Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 49 (2006)

Heft: 3

Artikel: Brecht und die Buchgestaltung

Autor: Gier, Helmut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388804

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HELMUT GIER

BRECHT UND DIE BUCHGESTALTUNG

«O unwiderstehlicher Anblick des Buches, der geheiligten Ware!»

Nach der Hochzeit der Buchkunstbewegung der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist die äußere Gestalt der Bücher seit 1910 wieder weitgehend in das Ermessen der Verleger selbst gestellt. Das «Gesetz über das Verlagsrecht» in § 14 der Fassung von 1910 legt demgemäß fest, daß «die Ausstattung unter Beachtung der im Verlagsbuchhandel herrschenden Übung» vom Verleger bestimmt wird. So sieht auch der das Erscheinungsbild der Bücher betreffende Vertragspassus des Gustav-Kiepenheuer-Verlags in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Normalfall die Entscheidungsfreiheit des Verlags vor, der bestenfalls bereit war, «angemessene Wünsche» der Autoren zu berücksichtigen.

Nachdem Bertolt Brecht 1925 vom Kiepenheuer-Verlag zu dem zum Ullstein-Konzern gehörenden Propyläen-Verlag gewechselt war, kehrt er 1929 wieder zum Kiepenheuer-Verlag zurück. Der dabei mit ihm im Januar 1930 geschlossene Vertrag legt fest, daß abweichend von den üblichen Regeln «Form und Ausstattung» der geplanten Reihe der *Versuche* «in Übereinstimmung mit dem Autor bestimmt» werden soll. Der damalige Leiter des Verlags Fritz Landshoff fährt deshalb oft selbst mit Brecht in die Druckerei, um ihm die Möglichkeit zu geben, an der Erarbeitung des Erscheinungsbilds der *Versuche* mitzuwirken, wie er in seinen Erinnerungen schildert: «Ohne Zweifel hat Brecht selbst auf jedes Detail den größten Wert gelegt. So wie die Art der Inszenierung eines jeden Stückes für ihn von entscheidender Bedeutung war, so war es ihm jedes Detail der Herstellung. [...] Die Wahl des Satzes, des Satzspiegels, des Papiers, des Kartons für den Einband bzw. Umschlag – alles waren Fragen von größter Wichtigkeit, die er mitzuentscheiden wünschte. Die technische Einrichtung hatte einen keineswegs nur symbolischen Charakter für ihn, äußerste Einfachheit war ein geforderter essentieller Bestandteil der Produktion.» Selbst in einer Schaffensphase, als nach der Weltwirtschaftskrise und mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus Brechts Werk von scharfer Gesellschaftskritik und einer kämpferischen politischen Haltung geprägt wird, legt er damit größten Wert auf die äußere Gestaltung seiner Bücher nach seinen Vorstellungen. Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, welche Aufmerksamkeit Brecht der Ausstattung seiner Werke widmet. Es bietet sich deshalb an, seine künstlerische Entwicklung einmal unter diesem Aspekt zu überblicken. Es wird nämlich deutlich werden, daß er *der* deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts nach Stefan George war, der sich in allen Phasen seines Schaffens am intensivsten mit dem Erscheinungsbild seiner Werke beschäftigte. Diese Behauptung mag überraschen, liegt doch eher die Vorstellung nahe, daß bei einem Dichter wie Brecht Botschaft, Aussage, Wirkungsabsichten und Verbreitung seiner Werke ganz im Vordergrund stehen und Fragen der Ausstattung zweitrangig wären.

Wenn sich dies in Wirklichkeit ganz anders zu verhalten scheint, so sind dafür zunächst zwei Gründe anzuführen. Brechts Streben war wie das keines anderen Dichters der Zeit auf das Gesamtkunstwerk gerichtet, denn er legte sein literarisches Schaffen von Anfang an immer wieder auf das Zusammenwirken mit der Musik und der Bildenden Kunst an, wobei für letzteres die enge lebenslange Arbeitsbeziehung mit Caspar Neher steht. Zum anderen stand er

am Beginn seiner Entwicklung tief unter dem Eindruck der Buchkunstbewegung der Jahrhundertwende, was in welch abgewandelter Form auch immer seine Haltung zu Fragen der ästhetisch befriedigenden und wirkungsvollen Gestaltung der Ausgaben seiner Werke prägen wird. Wie sehr der Jugendstil die künstlerischen Anschauungen des jungen Brecht beeinflußte, zeigt sein erster Veröffentlichungsversuch in der dieser Stilrichtung den Namen gebenden Zeitschrift. Am 17. August 1913, als noch kein Text von ihm erschienen war, berichtet er in seinem Tagebuch: «Erlebte auch dieser Tage meinen 1. Durchfall. Hatte das Gedicht ‹Feiertag› an die ‹Jugend› geschickt in voreiliger unüberlegter Weise. Bekam natürlich keine Antwort.» Nicht dieses absehbare Scheitern des damals fünfzehnjährigen Gymnasiasten, sich in einer der einflußreichsten und meistgelesenen literarischen Zeitschriften der Zeit gedruckt zu sehen, ist das eigentlich Bemerkenswerte an diesem Versuch. Bezeichnend ist vielmehr, daß sich sein Streben 1913 auf diese künstlerisch aufwendig gestaltete Zeitschrift richtet, und vor allem, daß dieser Ehrgeiz, in der ‹Jugend› und der anderen führenden Münchener Zeitschrift der Stilwende von künstlerischem Rang, dem ‹Simplizissimus›, Gedichte unterzubringen, nicht erlahmen wird. Daß sich seine literarischen und politischen Anschauungen während des Ersten Weltkriegs und der Revolutionszeit wandeln, ändert daran nichts. Expressionistische Zeitschriften zieht er für eine Veröffentlichung nicht in Erwägung.

Kennzeichnend ist dabei, daß er ganz auf der ästhetischen Linie der Zeitschriften des Jugendstils alle Veröffentlichungsversuche in diesen Blättern von 1914 bis 1919 zusammen mit bildlichen Darstellungen von Caspar Neher unternimmt. Dieses enge Zusammendenken seiner schriftstellerischen Arbeiten mit buchkünstlerischen Gestaltungsmitteln wird eine Eigenart seines Werkes bleiben, dies unterscheidet ihn von anderen zeitgenössischen Autoren. Am ausführlichsten äußert sich der junge Brecht zu diesem Zusammenwirken und Ineinandergreifen von Text und bildlicher Darstellung in einem Brief vom November 1914 und benennt dabei ein konkretes Vorbild: das Gedicht ‹In Reih' und Glied› von Karl Borromäus Heinrich, das 1914 mit einer allegorischen Umrahmung von Ferdinand Staeger in der ‹Jugend› erschien. Typisch dabei ist ganz im Sinne des Jugendstils das ornamentale Gesamtbild. Illustration und Gedicht stehen nicht einfach nebeneinander, sondern der lyrische Text wird von der bildlichen Deutung und Überhöhung kunstvoll umrahmt und umschlungen. Genau dieses Verfahren will Brecht seinem Freund Caspar Neher nahebringen und macht dazu mit einem Schema genaue Vorgaben für die Gestaltung.

Schon die von Brecht zusammen mit seinem künstlerisch begabten Schulfreund Fritz Gehweyer herausgegebene Schülerzeitschrift *Die Ernte*, die von September 1913 bis Februar 1914 erschien, läßt deutlich das Vorbild von Kunst- und Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende erkennen, auch wenn dies bei einem im Matrizenverfahren hergestellten Blatt nicht einfach zu verwirklichen war (Abb. 1). Vor allem die Auszeichnungsschrift in Antiquaversalien, die an Ausgaben der Werke Stefan Georges erinnert, die dekorativen Einkleidungen der Gedichte, das Gesamtbild der Seiten mit Rahmungen und ornamentalen Füllungen und die illustrativen Beigaben machen den Willen deutlich, gestalterischen Grundsätzen des Jugendstils und des Ästhetizismus gerecht zu werden.

Ausgangspunkt der Vorstellungen Brechts von der Ausstattung und dem Erscheinungsbild seiner Veröffentlichungen war damit die Buchkunst der Jahrhundertwende, zu der ihm eine Affinität noch in der kritischen Absetzung erhalten bleiben wird. Belegt wird dies anschaulich dadurch, daß er noch im Exil in den dreißiger Jahren als Vorbild für die Ausstattung des *Dreigroschenromans* die Insel-Ausgabe von

Rilkes ‹Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge› empfiehlt und für die Illustrierung dieses Werkes den erfolgreichen Künstler des Jugendstils, Thomas Theodor Heine, vorschlägt.

Lange Zeit rang Brecht mit der Herausgabe und äußeren Gestalt seines ersten größeren Stücks *Baal*. Der Entstehungsprozeß dieses Dramas wurde von vielen Zeichnungen und Aquarellen Caspar Nehers begleitet und angeregt. Als integraler Bestandteil des schöpferischen Prozesses sollten sie in die erste gedruckte Ausgabe eingehen. Sie wurde im engen Zusammenwirken zwischen den beiden Freunden geplant, wie Caspar Neher in seinem Tagebuch am 16. Januar 1920 berichtet: «Wir arbeiten zusammen am Baal [...] Heute muß ich die Baalbilder fertigmachen, unbedingt, und dann gehen sie [die Bilder] an den Verlag. Wir haben uns nach einem Buch Claudels geeinigt, das bei Georg Müller erschien.» Visuelle Anregungen durch die bildende Kunst hatten für Brecht einen hohen Stellenwert, zugleich hatten ästhetische Gesichtspunkte bei der Buchgestaltung Vorrang, wie der Verweis auf eine Ausgabe eines Werkes des großen französischen katholischen Dichters zeigt. Da der *Baal* aus Angst vor Schwierigkeiten mit der Zensur bei Georg Müller nicht erscheinen konnte, kam das Drama erst 1922 im Gustav-Kiepenheuer-Verlag heraus. Der Beitrag Nehers beschränkte sich dabei auf eine eindrucksvolle Einbandzeichnung (Abb. 2 und 3). Die zwei Jahre später erscheinende Ausgabe des Stückes *Leben Eduard des Zweiten von England* wies neben dem Buchumschlag immerhin vier Tafeln mit Illustrationen von Caspar Neher auf (Abb. 4).

Das Werk, mit dessen Ausstattung und Erscheinungsbild sich Brecht am längsten und intensivsten auseinandersetzte, ist die Auswahl und Zusammenstellung seiner frühen Lyrik, die spätere *Hauspostille*. Am Anfang steht dabei der völlige Bruch mit den Normen erlesener Buchgestaltung des Ästhetizismus: «Vielleicht sollte ich doch die Lautenbibel hinausschmeißen, auf Zeitungspapier groß gedruckt, fett gedruckt auf Makulationspapier, das zerfällt in drei, vier Jahren, daß die Bände auf den Mist wandern, nachdem man sie sich einverleibt hat.» Im weiteren Verlauf der Arbeit an dieser Gedichtsammlung macht sich Brecht immer wieder Gedanken über die äußere Gestalt, wie aus einem Brief von Hermann Kasack an Gustav Kiepenheuer vom Juni 1924 hervorgeht: «Über die Herstellung der Hauspostille hat Brecht noch besondere Wünsche, welche Herrn Trojanns [dem Herstellungsleiter bei Kiepenheuer] Schmerzen machen, mir aber ziemlich einleuchten [...].» Zu diesem Zeitpunkt ist Brecht bereit, sich in Zusammenarbeit mit Caspar Neher auf eine eher gängige moderne Gestaltung mit einer Einbandzeichnung seines Künstlerfreundes als herausfordernden Blickfang einzulassen.

Doch schwebt Brecht schon seit 1922 auch eine ganz andere äußere Form vor. Er entwickelt die Vorstellung, die *Hauspostille* durch die Aufmachung und Ausstattung in polemisch-parodistischer Weise auf das Erscheinungsbild eines christlichen Erbauungs- und Andachtsbuchs zu beziehen. Die ersten Überlegungen dazu finden sich in einem Brief von 1922 an Oda Weitbrecht, der damaligen Herstellungsleiterin bei Kiepenheuer und späteren Gründerin einer eigenen Privatpresse: «Die ‹Postille› habe ich gestern an Kasack abgeschickt, sie hat Mühe gemacht, und wenn ich nicht rote *und* schwarze Schriften kriege, mache ich *niemals* wieder irgendwas mit dem Verlag.»

Deutlich spricht diese Gestaltungsabsicht wie auch das Festhalten daran aus einem Brief Caspar Nehers an Gustav Kiepenheuer aus dem Jahr 1925: «Herr Brecht wünscht das Fiebelchen in Form eines kleinen katholischen Psalteriums [...] mit roten Anfangsbuchstaben [...].» Mit diesen formalen Anklängen an Brevier und Stundengebet stellen sich Bezüge zu Rilkes ‹Stunden-Buch› her, das bewußt an die Livres

d'heures erinnern sollte. Auch nach Rilkes Vorstellungen sollte die Druckgestalt den angestrebten Bedeutungsgehalt unterstreichen: «Ich denke mir das ‹Stunden-Buch› schlicht und stark in der Wirkung; von jener Art eines vornehmen Gebrauchsbuches, wie die Gebetbücher etwa des 16. Jahrhunderts sie aufweisen [...].» Brecht greift dieses Vorbild auf, damit sich aus weihevoller Form und ironisch-witzigen sowie drastischen Tönen eine wirkungsvolle Spannung ergibt. In dieser ursprünglich von Brecht gewünschten Ausstattung mit Rot- und Schwarzdruck, zweispaltigem Satz auf Dünndruckpapier, schwarzem flexiblen Einband und Taschenformat konnte der Lyrikband nur als Privatdruck in 25 Exemplaren unter dem Titel *Taschenpostille* im Kiepenheuer-Verlag herausgebracht werden. Brechts Wechsel zum Propyläen-Verlag im Jahr 1925 hatte zur Folge, daß die für ein breites Publikum bestimmte Ausgabe der *Hauspostille* das übliche Aussehen eines Gedichtbandes erhielt. Dem neuen Verlag erschien die ursprüngliche Gestalt der *Taschenpostille* aus kommerziellen Gründen als abwegig, und Brecht fand sich damit ab. Nur durch ein Bild von Caspar Neher, der Darstellung des «Wasser-Feuer-Menschen», wich die *Hauspostille* noch ein wenig von der ganz konventionellen Form eines Lyrikbandes ab (Abb. 5).

Neben diesem Gedichtbuch kamen im selben Jahr 1927 noch drei Dramenbände im Propyläen-Verlag heraus, die Erstausgaben von *Mann ist Mann* und *Im Dickicht der Städte* und die Neuausgabe des Stückes *Trommeln in der Nacht*. Andere Bücher von Brecht sind in diesem Verlag nicht erschienen. Zwei der Dramenbände zeichnen sich durch die Verwendung der neuen modernen Mittel der Photographie bei der Buchgestaltung aus. Brecht muß dabei mitgewirkt haben. Denn die Ausgabe des Schauspiels *Im Dickicht der Städte* ist nicht nur seiner Frau Marianne Brecht gewidmet, die von ihm 1923 geheiratete Sängerin Marianne Zoff ist auch als Porträt einer jungen Frau auf einem der vier Photos abgebildet, die dem Band unter der Überschrift «Städte- und Menschentypen aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts» beigegeben sind. Die Collage einer Wolkenkratzerlandschaft, die sich über Vorder- und Rückseite des Einbands zieht, stimmt auf die Großstadtwirklichkeit als Schauplatz und Erfahrungshintergrund des Stückes

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER SEITEN

1 Die Ernte. Augsburg, Heft 1, 2, 3, 4, 6, 7. [August] 1913 bis Februar 1914. Hrsg. von Bertolt Brecht und Fritz Gehweyer. Gestaltung von Fritz Gehweyer mit 18 zwei- und dreifarbigen Illustrationen sowie fünf Vignetten.

2 Bertolt Brecht: Baal. Potsdam: Kiepenheuer, 1922. Gedruckt in achthundert Exemplaren durch Poeschel & Trepte in Leipzig. 91, [5] S.; illustriert. Leinen-Broschur; 16,6 × 12,8 cm; Umschlag-Illustration (Baal kriecht) vermutlich von Caspar Neher.

3 Bertolt Brecht: Baal. Potsdam: Kiepenheuer, 1922. Druck: Gebr. Wolffsohn GmbH, Berlin. 91, [5] S.; illustriert. Broschur; 17,7 × 12,8 cm; Umschlag-Illustration (Baal mit Laute) von Caspar Neher.

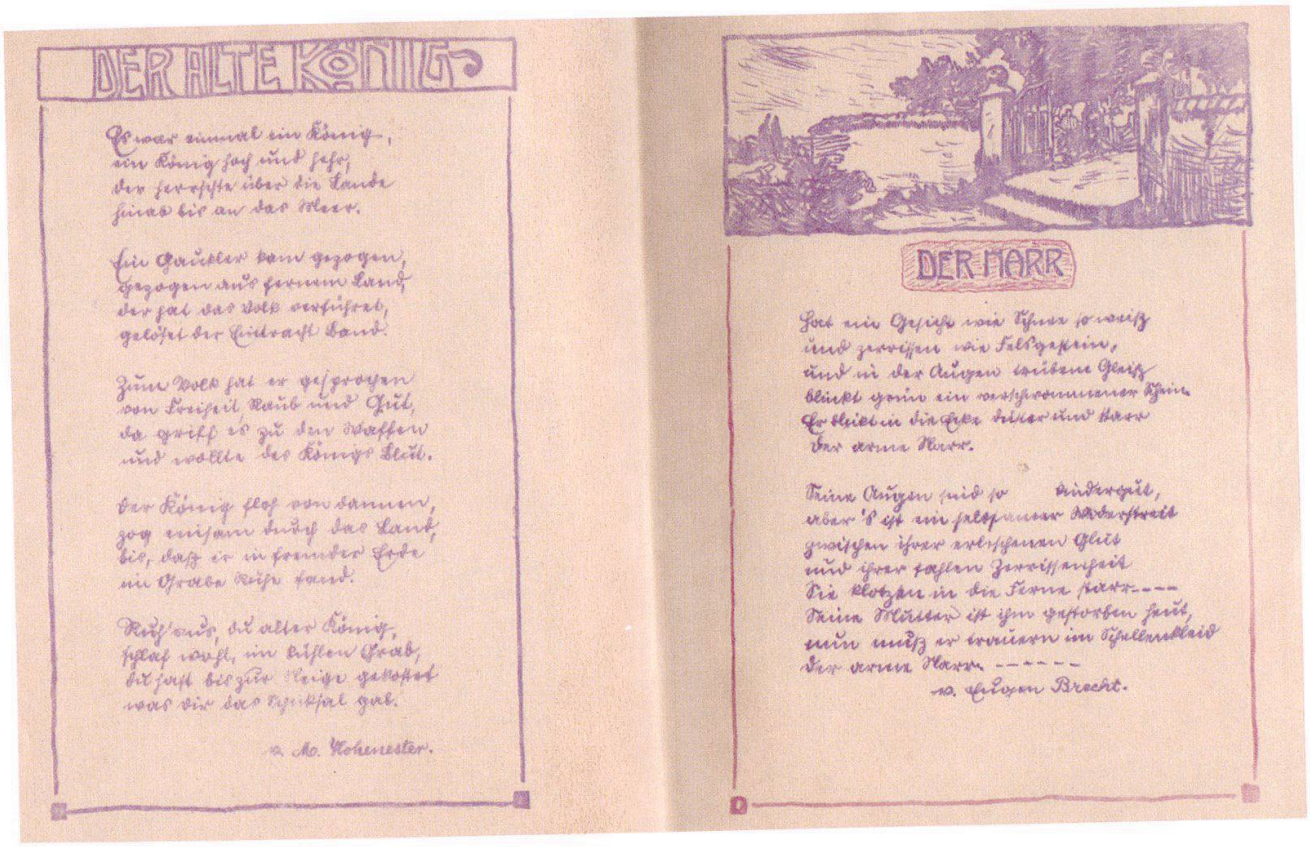
4 Leben Eduards des Zweiten von England. [Nach Marlowe]. Historie von Bertolt Brecht. Potsdam: Kiepenheuer, 1924. Dieses Stück schrieb ich mit Lion Feuchtwanger. Bertold Brecht. Bilder und Umschlag zeichnete Caspar Neher. 121, [3] S.; illustriert. Pappband; 19,9 × 14,5 cm. Enthält vier Tafeln, eine Illustration für den Einband.

5 Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang. Berlin: Propyläen-Verlag, 1927. Gedruckt bei Jakob Hegner in Hellerau bei Dresden. XII, 156, [4] S.; marmorierter Pappband; 19,7 × 12,5 cm. Enthält vor S. 137 Tafel: Der Wasser-Feuer-Mensch. Gezeichnet von Caspar Neher.

6 Bertolt Brecht: Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch. Mit Zeichnungen von George Grosz (Versuche Heft 6 = Versuche 14). Berlin: Kiepenheuer, 1932. 59, [1] S.; Heft; 24,2 × 16,3 cm. Enthält 25 (davon 16 ganzseitige) Zeichnungen.

7 Bertolt Brecht: Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre 1925. Lustspiel. Berlin: Propyläen-Verlag, 1926. 158, [6] S.; illustriert. Broschur, Verwendung der Vorsatz-Photos der Pappband-Ausgabe für den Umschlag (Außen- und Innenseiten); 20,3 × 12,7 cm.

8 Bertolt Brecht: Dreigroschenroman. Amsterdam: Verlag Allert de Lange, 1934. 492, [4] S.; zweifarbig illustriert. Englische Broschur; 18,5 × 15,7 cm; das Bild auf dem Schutzumschlag stellt Carola Neher dar nach einem Aquarell Caspar Nehers als Polly Peachum.



DER ALTE KÖNIG

Es war einmal ein König,
ein König hoch und hehr,
der herrschte über die Lande
hinab bis an das Meer.

Ein Gaukler kam gezogen,
gezogen aus fernem Land,
der hat das Volk verführet,
gelöset der Eintracht Band.

Zum Volk hat er gesprochen
von Freiheit, Raub und Gut,
da griff es zu den Waffen
und wollte des Königs Blut.

Der König floh von dannen,
zog einsam durch das Land,
bis, daß er in fremder Erde
im Grabe Ruhe fand.

Ruh' aus, du alter König,
schlaf wohl, im kühlen Grab,
du hast bis zur Neige gekostet
was dir das Schicksal gab.

v. M. Hohenester.

DER NARR

Hat ein Gesicht wie Schnee so weiß
und zerrissen wie Felsgestein,
und in der Augen trübem Gleiß
blinkt grün ein verschwommener Schein.
Er blickt in die Ecke düster und starr
der arme Narr.

Seine Augen sind so kindergut,
aber 's ist ein seltsamer Widerstreit
zwischen ihrer erloschenen Glut
und ihrer fahlen Zerrissenheit
Sie klotzen in die Ferne starr ---
Seine Mutter ist ihm gestorben heut,
nun muß er trauern im Schellenkleid
der arme Narr. ------

v. Eugen Brecht.

1

2

3

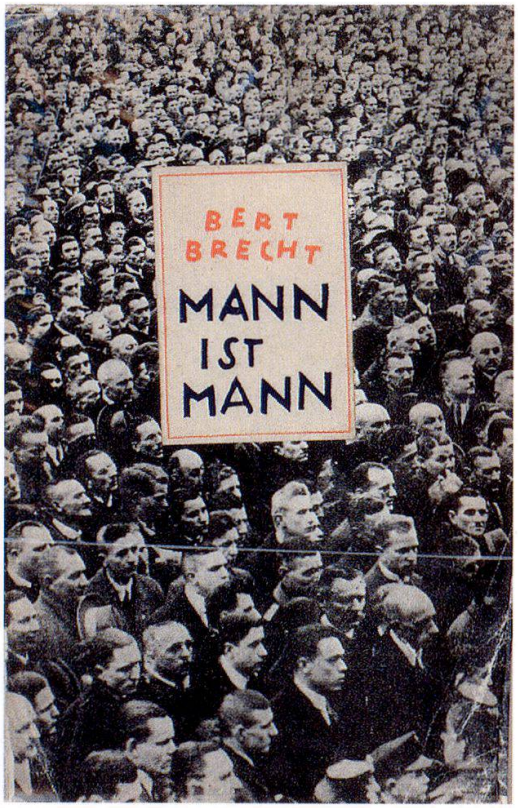
4

Iste erat Hydatopyranthropos / vivens Augustis vindelicorum / per unum saeculum / 1898 – 1998 / saeculum canticorum machinarumque / major nisi Hymalaya / tamencente montebianco / caput benevolentiae integritatis / semper aequam servans mentem / pueris puellisque amicus / inimicis terror /
A dextra orbis terrarum / a sinistra pauperum potaturumque refugium / inprospectu Himalaya / luna ridens sub atlantico mare lucido / dedictus est iste a caspar neher a. d. nus

Der sah nicht so aus wie ihr
Sondern weiß und dünn wie ein Papier
So wie er auch nicht schlief wie ihr im Bett
Sondern herumlief mit einem Brett
Auf dem lagen knusprig, lecker und fest
Die Brötchen, die ihr morgens eßt.

Der Soldat ging lange hinter ihm her
Und dachte sich und wünschte sehr
Der Junge möchte auch nicht vergessen
Selber eins von den Brötchen zu essen
Denn er sah doch in dem Morgenlicht:
Der Hunger stand ihm im Gesicht.
Aber der Junge legte alle Brötchen vor fremde Türen.
Da begann der Soldat ein Gespräch zu führen.

6



7

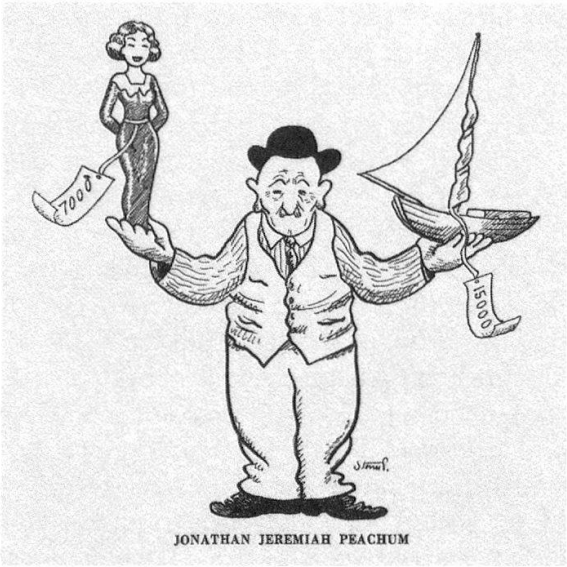
8

ein. Noch experimenteller wirken die gestalterischen Mittel in der Ausgabe des Dramas *Mann ist Mann*, wo auf den vorderen und hinteren Vorsätzen mit Photos von großen Ansammlungen von Menschen und Autos das Thema des Stücks mit der Auswechselbarkeit des Individuums in der Massengesellschaft mit ihrer Massenproduktion seine bildliche Entsprechung findet (Abb. 7).

Nach der Rückkehr zum Kiepenheuer-Verlag erschienen Brechts Werke in der Reihe der *Versuche*, bis zum Januar 1933 insgesamt sieben Hefte. Dem Geist von «Versuchen» entsprechend strebte Brecht durch eine streng sachliche Typographie äußerste Einfachheit an. Illustrative Beigaben waren bestenfalls dokumentarische photographische Wiedergaben von Szenen und Projektionstafeln verschiedener Aufführungen. Eine Ausnahme bildet nur Heft 6 aus dem Jahre 1932. Gemäß den Gesetzen der Gattung ist Brechts Kinderbuch *Die drei Soldaten* mit 25 meisterhaften Zeichnungen von George Grosz ausgestattet (Abb. 6). Zur Anregung gerade der kindlichen Einbildungskraft und zur Verstärkung der gesellschaftskritischen Wirkung vertraut Brecht unverändert auf die Kraft der Illustration, wenn Form und Aussage eines Werkes dies erlauben und erfordern.

Das Kinderbuch *Die drei Soldaten* bleibt das einzige Zeugnis der Zusammenarbeit zwischen dem bedeutenden Künstler und nicht minder bedeutenden Dichter, die sich seit der Mitte der zwanziger Jahre kannten. Ihre gegenseitige Freundschaft stand im Zeichen des politischen Engagements, auf der Seite der Linken, das sich in einer vergleichbaren kompromißlosen gesellschaftskritischen Aggressivität äußerte. Wenn sie auch nur dieses eine gemeinsame Buchprojekt verwirklichen konnten, so zeigen sich ihre innere Nähe und Übereinstimmung wie auch das unveränderte Vertrauen Brechts in die Wirkungskraft von Bildern in seinen Werken in dem Vorhaben, die von Wieland Herzfelde geplante Ausgabe seiner Dramen im Exil durch George Grosz illustrieren zu lassen. Daß dieser dazu bereit ist, erfüllt Brecht «mit großer Freude»: «Das gibt der ganzen Ausgabe ein anderes Gepräge.» Seiner Meinung nach ist das «*Lesen* der Stücke [...] ungemein schwer», und er erhofft von den Zeichnungen von Grosz, daß sie das Vorstellungsvermögen der Leser unterstützen und anregen. In den diesem Brief beigelegten Notizen gibt er ausführliche Anregungen für die Illustrierung der *Dreigroschenoper* und der *Rundköpfe und Spitzköpfe*, um seine ästhetischen Anschauungen bildlich umzusetzen. Denn er hätte gerne, daß die Zeichnungen von Grosz «auch gleich das Theater mitbehandelten, aber das richtige Theater!» Grosz erklärt sich zwar bereit, auf Brechts Wünsche einzugehen, Herzfeldes knappe Finanzmittel lassen das Vorhaben aber scheitern. Die unveränderte Wertschätzung der Kunst von Grosz läßt sich daran ablesen, daß Brecht noch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in einem Brief aus dem Frühjahr 1947 diesen auffordert, einige Zeichnungen zu einem Gedicht von ihm beizusteuern. Grosz lehnte jedoch ab, da er sich in den USA völlig von seinem einstigen politischen Engagement an der Seite linksrevolutionärer Bewegungen abgewandt hatte. Diese Episode macht aber die für Brecht weiterhin geltende Grundüberzeugung deutlich, daß die aufrüttelnde Kraft der Dichtung durch geistesverwandte Illustrationen verstärkt werden kann.

In besonderem Maße aufschlußreich dafür, welche Bedeutung Brecht dem gesamten äußeren Erscheinungsbild und der Ausstattung der Ausgabe seiner Werke beimaß, sind die Briefe an den Verlag Allert de Lange aus der Zeit vom Juli und August 1934. Durch die räumliche Trennung des auf der dänischen Insel Fünen in der Emigration lebenden Autors und des in Amsterdam beheimateten Exilverlags mußten alle Details der Herstellung der Erstausgabe des *Dreigroschenromans* brieflich erörtert werden, so daß hier Brechts Auseinander-



Bertolt Brecht: Kun i velstand, har man det rart [«Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm. Dreigroschenroman» in dänischer Sprache]. Kopenhagen: Steen Hasselbalchs Forlag, 1935. 391, [1] S.; Broschur; 21,8×15 cm; Frontispiz Illustration von Robert Storm Petersen «Jonathan Jeremiah Peachum».

setzung mit den Fragen der Gestaltung in aller Ausführlichkeit nachvollzogen werden kann. In seinen Vorschlägen, kritischen Anmerkungen und Änderungswünschen werden geradezu lehrbuchmäßig die wichtigsten Bereiche und Mittel der Typographie angesprochen: «Satz», «Satzbild», «Satzspiegel», «Format», «Schrift», «Kursivschrift», «fette Typen», «breite Zeilen», «Absätze», «Einrücken des Abschnittbeginns», «Abstände» und auch der «Umschlag» oder «Schutzumschlag».

Welch hohen ästhetischen Ansprüchen Brecht noch mit seinen Exilveröffentlichungen genügen wollte, geht aus der auf den ersten Blick doch überraschenden und erstaunlichen Tatsache hervor, daß er dem Verlag Allert de Lange als Muster für den *Dreigroschenroman* ausdrücklich die Ausgabe von Rilkes ‹Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge› von 1910 im Insel-Verlag empfiehlt und sogar das Exemplar in seinem Besitz nach Amsterdam schickt! Auch die Illustrierung des Romans wünscht sich Brecht und entwickelt gleich genaue Vorstellungen, daß diese wie «in Büchern der neunziger Jahre üblich», «aus ganzseitigen Blättern [...] mit einem Satz aus dem Roman darunter» bestehen müßte. Als Künstler schlägt er Caspar Neher oder Thomas Theodor Heine vor, der Verlag lehnt jedoch aus Kostengründen ab. Daß Brecht sowohl den *Dreigroschenroman* wie auch die geplante Ausgabe seiner Stücke im Malik-Verlag bebildern lassen wollte, zeigt mit aller Deutlichkeit, wie sehr ihm selbst im Exil daran gelegen war, alle künstlerischen Mittel für die Anziehungskraft und Gesamtwirkung seiner Bücher einzusetzen. Die bildliche Ausstattung der Erstausgabe des *Dreigroschenromans* mußte sich dann auf den Umschlag beschränken. Auch hier macht Brecht genaue Vorgaben, er schlägt entweder eine Photographie von Carola Neher als Polly Peachum oder ein Aquarell von Caspar Neher mit demselben Motiv vor und versucht selbst die Größe festzulegen («12 Zentimeter werden genügen»; Abb. 8).

Die visuelle Vorstellungskraft Brechts in Zusammenhang mit dem Erscheinungsbild seines Werkes ist stark ausgeprägt. Als er im Jahr darauf erfährt, daß der Zeichner und Karikaturist Robert Storm Petersen die Umschlagzeichnung für die dänische Ausgabe des *Dreigroschenromans* machen soll, entwirft er diesem brieflich ein ganzes Bildprogramm. Die Zeichnung, die dann auf der dem Titelblatt gegenüberliegenden Seite erscheint, zeigt, daß der Künstler die Anregungen Brechts umgesetzt hat (Abb.).

Die intensivsten Auseinandersetzungen führt Brecht jedoch um die typographische Gestaltung der Erstausgabe des *Dreigroschenromans*. Am 20. Juli 1934 schreibt er an den Verlag: «Ich bin etwas unglücklich über den Satz»; und am 23. Juli sogar: «ich [...] bin, unter uns, recht entsetzt über die Schrift». Brecht äußert nicht nur sein Mißfallen, er analysiert vielmehr genau, warum ihm sowohl im Hinblick auf die Lesefreundlichkeit wie auch auf die künstleri-

sche Funktion und Intention seines Werkes Satz und Schrift falsch gewählt scheinen. Für den Leser sei es zum einen «ein wenig schwierig, die sehr kleine Schrift auf den verhältnismäßig breiten Zeilen zu verfolgen». Zum anderen sehe das Satzbild «sehr seriös» aus und die Schrift unterstreiche «recht unpassend das Ernsthafte des Romans»: «Der Satz [...] wirkt so schwer und pathetisch; ich stelle mir direkt die Angst des Lesers vor, einem so todernsten und feierlichen Autor gegenüberzutreten.» Brecht ist nicht gegen eine «elegante Ausstattung», die äußere Form soll aber der «Leichtigkeit» und dem satirischen Charakter des Romans entsprechen.

Daß seine Anregungen zum Teil auf Unverständnis stießen, hindert Brecht nicht daran, sich unablässig in alle Details der Buchgestaltung einzumischen. Er bittet, neue Abschnitte durch Einrücken des Zeilenbeginns kenntlich zu machen: «Es liegt mir aber viel daran, daß die Abschnitte klar abgeteilt erscheinen.» Die Abstände zwischen den Unterkapiteln erscheinen ihm «erheblich zu klein, da hier die Erzählung meistens auf einen ganz anderen Schauplatz überspringt». Besonderes Augenmerk legt Brecht auf die Hervorhebung bestimmter Passagen durch den Kursivdruck: «Was die kursiv gesetzten Partien betrifft: dadurch, daß die gewöhnliche Schrift fett ist, erscheinen sie als zu klein; sie sind schlecht lesbar, und vor allem wirken sie so als mehr oder weniger unwichtige Einschiebsel. Es müßte aber das Gegenteil der Fall sein.» Hier ringt Brecht am eingehendsten mit dem Verlag um eine seinen Intentionen angemessene Form.

Auch wenn eine neue Kursivschrift rein ästhetisch betrachtet «hübsch» ist, so hat für ihn die Funktion absoluten Vorrang: Daß «sie sich so gut ins Satzbild einfügt, ist ein großer Fehler. Es entsteht nicht so der Eindruck, daß hier etwas *zitiert* wird, daß hier bestimmte Sprüche und Redereien *ausgestellt* werden [...].» Er beharrt hier auf seiner Auffassung, wobei aus seinen Äußerungen mit aller Deutlichkeit hervorgeht, daß die Gestaltung des Schrift- und Satzbildes für einen alle formalen Mittel bewußt einsetzenden Autor eben kein äußerlicher Selbstzweck ist, sondern die Wirkungsabsicht seines Werkes zu unterstützen hat: «Die Frage darf man nicht von rein ästhetischen Gesichtspunkten aus stellen, d.h. vom Standpunkt aus, daß der Spiegel absolut harmonisch sein muß. Es genügt nicht, daß die Schrift schön, und nicht einmal, daß sie deutlich ist.»

Die eingehenden Auseinandersetzungen um das Erscheinungsbild des *Dreigroschenromans*, so lehrreich sie auch sind, führten dann doch nur zu einem Brecht nicht ganz befriedigenden Ergebnis. Daß die typographische Gestaltung bei Allert de Lange seinen Vorstellungen nicht entsprach, geht aus seinem Lob für eine in der Sowjetunion in deutscher Sprache erschienene Ausgabe hervor: «Der Roman ist wunderschön gedruckt, weit besser als beim holländischen Verlag.»

Mit dem Anspruch und Willen, ein Klassiker zu werden, wandelten sich Brechts Maßstäbe für die Buchgestaltung nach der Rückkehr aus dem Exil, als nun die Druckwerke aus dem klassischen Zeitalter der deutschen Literatur seinen ästhetischen Anschauungen am meisten zusagten und ihm zum Vorbild wurden: «Lasse mich dazu verführen, eine Erstausgabe der Hölderlinischen Gedichte und eine Zweitausgabe von ‹Hermann und Dorothea› zu kaufen. Das kann man den Druckern zeigen! Welcher Geschmack! Wie feinfühlig wird da auf die Gedichte eingegangen! Im ganzen wie im einzelnen. Unaufhörlich läßt der Drucker sich vom Gedicht Probleme stellen, und kühn löst er sie. Und da ist weder Büttenpapier für den Kaufkräftigen, noch das billige viel für die Masse.» Sein ausgeprägter Wille, selbst die äußere Gestalt seiner Bücher zu bestimmen, ist folglich unverändert rege. Als er plant, im Aufbau-Verlag eine mehrbändige Sammlung seiner Gedichte herauszugeben, begibt er sich des-

halb selbst im Februar 1949 mit dem Leiter des Verlags Erich Wendt in die Potsdamer Druckerei von Eduard Stichnote. Er nimmt dazu seine ‹Hermann-und-Dorothea›-Ausgabe von 1799 mit, damit sie der Drucker sich zum Vorbild nehmen solle. Als dieser hingegen «ein kleines, sehr breites Format», das «den Eindruck eines Katalogs für optische Apparate» vermittelt, vorschlägt, versucht Brecht ihm zu erklären, daß er sein «frisches Kupfer ausstellend, zeitweilig von der Patina traditioneller Aufmachung von Gedichten borgen müsse». Brecht will den Rückgriff auf die Typographie des ausgehenden 18. Jahrhunderts, um seiner Lyrik die angestrebte Ausstrahlung von Dignität zu verleihen.

Brechts Hinwendung zur Buchkultur der deutschen Klassik bedeutet aber nicht, daß er sich von seiner früheren Wertschätzung der Illustrierung seiner Werke und auch der neuen gestalterischen Möglichkeiten der Photographie ganz abgewandt hätte. Bereits 1949 erschienen in Berlin, sicher mit Zustimmung des Dichters, die ersten Buchillustrationen zu Texten Brechts nach dem Kriege, die *Songs aus der Dreigroschenoper* und *Der verwundete Sokrates* mit Zeichnungen von Friedrich Stabenau und Frans Haacken. Auch neuartige gestalterische Elemente im äußeren Erscheinungsbild eines Buches fanden Brechts Unterstützung. Als John Heartfields Umschlagbild zu der Sammlung *Hundert Gedichte* mit der Abbildung eines aus den Wurzeln eines Teestockes geschnitzten chinesischen Glücksbringers wegen Formalismus zunächst abgelehnt wurde, sorgte Brecht für eine inhaltliche Rechtfertigung, indem er ein Gedicht über den «Teewurzellöwen» schrieb. So konnte der Band mit diesem Schutzumschlag 1951 doch im Aufbau-Verlag erscheinen (Abb.). Brecht zeigt sich denn im Januar 1952 rundum zufrieden mit den typographischen Leistungen dieses Verlags: «Der Band ‹Hundert Gedichte› ist wirklich sehr schön geworden, und ich danke Euch besonders für die Einzelausgabe ‹Erziehung der Hirse›, die natürlich einen Luxus darstellt – aber warum nicht auch einmal Luxus? Die ‹Versuche› sind schön gedruckt [...].»

Sinn und Empfänglichkeit für traditionelle Buchkunst geht unverändert mit der Überzeugung vom Nutzen neuer moderner Ausdrucksformen und gestalterischen Mitteln einher, wenn dies die Wirkungsabsicht und den Bedeutungsgehalt eines Werkes erfordert. Ein eindringliches Zeugnis dafür ist, daß Brecht unbeirrt an der Herausgabe der bereits anfangs der vierziger Jahre entstandenen Sammlung von kurzen Gedichten zu Photos aus der Weltpresse, der *Kriegsfibel*, die erst 1955 im Eulenspiegel-Verlag erscheinen konnte, festhielt. Die dichterische Idee und inhaltliche Funktion des Werkes werden hier ganz von dem Verhältnis

Bertolt Brecht: Hundert Gedichte. 1918–1950. Ausstattung: Brüder Heartfield Herzfelde. 4. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. 321, [3] S.; Leinenband mit illustriertem Schutzumschlag; 20,9 × 13,1 cm; Umschlagbild: Heyfot (Photo des Theewurzellöwen).

von Bild und Text getragen, indem sich dokumentarische Photos und Vierzeiler aufeinander beziehen und deutend spiegeln.

Die insgesamt zunehmende Orientierung seiner gestalterischen Ansichten an dem Maß und der Klarheit der Buchkunst der Goethezeit verstärkt sich noch, als Brecht zusammen mit Elisabeth Hauptmann 1951 daran denkt, eine Ausgabe seiner Stücke so wie «‹Gesammelte Dramen› von Klassikern (und die es werden sollen)» bei Suhrkamp herauszubringen. Daraus entwickelt sich 1952 der noch weitergehende Plan von ‹Gesammelten Werken des Klassikers›. Daß diese «klassische Ausgabe» «eben ein klassisches Format haben müßte», versteht sich für Brecht von selbst. Elisabeth Hauptmann zufolge liegt ihm das «Format, überhaupt die Aufmachung [...] sehr am Herzen». Brecht kümmert sich dann auch um alle Einzelheiten des äußeren Erscheinungsbildes und schickt Suhrkamp Photokopien alter Klassiker-Ausgaben, nach denen sich die Typographie richten sollte. Als er den Umbruch zu Gesicht bekommt, findet er die Bände «wunderschön», sofort kommt ihm aber die Sorge um die Gestalt des Einbandes in den Sinn: «Aber vergessen Sie ja nicht den gelben Pappkartoneinband – verblichen gelb!» Immerhin ist er mit dem Gesamtergebnis dann voll und ganz zufrieden: «die ‹Ersten Stücke› sind sehr schön geworden, so schön, daß ich mir sehr wünschte, wir könnten die reihe schnell fortsetzen [...]».

Von seinen ersten Anfängen bis ans Ende seines Lebens widmet Brecht damit dem Erscheinungsbild seiner Werke größte Aufmerksamkeit. Ursprünglich fasziniert von der Buchkunst der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, bleibt bei ihm noch im Widerspruch zu traditionellen, ästhetischen und gesellschaftlichen Normen und Wertvorstellungen das Gefühl für den Stellenwert der äußeren Gestalt seiner Veröffentlichung unverändert stark ausgeprägt. Bei der Umsetzung des literarischen Texts in eine gedruckte Ausgabe spielen für ihn inhaltliche Überlegungen und künstlerische Wirkungsabsichten immer eine wichtige Rolle, schon deshalb will er immer maßgeblichen Einfluß auf die Erscheinungsform nehmen. Um bildliche Vorstellungen zu wecken und in bestimmte Richtungen zu lenken, mißt er der Umschlagszeichnung und der Illustration große Bedeutung zu. Wie nur wenigen Autoren überhaupt ist Brecht immer gegenwärtig, welche Möglichkeiten, Charakter, Ausstrahlung und Umfeld eines Werkes zu beeinflussen, in der äußeren Erscheinungsform enthalten sind.

Läßt man an sich vorüberziehen, welche Veröffentlichungen Brecht ausdrücklich als Vorbilder nennt, von Jugendstilzeitschriften bis hin zu Gedichtbänden der Goethezeit, dann wird deutlich, wie anspruchsvoll seine Vorstellungen von der Buchkunst waren und welche Bandbreite sie zugleich aufwiesen. Brecht war hierbei nicht im geringsten ideologisch engstirnig, sondern für ihn stand eindeutig die ästhetisch befriedigende Gestalt zusammen mit der angestrebten poetischen Wirkungsabsicht und Funktion im Vordergrund. Beim Blick auf die Ausgaben in den verschiedenen Epochen seines Schaffens schält sich daher eine Parallelität zwischen seinen literarischen Anschauungen sowie dem Wandel in seinem Selbstverständnis und den buchgestalterischen Vorstellungen heraus. Wer die Erstausgabe der Werke Brechts in ihren originalen Erscheinungsformen vor dem Hintergrund seiner Aussagen dazu in Augenschein nimmt, wird einer bezeichnenden ästhetischen Eigenart Brechts gewahr. Im bewußten Einsatz vielfältiger und unterschiedlicher buchkünstlerischer Mittel überragt er den Gestaltungswillen der anderen großen deutschen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts.

Dieser Aufsatz erschien im Katalog «Brecht in der Buchkunst und Graphik». Ausstellung aus den Beständen der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg und der Sammlung Volkmar Häußler, Jena. Begleitband mit Katalog von Volkmar Häußler, hg. von Helmut Gier, Augsburg 2006.