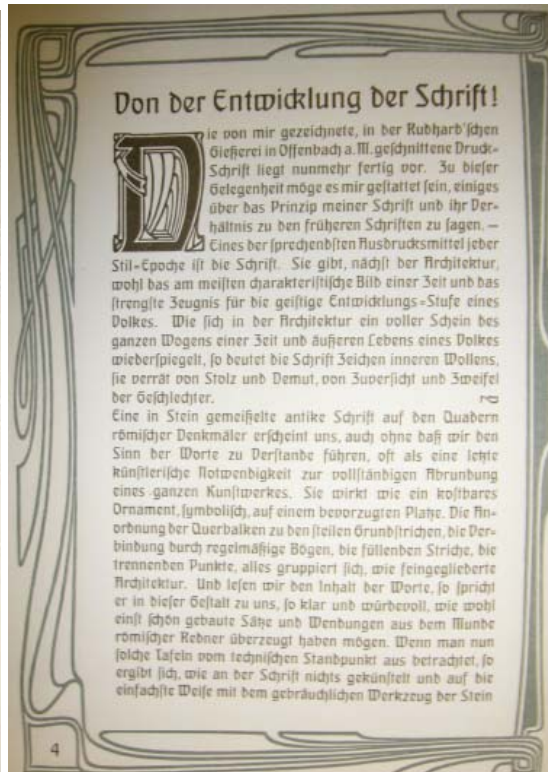
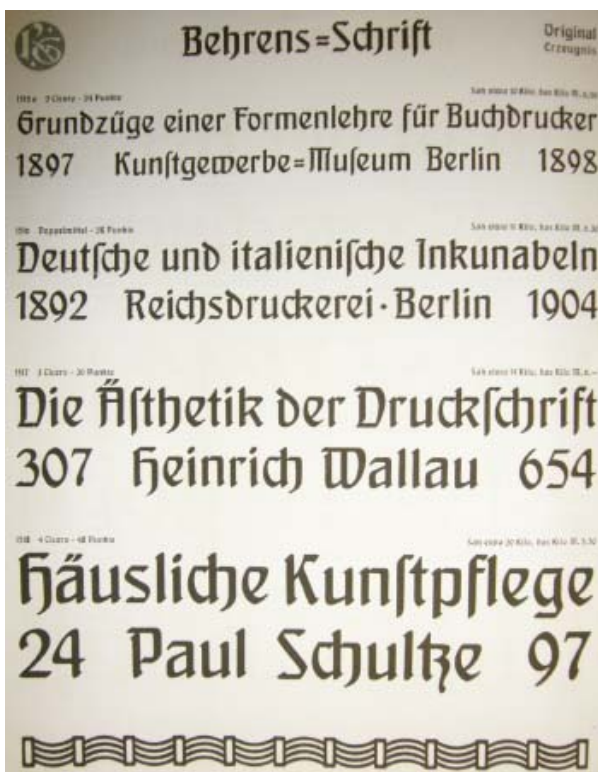
© dieser Abbildung: Schäffer-Poeschel Verlag, Stuttgart.

Abb. 39: *Die Briefe der Diotima* aus der Janus Presse aus dem Jahr 1920 von Carl Ernst Poeschel und Walter Tiemann.



© dieser Abbildungen: Insel Verlag, Frankfurt am Main

Abb. 40: Marcus Behmer: Hardts *Tantris der Narr* von 1907.



© dieser Abbildung: Klingspor Museum, Offenbach am Main

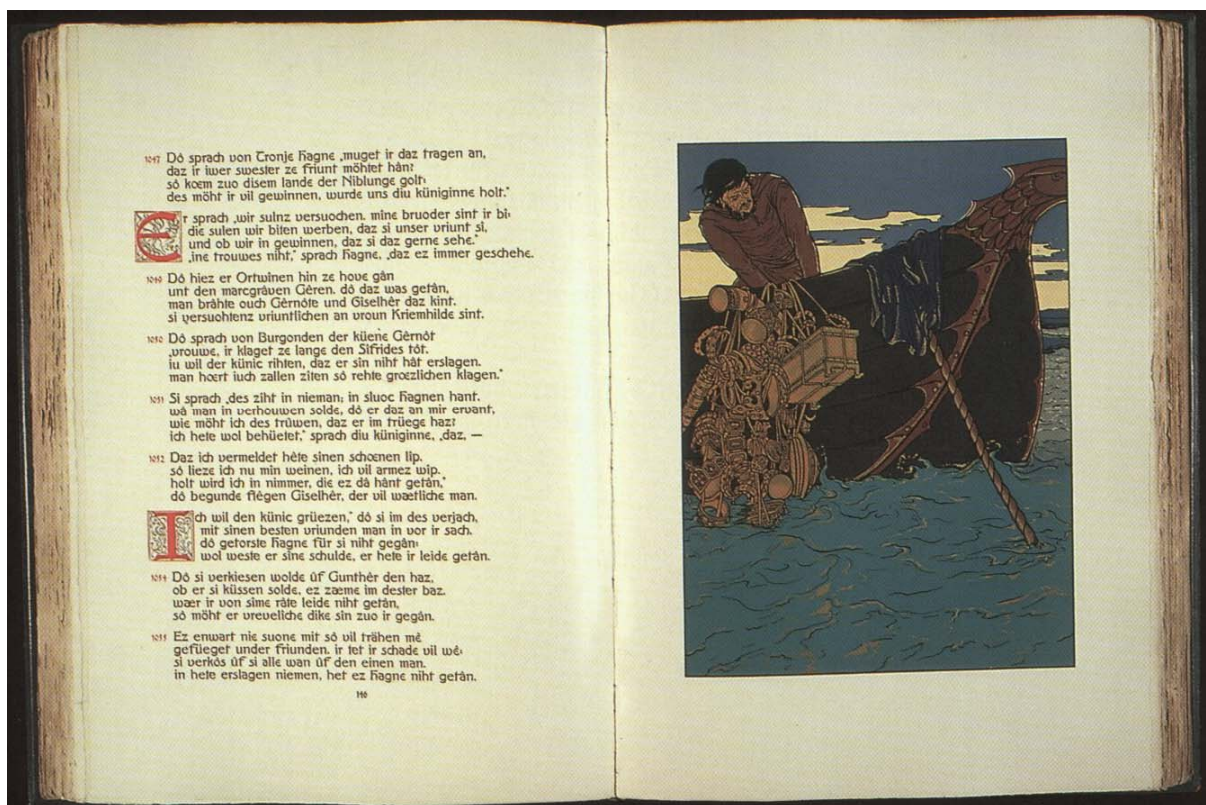
Abb. 41: Behrens-Schrift von 1902, die auch für Rudolf Kautzschs *Die neue Buchkunst* verwendet wurde.

STEFAN·GEORGE·DER  
 TEPPICH·DES·LEBENS·UND·DIE·LIEBE  
 DER·VON·TRAUM·UND  
 SOD·MIT·EINEM·VORSPIEL  
 ZEHNTE AUFLAGE



GEORG·BONDI  
 BERLIN·1921

Abb. 43: Melchior Lechters *Teppich des Lebens*. In der Erstauflage 1899 bei George Bondi erschienen, hier in einer Auflage aus dem Jahre 1921.



© dieser Abbildung: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Abb. 44: Joseph Sattler: *Nibelungenlied*. 1900 in der Reichsdruckerei gedruckt.

Qui uentos: qui dat imbres: qui tempora mutat .

**S**tellarum summus rex immortalis & ignis .

**V**idem ergo dii & poetarum fabulas & philosophorum sententias comprobantes pugnancia de se ipsis confirmant. **N**ā si mortale sibi mem ascribit apollo & patriam unde oriundus fuit spote fatetur quomodo sol erit: q̄ si sol est quomodo delos insula patria & mater latona: hæc eim uera esse ipse apollo respōdit. **P**raterea si apollo sol est: quomodo hæc de se ipso cecinit: **V**trum sol de celo in aliquem hoīem descēdit & hæc de se cecinit: sed non est possibile talem tantamque substantiam homini se subiicere. **A**n intelligentia & uirtus illa quæ in ipso est: **S**ed nec illam anima hominis ūq̄ suscipere potuit. **E**adem utemur ratione de luna quīs potestātē quæ in luna est hecatē appellātes: & malignorū spirituum originem putantes: quum ad amorum obscena inuocēt ministeria concedēdum eis fortassis uideatur. **Q**uomodo autem & pluto et serapis in solem referuntur: quum malignorum spirituum princeps esse serapis prædicetur: ex quibus omnibus mystica philosophorū theologia falsa & cauillatoria uniuersa uidetur. **O**raculorum aut omīum auctores demones esse malignos q̄ nōnunq̄ fabulas: nōnunq̄ philosophorū sniam ratā faciunt: ut & illos derideant: & hos maiore arrogātia perdāt quis non uident?

**H****I**S Itaq; dictis iam tēpus est in hoc uolumie tertiam partem gentilium theologiae pcurrere: quam ciuilem appellant. **N**am quoniam in tria genera theologiam partiunt: in fabulosum quod etiā historicum apellāt poetis maxime attributum: in naturale atq; mysticū quod philosophi approbarūt: & in ciuile quod in singulis ciuitatibus consuetudine ac legibus defensatur: estque de duabus primis partibus in superioribus libris expositū. **T**empus iam est tertiam quoq; portionē quam ciuilem appellāt testimonio semp ipsorum utentes redarguere. **C**ontinent igitur in hoc tertio genere oracula: responsa: curæ morborū in hominibus piis: & e contra iniecti uel aucti morbi in impiis: quarū omnium rerum periculum fecisse dicentes pie se deos colere: nos uero impie facere affirmant: qui tā manifestas uirtutes contemnamus leges patrias transgredientes: quas ita oportet unūquēq; seruare: ut nemo debeat res nouas temeraria cura scrutari: præsertim quum a legibus capitalis pœna aduersus eos decernat: q̄ secundū leges & consuetudines patriæ deos non uenerant: sed primum q̄dem & fabulosum theologiae

© dieser Abbildung: Rare Book and Manuscript Library, Columbia University

Abb. 45: Nikolaus Jenson, Antiqua des *Praeparatio Evangelica* des Eusebius aus dem Jahre 1470.

AVLI GELII NOCTIVM ATTICARVM COMMENTARI  
CAPITVLA PRIMI LIBRI.

Vali proportione: quibusq; collectiōibus Plutarchus ratiocinatū esse Pythagorā philosophū dixerit: de comprehendenda corporis proceritate: qua fuit Hercules: cum uita inter homines uiueret.

Caput primum. Plutarchus.

Ab Herode Attico consulari uiro tempestiue deprompta in quendam iactatum & gloriosum adolescentē specie tantū philosophiæ sectatorē: uerba Epicteti stoici: quibus festiuit a se uero stoico seiunxit uulgu loquacium nebulonum: qui se stoicos nuncuparent.

Caput secundum. Herodes Atticus.

Quod Chilo lacedemonius consilium anceps pro salute amici cepit. Quodque est circumspecte & anxie considerandum an pro utilitatibus amicorum delinquendum aliquando sit: notataque inibi: & relata: quæ Theophrastus: & M. Cicero super ea re scripserunt.

Caput.iii. Chilo præstabilis.

Quam tenuiter curioseque explorauerit Antonius Iulianus in oratiōe .M. Tullii uerbi ab eo mutati argutiā. Caput.iiii. Antonius.

Quod Demosthenes rhetor cultū corporis: atq; uestitu pbris obnoxio: infamiq; mundicia fuit. Quodq; item Hortensius orator ob eiusmodi mundicias: gestumque in agendo histrionicum Dionysiæ saltatriculæ cognomēto cōpellatus ē. Caput.v. Demosthenē.

Verba ex oratione Metelli Numidici: quam dixit ad populū in cēsura: cum eum ad uxores ducendas adhortaretur. eaq; oratio quā ob causam reprehensa: & quo contra modo defensa sit. Caput sextum.

Multis & eruditis.

In hisce uerbis Ciceronis ex oratione quinta in Verrem: hanc sibi rem sperant præsidio futurus: neq; mendum esse: nec uitium. Errareq; istos: qui bonos uiolant libros: & futuram scribunt. Atq; ibi de quodam alio Ciceronis uerbo dictum: quod probe scriptum perperam mutatur. & aspera quadā de modulis numerisq; orōnis: quos Cicero auide sectatus est. Caput septimum. In oratione.

Historia in libris Phocionis philosophi reperta sup Laide meretrice: & Demosthene rhetore. Caput octauū. Phocion.

Qui modus fuerit: quis ordo disciplina: pythagorica: q̄ntūq; temporis imperatum obseruatūq; sit dicendi simul ac tacendi.

Caput nonum. Ordo.

Quibus uerbis cōpellauerit Phauorius philosophus adolescentē uetuste nimis: & prisce loquentē. Caput decimū. Phauorinus.

© dieser Abbildung: Cary Graphic Arts Collection, New York

Abb. 46: Nikolaus Jenson 1472 *Aulus Gellius*.

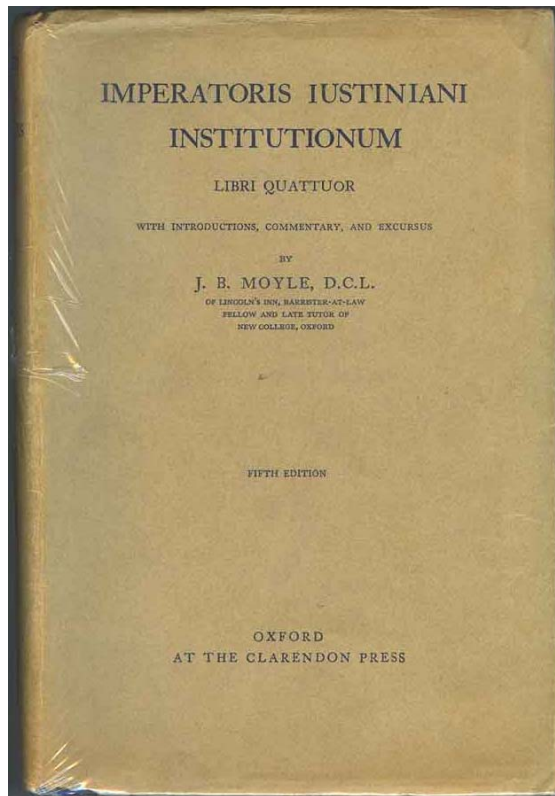


Abb. 47: Oxford Classical Texts. London: Clarendon Press. Hier: Die vierte Ausgabe der Werke Justinians.

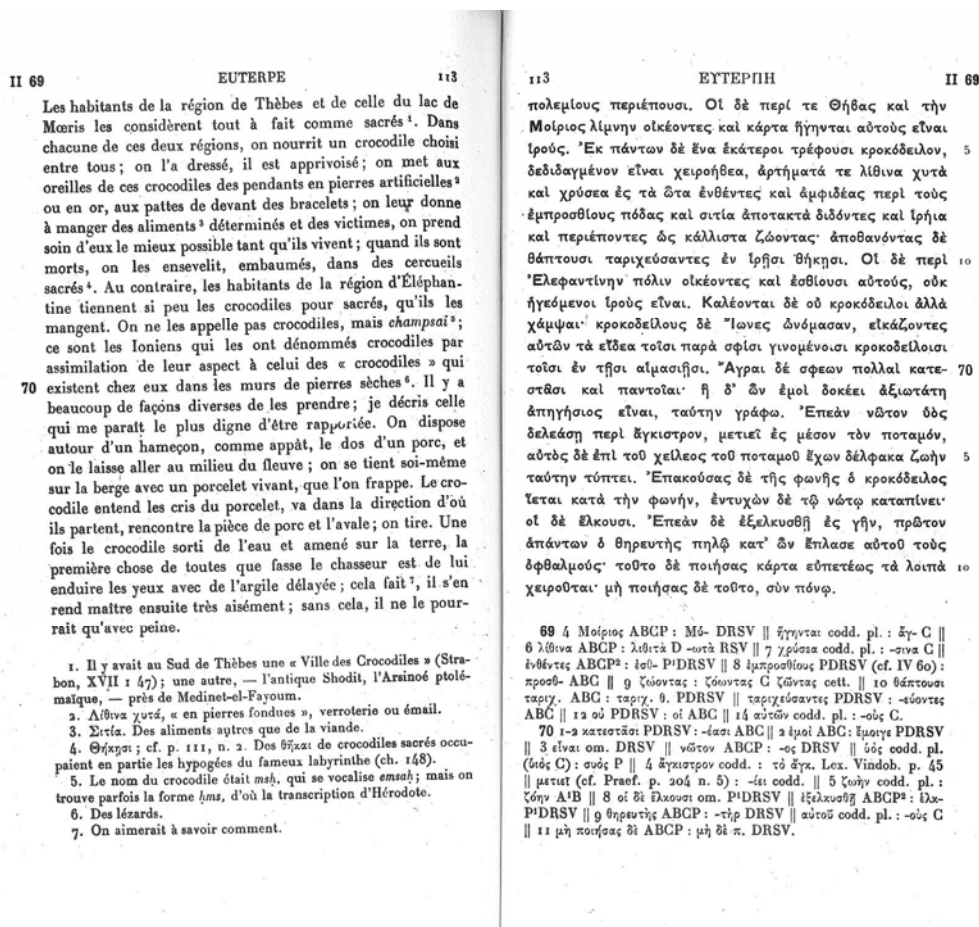


Abb. 48: Collection des Universités de France. Hier eine Seite aus dem Herodot.

### **Ungedruckte Quellen:**

Frankfurt am Main, Archiv des Insel Verlages im Suhrkamp Archiv.

Marbach a. N., Deutsches Literaturarchiv: A: Kessler.

Weimar, Goethe Schiller Archiv: Leipzig / Insel-Verlag.

### **Gedruckte Quellen:**

**Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924.** Hrsg. v. Katharina Kippenberg. Leipzig: Insel Verlag 1924. S. 147-153.

**Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst.** Weimar: Großherzogliches Museums für Kunst und Kunstgewerbe 1905.

**Bauer, Friedrich:** Moderne Buchdruckschriften. In: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. H. 2. 1901. S.47-59.

**Ders.:** Moderne Buchdruckschriften. In: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. H. 5. 1904. S.1-9.

**Ders.:** Moderne Buchdruckschriften. In: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. H. 7. 1906. S. 1-18.

**Bahr, Hermann:** Die Bücher zum wirklichen Leben. Wien: Hugo Heller & Cie. 1908.

**Bodenhausen, Eberhard von:** Ein Briefwechsel: 1894-1918. Eberhard von Bodenhausen - Harry Graf Kessler. Ausgew. u. Hrsg. von Hans-Ulrich Simon. Stuttgart: Cotta 1978. (=Marbacher Schriften. Bd. 16)

**The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler.** Hrsg. von L. M. Newman. Maney: Leeds 1995.

**Cockerell, Douglas:** Der Bucheinband und die Pflege des Buches. Ein Handbuch für Buchbinder und Bibliothekare. Leipzig: Hermann Seemann Nachf. 1902.

**Craig, Edward:** Edward Gordon Craigs „Hamlet“. In Philobiblon. Bd. XXIII. 1979.

**Gill, Eric:** An Essay on Typography. Boston: David R. Godine 1993.

**Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit dem Insel Verlag. 1901-1929.** Hrsg. v. Gerhard Schuster. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 25. 1984. Spalte 1-1090.

**Johnston, Edward:** Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift. Aus dem Englischen von Anna Simons. Braunschweig 1955.

**Kessler, Harry Graf:** Aristide Maillol. Insel-Almanach auf das Jahr 1926. Leipzig 1925. S. 164-177.

**Ders.:** Die Arts-and-Crafts-Ausstellung in London. Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Berlin. Jg. 1 .1903. H. 8, S. 312-316.

**Ders.:** Henri de Regnier. In: Pan. Jg. 1. 1895/1896. H. 4. S. 243-249.

**Ders.:** Gesammelte Schriften in drei Bänden. Hrsg. von Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster; Bd. I: Gesichter und Zeiten. Erinnerungen; Notizen über Mexiko; Bd. II: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899- 1933; Bd. III: Walther Rathenau. Sein Leben und sein Werk. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988.

**Ders.:** Kunst und Publikum. In: *Die Neue Rundschau*. Berlin. Jg. 17. 1906. H. 1. S. 112-116.

**Ders.:** Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge. Pan. Berlin. Jg. 5. 1899. H. 3. S. 163-176.

**Ders.:** Nationalität. In: Die Zukunft. Berlin: 1906. Heft 27. S. 17-27.

**Ders.:** Reminiszenz. In: Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Hrsg. v. Katharina Kippenberg. Leipzig: Insel Verlag 1924. S. 33-35.

**Ders.:** Das Tagebuch. Zweiter Band 1892-1897. Hrsg. v. Günter Riederer und Jörg Schuster unter Mitarb. v. Christoph Hilse. Stuttgart: Klett-Cotta 2004. In: Ders.: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50)

**Ders.:** Das Tagebuch. Dritter Band 1897-1905. Hrsg. v. Carina Schäfer und Gabriele Biedermann unter Mitarb. v. Elea Rüstig und Tina Schumacher. Stuttgart: Klett-Cotta 2004. In: Ders.: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50)

**Ders.:** Das Tagebuch. Vierter Band 1906-1914. Hrsg. v. Jörg Schuster unter Mitarb. v. Janna Brechmacher, Christoph Hilse, Angela Reinthal und Günter Riederer. Stuttgart: Klett-Cotta 2005. In: Ders.: Das Tagebuch 1880-1937. Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta 2004-2009. (= Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft 50)

**Ders.:** Tagebücher 1918-1937. Hrsg. von Wolfgang Pfeiffer- Belli. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1982.

**Ders.:** Verzeichnis der Drucke der Cranachpresse in Weimar, Gegründet 1913. Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Hamburg: Verlag der Gesellschaft der Bibliophilen. Jg. 2. 1931. S. 107-112.

**Ders.:** Warum Maillol Vergils Eklogen illustriert hat. In: Der Querschnitt. Berlin. Jg. 8. 1928. H. 11. S. 768-772.

**Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland.** Herausgegeben von Rudolph Kautzsch. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen. 1902.

**Klemm, Paul:** Handbuch der Papierkunde. Zum Nachschlagen und zum Unterricht über Verwendung, Herstellung, Prüfung und Vertrieb von Papier. Leipzig: Th. Grieben's Verlag L. Fernau 1904.

**Ders.:** Handbuch der Papierkunde. Zum Nachschlagen und zum Unterricht über Verwendung, Herstellung, Prüfung und Vertrieb von Papier. Leipzig: Th. Grieben's Verlag L. Fernau 1923.

**Verlagsverzeichnis des C. E. Poeschel Verlages.** Leipzig: C. E. Poeschel 1905.

**Verlagsverzeichnis des C. E. Poeschel Verlages.** Leipzig: C. E. Poeschel 1908.

**Vom Ornament zur Linie: der frühe Insel-Verlag 1899 bis 1924.** Ein Beitrag zur Buchästhetik im 20. Jahrhundert. Hrsg. von John Dieter Brinks. Assenheim: Brennglas-Verlag 2000.

### **Sekundärliteratur:**

**Albert, Claudia:** Schiller im 20. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Metzler 1998. S. 773-794.

**Allitt, Patrick:** Catholic Converts. British and American Intellectuals turn to Rome. Cornell University Press 2000.

**Alt, Peter-André:** Schiller. Leben - Werk - Zeit. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2004.

**Althaus, Horst:** Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft. Bern und München: Francke Verlag 1971.

**Bartuschat, Wolfgang:** Ästhetische Erfahrung bei Kant. In: Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik. Hrsg. von Andrea Esser. Berlin: Akademie Verlag 1995. S. 49-65.

- Ders.:** Zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik bei Kant und Schiller. In: Journal of Faculty of Letters. Vol. 13. The University of Tokyo: Tokio 1998. S. 47-69.
- Bartram, Alan:** Bauhaus, Modernism and the illustrated book. Yale: Yale University Press 2004.
- Barzantny, Tamara:** Harry Graf Kessler und das Theater. Autor, Mäzen, Initiator. Köln: Böhlau Verlag 2002.
- Bellermann, Ludwig:** Die Anordnung von Schillers Gedichten. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. Bd. 15. Jg. 1912.
- Bentley, G. E.:** The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake. New Haven and London: Yale University Press 2003.
- Bergner, Walter:** Der Insel Verlag Anton Kippenberg und sein buchkünstlerisches Profil. In: Papier und Druck. 24. 1975. H.10.
- Bessler, Gabriele:** Heinrich Vogeler als Illustrator der Märchen Oscar Wildes. In: Aus dem Antiquariat. 1989. S. 457-463.
- Bishop, Paul und R. H. Stephenson:** Die Geburt der Tragödie. In: German Life and Letters 52. Oxford: Blackwell Publishing 1999. S. 412-429.
- Bishop, Paul und R. H. Stephenson:** Zarathustras Evangelium des Schönen. Nietzsche und die klassische Weimarer Ästhetik. In: Sprachkunst. Hrsg. von Herbert Foltinek und Walter Weiss. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2001. Bd. 1. (=Beiträge zur Literaturwissenschaft XXXII).
- Block, Jane:** The Insel „Zarathustra“. An Untold Tale of Art and Printing. In: Pantheon. Nr. 45. Jg. 1987. S. 129-137.
- Bösmann, Holger:** Projekt Mensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd. XXX).
- Bollenbeck, Georg:** Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880-1945. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1999.
- Ders.:** Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines Deutungsmusters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996.
- Borchmeyer, Dieter:** Johann Wolfgang Goethe. Dramen 1765-1775. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. (=Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 9). S. 768-816.
- Bourdieu, Pierre:** Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

- Brewer, Roy:** Eric Gill. The Man who loved Letters. London: Frederick Muller 1973.
- Buchgestaltung in Deutschland. 1900-1945.** Hrsg. von Walter Kambartel. Bielefeld: Antiquariat Granier 1987.
- Buchinger, Susanne:** Stefan Zweig - Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern. 1901 bis 1942. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 1999.
- Bunke, Horst und Gert Klitzke:** Buchgestaltung in Leipzig seit der Jahrhundertwende. Leipzig: Deutsche Bücherei 1979.
- Bunsen, Marie von:** John Ruskin. Sein Leben und sein Wirken. Eine kritische Studie. Leipzig: Seemann 1903.
- Burger, H.:** Hugo von Hofmannsthal: Anordnung seiner frühen Schriften. In: Neue Rundschau. 73. Jg. 1962. Heft 4. S. 583-610.
- Busch, Günter:** Aristide Maillol als Illustrator. Neu-Isenburg: Verlag Wolfgang Tiessen 1970. (=Monographien und Materialien zur Buchkunst. Bd. 3)
- Campbell, Joan:** Der deutsche Werkbund 1907-1934. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1989.
- Choe, Wolhee:** Style and Aesthetic Self. In: Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Hrsg. v. Wolfgang Schirmacher. Wien: Passagen Verlag 1991. S. 239- 249.
- Clingham, Greg:** Life and literature in Johnson's Lives of the Poets. In: The Cambridge companion to Samuel Johnson. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 161-191.
- Davies, D. W.:** The world of the Elseviers. 1580-1712. The Hague: Martinus Nijhoff 1954.
- Davis, Philip:** Extraordinarily ordinary: The life of Samuel Johnson. In: The Cambridge companion to Samuel Johnson. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 4-17.
- Debes, Dietmar:** 500 Jahre Buchdruck in Leipzig. In: 500 Jahre Buchstadt Leipzig. Von den Anfängen des Buchdrucks in Leipzig bis zum Buchschaffen der Gegenwart. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1981. S. 25-37.
- Demaria, Robert Jr.:** Johnson's Dictionary. In: The Cambridge companion to Samuel Johnson. Hrsg. von Greg Clingham. Cambridge: University Press 1999. S. 85-101.

**Denkler, Horst:** Neues über Wilhelm Raabe. Annäherungsversuche an einen verkannten Schriftsteller. Tübingen: Niemeyer 1988. (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 46)

**Deutsche Bibliophilie in drei Jahrzehnten.** Verzeichnis der Veröffentlichungen der deutschen bibliophilen Gesellschaften und der ihnen gewidmeten Gaben 1989-1930. Leipzig: Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei 1931.

**Diehl, Edith:** Bookbinding. Its background and technique. New York: Dover Publications 1980.

**Dobroleit-Helmich, Margitta:** Ästhetik bei Kant und Schopenhauer. Ein kritischer Vergleich. In: Schopenhauer-Jahrbuch. 64. Hrsg. von Wolfgang Schirmacher. Bd. 64. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer. 1983. S. 125-137.

**Easton, Laird M.:** Der rote Graf. Harry Graf Kessler und seine Zeit. Stuttgart: Klett Cotta 2005.

**Eckermann, Johann Peter:** Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Fritz Bergemann. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1992.

**Egloffstein, Hermann von:** Das Weimar von Carl Alexander und Wilhelm Ernst. Berlin: Verlag Mittler 1934.

**Fiedler, Theodore:** Weimar Contra Berlin: Harry Graf Kessler and the Politics of Modernism. In: Imagining modern German culture. 1889-1910. Hrsg. von Francois Forster-Hahn. Hanover [u.a.]: University Press of New England. 1996. S. 107-125. S. 107-125.

**Fischer, Ernst:** Bestseller in Geschichte und Gegenwart. In: Joachim-Felix Leonhard et al. Hrsg.: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Berlin 1999, S. 764-776.

**Föhl, Thomas:** Kunstpolitik und Lebensentwurf. In: Aufstieg und Fall der Moderne. Hrsg. von Rolf Bothe und ders. München: Hatje Cantz 1999.

**Frühwald, Wolfgang:** Die Überlieferung deutscher Klassiker Texte oder Vom literarischen Geschmack des 19. Jahrhunderts. In: Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker. Hrsg. v. Gottfried Honnefelder. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. S. 13-36.

**50 Jahre C. E. Poeschel Verlag. 1902-1952.** Leipzig: Poeschel & Trepte 1952.

**Füssel, Stephan:** Gutenberg und seine Wirkung. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999.

**Fuhrmann, Manfred:** Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999.

**Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert.** Bd. 1. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Hrsg. von Georg Jäger. Frankfurt am Main: MVB 2003.

**Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert.** Bd. 1. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Hrsg. von Georg Jäger. Frankfurt am Main: MVB 2003.

**Gleichen-Rußwurm, Alexander von:** Schillerausgaben im Wandel der Zeit. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Bd. 9. S. 78- 81.1905/06.

**Göpfert, Herbert:** Edition aus Sicht des Verlages. In: Gunter Martens und Hans Zeller (Hrsg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München: C.H. Beck 1971. S. 272-283.

**Grimm, Jacob:** Rede auf Schiller. Über den Ursprung der Sprache. Gehalten in der feierlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Wissenschaften am 10. November 1859. In: Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung 1860. S. 5-38.

**Graefe, Heinz:** Leipziger Buchbinderkunst. In: Papier und Druck. Fachzeitschrift für Typographie, Polygrafische Technik und Papierverarbeitung. Leipzig: Verlag für Buch- u. Bibliothekswesen Jg. 8. 1959. S.103-106.

**Grawe, Christian:** Das Beispiel Schiller: Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Fohrmann, Jürgen und Wilhelm Vosskamp. Stuttgart: Metzler Verlag 1994. S. 638-668.

**Gropius, Walter:** Baugeist oder Krämertum? In: Quellen zur Geschichte Thüringens. Hrsg. von Thomas Neumann. In: Kultur in Thüringen. 1919-1949. Bd. 8. In: [www.thueringen.de/imperia/md/content/text/lzt/11.pdf](http://www.thueringen.de/imperia/md/content/text/lzt/11.pdf) vom 1. Dezember 2007.

**Groß, Michael:** Ästhetik und Öffentlichkeit: die Publizistik der Weimarer Klassik. Hildesheim: Georg Olms 1994. (=Germanistische Studien und Texte Bd. 45).

**Grupp, Peter:** Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie. München: C. H. Beck 1995.

**Gutenberg und seine Wirkung.** Hrsg. von Elmar Mittler. Katalog zur Ausstellung in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.

- Habel, Franz Ludwig und Carl Ernst Poeschel:** Antiqua als deutsche Normalschrift. Ihre Anwendung im Buchsatz. Berlin: Wiking Verlag 1942.
- Hagen, Wolfgang:** Die Schillerverehrung in der Sozialdemokratie. Zur ideologischen Formation proletarischer Kulturpolitik vor 1914. Stuttgart: J. B. Metzler 1977.  
(=Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften Bd. 9)
- Haischer, Peter-Henning:** Georg Witkowski. In: Internationales Germanistenlexikon 1800-1950. Hrsg. v. Christoph König u. a. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. Bd. 3. S. 2048-2050.
- Haley, Allan:** Typographic Milestones. Hoboken: John Wiley & Sons 1992.
- Halla, Hans, Höhne, Reinhard und Günter Wettstädt:** Herz ohne Heimat: historisch-biographische Erzählungen über Ernst-Moritz Arndt, Jürgen Wullenwever, Fritz Reuter. Rostock: Verlag BS 2003.
- Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne.** Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997 (=Rombach Litterae. Bd. 37)
- Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes.** Hrsg. von Gerhard Schuster und Margot Pehle. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1996.
- Haslett, Moyra:** Byron's Don Juan and the Don Juan Legend. Oxford: Clarendon Press 1997.
- Hobsbawm, Eric, J.:** Das imperiale Zeitalter. 1875-1914. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989.
- Hoeges, Dirk:** Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jh. Taine. Brunetière. Hennequin. Guyau Heidelberg: Winter 1980.
- Hofmann, Michael:** Wirkungsgeschichte. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Mathias Luserke-Jaqui. Stuttgart: Metzler 2005. S 561-581.
- Ders:** Niccoló Machiavelli: Die Macht und der Schein. München: C. H. Beck 2000.
- Hübinger, Gangolf:** Ideenzirkulation und Buchmarkt. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Heft 1/27. München: Niemeyer 2002. S. 116-S. 124.
- Hufnagel, Erwin:** Wilhelm Dilthey. Hermeneutik als Grundlegung der Geisteswissenschaften, in: Klassiker der Hermeneutik. Hrsg. von Ulrich Nassen. Paderborn: Schöningh 1982. S. 173-206.

**100 Jahre Insel Verlag. 1899-1999.** Begleitband zur Ausstellung. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999.

**Ide, Manshu:** Harry Graf Kessler und der Insel-Verlag. Seine Funktionen für den Verlag. *Studies in Humanities. Culture and Communication.* No. 31. 1997, March. S. 1-66.

**The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book.** Hrsg. von William S. Peterson. Berkeley: University of California Press 1982.

**Insel Almanach auf das Jahr 1975.** 75 Jahre Insel Verlag. Eine Geschichte in Daten, Programmen und Dokumenten. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1975.

**Iser, Wolfgang:** Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen: Niemeyer 1960.

**Jäger, Georg:** Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktion der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 31. 1988. S. 163-191.

**Jatzkowski, Thomas:** Die Theorie des kulturell-historischen Verstehens bei Wilhelm Dilthey und Georg Simmel. Herdecke: GCA-Verlag 1998. (Phil. Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**Jegensdorf, Lothar:** Schriftgestaltung und Textanordnung. Theorie und didaktische Praxis der visuellen Kommunikation durch Schrift. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1980.

**Jessen, Peter:** Von der Buchkunst der Insel-Verlags. In: *Navigare necesse est.* Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Hrsg. v. Katharina Kippenberg. Leipzig: Insel Verlag 1924.

**Jürgensen, Manfred:** Studien zu Goethes Ästhetik. Bern und München: Francke Verlag 1968.

**Ders.:** Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik. Bern und München: Francke Verlag 1968.

**Kainz, Friedrich:** Grillparzer als Denker. Der Ertrag seines Werks für die Welt- und Lebensweisheit. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975.  
(=Österreichische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte 280)

**Kambartel, Walter:** Die deutsche Buchkunst im Kontext von Kunstgewerbereform und Imperialismus. In: *Buchgestaltung in Deutschland. 1900-1945.* Hrsg. von Walter Kambartel. Bielefeld: Antiquariat Granier 1987.

- Kehr, Wolfgang:** Eric Gill als Schriftkünstler. Zur Geschichte der englischen Typographie zwischen den beiden Weltkriegen. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. IV. 1962. S. 454-606.
- Killius, Christina:** Die Antiqua Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. Wiesbaden: Harrassowitz 1999. (=Mainzer Studien zur Buchwissenschaft Bd. 7)
- Kippenberg, Anton:** Poeschel und Kippenberg. In: Ders.: Reden und Schriften. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1952. S. 35-42.
- Ders.:** Poeschel und Kippenberg. In: Carl Ernst Poeschel zum sechzigsten Geburtstag am 2. September 1934. Leipzig: Poeschel und Trepte 1934.
- Köster, Udo:** Marktorientierung und Wertkonservatismus. In: Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Hrsg. von Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Kostka, Alexander:** Harry Graf Kesslers Überlegungen zum modernen Kunstwerk im Spiegel des Dialogs mit Henry van de Velde. In: Neumann, Gerhard und Günter Schnitzler: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997. (=Rombach Litterae. Bd. 37)
- Kulenkampff, Jens:** Vom Geschmacke als einer Art sensus communis. In: Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik. Hrsg. von Andrea Esser. Berlin: Akademie Verlag 1995. S. 25-48.
- Kultur und Kulturwissenschaften um 1900.** Bd. I. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft. Hrsg. von Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf. Stuttgart: Steiner 1989.
- Kultur und Kulturwissenschaften um 1900.** Bd. II. Idealismus - Positivismus. Hrsg. von Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf. Stuttgart: Steiner 1997.
- Kutschera, Franz von:** Ästhetik. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1998.
- Ladenthin, Volker:** Telos und Erzählung. Zur Konstitution des Bildungsgangs in den autobio-graphischen „Bekanntnissen“ von Augustinus und Rousseau. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 2. Berlin: VS Verlag 1999. S. 200-208.
- Landow, George P.:** The aesthetic and critical theories of John Ruskin. Princeton: Princeton University Press 1971.

- Lesle, Ulf-Thomas:** Bestseller des Bürgertums und Kursbuch der Plattdeutschen: Rembrandt als Erzieher von August Julius Langbehn. In: Kieler Blätter zur Volkskunde 32. Kiel: Walter G. Mühlau 2000. S. 51-83.
- Lieber, Hans-Joachim:** Kulturkritik und Lebensphilosophie. Studien zur deutschen Philosophie der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.
- Löwenthal, Leo:** Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland. In: Zeitschrift für Sozialforschung. 1934. S. 343-382.
- Löwith, Karl:** Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1978.
- Lohmann-Hinrichs, Dagmar:** Ästhetizismus und Politik. Harry Graf Kessler und seine Tagebücher in der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994. (=Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Karl Riha. Bd. 45)
- Loubier, Hans:** Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart: Felix Kraus Verlag 1921.
- Lowry, Martin:** Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe. Oxford: Basil Blackwell 1991.
- Maikuma, Yoshihiko:** Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt. Königstein im Taunus: Hain Verlag bei athenäum 1985.
- Mandelkow, K. R.:** Der deutsche Briefroman. In: Neophilologus. Bd. 44. Dordrecht 1960. S. 200-208.
- Mann, Golo:** Schiller als Geschichtsschreiber. In: In Friedrich Schiller. Werke. Bd. 4. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1966. S. 890-904.
- Martin, Peter:** A life of James Boswell. London: Phoenix Press 1999.
- Mayer, E. von:** Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1980. (=Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. Hrsg. v. Benno Erdmann. Bd. 9)
- Mayer, Gerhart:** Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1992.
- Mayer, Hans:** Der Moralist und das Spiel. In: Friedrich Schiller. Werke. Bd. 4. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1966. S. 809-825.
- Meier-Graefe, Julius:** Die moderne Illustrationskunst in Belgien. In: Zeitschrift für Bücherfreunde 1. 1897/1898. H. 10. S. 505.

- Meiner, Annemarie:** Die Anfänge des Insel Verlags. Formwandlungen des Buches als Zeugen einer Verlagsentwicklung. In: Imprimatur. Bd. 9. Jg. 1940. S. 45-68.
- Ders:** Carl Ernst Poeschel zum Gedächtnis. In: Imprimatur. Band X. Jg. 1950/51. Stuttgart: Staatliche Akademie der bildenden Künste.1951. S. 8-20.
- Metz, Friedrich:** Die Elzevire zu Amsterdam und Leiden. In: Ders.: Geschichte des Buchhandels und der Buchdruckerkunst. Darmstadt: Heyer 1834. S. 323-335.
- Michael, Friedrich:** Bücher des Insel Verlags. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum. S. 47-50.
- Molner, David:** The Influence of Montaigne on Nietzsche. A raison d'être in the sun. In: Nietzsche Studien 1993. S. 80-93.
- Müller-Krumbach, Renate:** Die Cranach Presse in Weimar. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 1969.
- Ders.:** „...eine der schönsten je gedruckten...“. Zur Entstehung der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. In: Vom Ornament zur Linie. Der frühe Insel Verlag 1899-1924. Ein Beitrag zur Buchästhetik im frühen 20. Jahrhundert. Hrsg. von John Dieter Brinks. Laubach und Berlin: Triton Verlag 2000. S. 217- 222.
- Ders.:** Die Cranach Presse Harry Graf Kesslers. Tabuzone mitten in Weimer. In: Aufstieg und Fall der Moderne. Hrsg. von Rolf Bothe und Thomas Föhl. München: Hatje Cantz 1999. S. 236-241.
- Nabbe, Hildegard:** Mäzenatentum und elitäre Kunst. Harry Graf Kessler als Schlüsselfigur für eine kulturelle Erneuerung um die Jahrhundertwende. Deutsche Vierteljahrsschrift. Jg. 64. 1990. H. 4. S. 652-679.
- Neteler, Theo:** Hundert Jahre Gesellschaft der Bibliophilen. 1899-1999. München: Gesellschaft der Bibliophilen 1999.
- Ders.:** Der Insel Verlag und Heinrich Vogeler. In: Aus dem Antiquariat 1989.
- Ders.:** Rudolf von Poellnitz. Von Eugen Diederichs zum Insel-Verlag. In: Philobiblon 1998. S. 169-200.
- Neymeyr, Barbara:** Zur Problematik von Schönem und Erhabenem in Schopenhauers Ästhetik. In: Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Hrsg. von Wolfgang Schirmacher. Wien: Passagen Verlag 1991. S. 129-146.
- Ders.:** Rudolf von Poellnitz. Von Eugen Diederichs zum Insel Verlag. In: Philobiblon. 1998.
- Nipperdey, Thomas:** Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München: C. H. Beck 1990.

**Nostitz, Helene von:** Aus dem alten Europa. Hrsg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1978.

**Nutz, Maximilian:** Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart: Metzler 1994. S. 605-637.

**Oellers, Norbert:** Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hrsg. v. Michael Hofmann. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1996.

**Olsen, Robert:** Whitman's Leaves of Grass: Poetry and the founding of a 'New World' Culture. In: University of Toronto quarterly. Jg. 64. 1995. S. 305-325.

**Oschilewski, Walther G.:** Typographus regius Carl Ernst Poeschel. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge Bd. IV. Hrsg. v. Siegfried Buchenau. Frankfurt am Main: Gesellschaft der Bibliophilen 1965.

**Ott, Ulrich:** Ott, Ulrich: Kesslers Tagebücher. Probleme und Perspektiven der Edition. In:

Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997. (=Rombach Litterae: Bd. 37)

**Pikerneil, Beate, Pikerneil Dietrich und Viktor Zmegac:** Literatur und Gesellschaft. Zur Sozialgeschichte der Literatur seit der Jahrhundertwende. Frankfurt: Athenäum 1973.

**Plachta, Bodo:** Germanistische Editionswissenschaft im Kontext ihrer Geschichte. In: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. Band 119. Heft 3. S. 375-398.

**Plumpe, Gerhard:** Ästhetische Kommunikation der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.

**Poel, M. G. M van der:** De Elzeviers en de klassieken. In: Boekverkoepers van Europa. Het 17de-eeuwse Nederlands uitgevershuis Elzevier. Hrsg. von B. P. M. Dongelmans und P. G. Hoftijzer. Zutphen: Walburg Pers 2000.

**Poeschel, Carl Ernst:** Buchdruck. Gestern-Heute-Morgen. Vortrag gehalten vor der Gutenberg-Gesellschaft am 24. Juni 1925 zu Mainz. In: Gutenberg Jahrbuch 1927. Hrsg. von Aloys Ruppel. Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft 1927.

**Ders.:** Zeitgemässe Buchdruckerkunst. Leipzig: Poeschel und Trepte 1904.

**Rasch, Wolfdietrich:** Harry Graf Kessler als Schriftsteller. Die frühern Schriften zur Kunst und Literatur. In: Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der

Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Hans-Henrik Krummacher, Fritz Martini und Walter Müller Seidel. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1984.

**Reigl, Martina:** Klassikerausgaben der Jahrhundertwende. Ein Vergleich anhand der Schillerausgaben des Jahres 1905. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1991. (=Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München. Bd. 31)

**Reinthal, Angela:** „Es gibt wieder ein Europa!“. Harry Graf Kesslers diplomatisches und pazifistisches Engagement zu Beginn der Weimarer Republik. 1919-1923. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Siebter Band. Hrsg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Stuttgart: Klett Cotta 2007. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.7). S. 9-67.

**Riegger-Baurmann, Roswitha:** Schrift im Jugendstil. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Nr. 31a. 21. April 1958. Frankfurt am Main: Buchhändler Vereinigung 1958. S. 525 ff. (=Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München. Bd. 31)

**Riese, Reimar:** Am Strom der Zeit. Carl Ernst Poeschel und sein Verlag für kaufmännische Fachliteratur in Leipzig 1902 bis 1919. In: Entwicklungen der Betriebswirtschaftslehre. 100 Jahre Fachdisziplin. Hrsg. von Eduard Gaugler und Richard Köhler. Stuttgart: Schaefer-Poeschel Verlag 2002.

**Rodenberg, Julius:** Carl Ernst Poeschel 1874-1944: Der Buchdrucker und Mensch. 1874-1944. Das Antiquariat. Halbmonatsschrift für alle Fachgebiete des Buch- und Kunstantiquariats. H. 7. 1951. S. 63-67.

**Ders.:** Neue Deutsche Buchkunst. Beispiele aus der Sammlung künstlerischer Drucke in der Deutschen Bücherei. Leipzig: Deutsche Bücherei 1960.

**Roloff, Andreas:** Der Verlagseinbad unter dem Jugendstil. Zum Wandel bibliophiler und gestalterischer Normen im Einfluß des britischen Druckwesens. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994. (=Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 77)

**Rothe, Friedrich:** Harry Graf Kessler. München: Siedler Verlag 2008.

**Sammer, Marianne:** Intuitive Geschichtsschreibung: Ein Versuch zum Verhältnis von Geschichtsdanken und kulturhistorischer Methode bei Jacob Burckhardt. München: tuduv Verlag 1995. (=Kulturgeschichtliche Forschungen. Bd. 19. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser)

**Salzmann, Karl. H.:** Pan. Geschichte einer Zeitschrift. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung. 1958. Bd. 19. S. 212-225.

**Sandermann, Wilhelm:** Die Kulturgeschichte des Papiers. Springer Verlag: Berlin, Heidelberg 1988.

**Sarkowski, Heinz:** Aus der Frühzeit der dünnen Druckpapiere. In: Der Druckspiegel. 7.1964. Jg. 33. Nr. 16. S. 469-474.

**Ders.:** Der Herstellerberuf. Entstehung und Wandel. In: Buchhandelsgeschichte. 1988/3, S. B107-B118.

**Ders.:** Sarkowski, Heinz: Die Geschichte des Verlags. 1899-1964. In: Der Insel Verlag. 1899-1999. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999.

**Ders.:** Zur Geschichte des Dünndruckpapiers und der Insel-Klassiker. In: Das Inselschiff. Frankfurt am Main. März 1963. 5. 1-3.

**Scardigli, Barbara:** Die Römerbiographien Plutarchs. Ein Forschungsbericht. München: C. H. Beck 1979.

**Schaefer, Helma:** Das Leipziger Einbandschaffen an der Wende vom 19. bis 20. Jahrhundert. In: La reliure acuelle. Six conferences faites Luxembourg l'ocaasion di Ive F.I.R.A. Luxemburg 1995. S. 53-75.

**Schauer, Georg Kurt:** Schrift und Typographie im deutschen Buch des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. In: Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Georg Kurt Schauer. Ravensburg: O. Maier 1969.

**Schuster, Jörg:** Der Übergangsmensch - Kessler als Student, Untertan und Weltbürger. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Zweiter Band. Hrsg. von Günther Riederer und Jörg Schuster. Stuttgart: Klett Cotta 2004. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.2)

**Ders.:** „Unsere Heimat ist die Gegenwart...“ - Von Berlin nach Weimar. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Dritter Band. Hrsg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Stuttgart: Klett Cotta 2004. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.3. S. 13-48.

**Ders.:** „Lauter äusserste Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachheit der Nerven entwickelten“: Harry Graf Kesslers Tagebuch Europas vor dem ersten Weltkrieg. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880 bis 1937. Vierter Band. Hrsg. von Ders. Stuttgart: Klett Cotta 2004. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd. 50.4). S. 9-75.

- Schmidt-Kunsemüller, Friedrich-Adolf:** Carl Ernst Poeschel in Memoriam. In: Gutenberg Jahrbuch 1944/49. Hrsg. von Aloys Ruppel: Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft 1944/49. S. 195 -205.
- Schöffling, Klaus:** Die ersten Jahre des Insel Verlags 1899-1902. Begleitband zur Faksimileausgabe der Zeitschrift „Die Insel“. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981.
- Schulz, Christiane:** Schulz, Christiane: Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs. München: Verlag Otto Sagner 1992. (=Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik. Hrsg. P. Thiergen. Bd. 20)
- Simons, Anna:** Edward Johnston und die englische Schriftkunst. Berlin 1937.
- Simmel, Georg:** Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus. Leipzig: Duncker & Humblot 1907.
- Smith, P. J.:** Der franse letterkunde in het fonds van de Amsterdamse Elzeviers. In: Boekverkoepers van Europa. Het 17de-eeuwse Nederlands uitgevershuis Elzevier. Hrsg. von B. P. M. Dongelmans und P. G. Hoftijzer. Zutphen: Walburg Pers 2000. S. 135 -144.
- Sonnabend, Holger:** Thykydides. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2004.
- Stansky, Peter:** Redesigning the World. William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts. Princeton: Princeton University Press 1985.
- Steinen, Helmut von den:** Das moderne Buch. Phil. Diss: Heidelberg 1912.
- Stenzel, Burkhard:** „... eine Verzauberung ins Helle und Heitere.“ Harry Graf Kesslers Ideen zur Kulturerneuerung in Deutschland. In: Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz: Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Hrsg. von Wolfgang Bialas und Burkhard Stenzel. Weimar: Böhlau 1996. S. 37-55.
- Ders.:** Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen von 1902 bis 1906. Ein Versuch der Moderne. In: Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert. Hrsg. von Jürgen John. Weimar: Böhlau 1994. S. 501-528.
- Ders.:** Harry Graf Kessler. Ein biographischer Beitrag zu Auffassungen von Literatur, Kunst und Politik in Deutschland im Zeitraum von der Jahrhundertwende bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Phil. Diss: Weimar 1961.
- Taine, Hippolyte:** Philosophie der Kunst. Leipzig: Eugen Diederichs 1902.
- Tidcombe, Marianne:** The Doves Bindery. New Castle: Oak Knoll Books 1991.
- Tiemann, Walter:** Die deutsche Typengestaltung seit 1900. Rückblick und bange Frage. In: Gutenberg-Jahrbuch 1950. Hrsg. von der Gutenberg-Gesellschaft Mainz. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft 1950.

- Traditionen Leipziger Buchkunst.** Hrsg. von Albert Kapr. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1989.
- Trost, Sigrid:** Die Persönlichkeit im Umschwung der politischen Macht nach Balzacs Comédie Humaine. Phil. Diss. Bern: Herbert Lang & Cie. 1969.
- Tschudin, Peter F.:** Grundzüge der Papiergeschichte. Stuttgart: Hiersemann 2002.
- Ders:** Der Weg der Papierindustrie von der Industrialisierung zur Automation. In: Das Papier. 42. Jahrgang. H. 1. 1988. S. 1-9.
- Van de Velde, Henry:** Geschichte meines Lebens. Herausgegeben und übertragen von Hans Curjel. München: R. Piper 1962.
- Van der Poel, M. G. M.:** „De Elzeviers en de klassieken.“ In: Boekverkoepers van Europa. Het 17de-eeuwse Nederlands uitgevershuis Elzevier.“ Hrsg. von B. P. M. Dongelmans und P. G. Hoftijzer. Zutphen: Walburg Pers 2000. S. 115 -134.
- Venturelli, Aldo:** Die Enttäuschung der Macht. Zu Kesslers Nietzsche-Bild. In: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997 (=Rombach Litterae. Bd. 37)
- Weber, Klaus:** Henry van de Velde. Das buch künstlerische Werk. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994. (=Rombach Litterae 31)
- Wehler, Hans-Ulrich:** Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band. Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914. München: C. H. Beck 1995.
- Wick, Rainer K.:** Teaching at the Bauhaus. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.
- Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert.** Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Stuttgart: Metzler 1994.
- Wissenschaft und Nation: Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft.** Hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp. München: Fink 1991.
- Witkowski, Georg:** Von Hempel zu Wilhelm Ernst. In: Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Hrsg. v. Katharina Kippenberg. Leipzig: Insel Verlag 1924. S. 89-102.
- Ders.:** Klassiker-Ausgaben. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Leipzig: Verlag der Bibliophilen 1901/02. S. 25-30.
- Ders.:** Von Menschen und Büchern. Erinnerungen 1863-1933. Lehmstedt: Leipzig 2003.

**Wittmann, Reinhard:** Geschichte des deutschen Buchhandels. München: C. H. Beck 1999.

**Wörterbuch des Buches.** Hrsg. von Helmut Hiller und Stephan Füssel. Wiesbaden: Vittorio Klostermann 2002.

**Wolf, Norbert Christian:** Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. a. Band 81. Tübingen: Niemeyer 2001.

**Zapf, Hermann:** William Morris. Sein Leben und Werk in der Geschichte der Buch- und Schriftkunst. Scharbeutz 1949.

**Zeitler, Julius:** Die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine. Leipzig: Seemann 1901.

**Ders.:** Taine und die Kulturgeschichte. In: Philosophische Studien, Bd. XX. Jg. 1902. S. 670-712.

**Zeller, Bernhard:** Harry Graf Kessler. Zeuge und Chronist seiner Epoche. In: Abhandlungen der Klasse der Literatur. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der Literatur Mainz. Jg. 1989. S. 3-23. Stuttgart, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1989.