

Editorial

Vielleicht ein Weihnachtsgeschenk? GERHARD STEIDL und GEZA SCHÖN ist es gelungen, den Duft von Papier in einem Parfüm einzufangen: «Paper Passion». Kein Geringerer als KARL LAGERFELD gab ihm eine angemessene Verpackung. Die Mühe der Herstellung ist ein Wert an sich, der aber über das Denken in Märkten hinausweist, nämlich den Blick der historischen Erkenntnis auf die Geschichte der Sinne und auf die Schwierigkeit ihres Erhalts richtet.

Wer kennt nicht die Erfahrung des Geruchs eines Klassenzimmers, des Lärms in einem Maschinensaal und des Anblicks einer Schönheit? Individuell sind alle erfahrenen Eindrücke unserer Sinne gespeichert, lösen bei einer Wiederkehr eine Fülle positiver oder negativer Assoziationen aus, die uns erschrecken oder auch erfreuen können. Die Erinnerung der Sinne ist der Trägerstoff für persönlich erfahrene Anerkennung, Anstrengung, Routinen, für Glück und Leid, die untrennbar ein Leben lang im Gedächtnis miteinander verbunden bleiben. Objektivierende Geschichtstheorie kann sich diesem Zusammenhang immer nur annähern, aber die Verknüpfungen der Sinneserfahrungen in ihrer subjektiven Totalität nicht vollständig erfassen.

Die daraus abzuleitenden Näherungswerte sind aber dennoch von großer Bedeutung für unser Verstehen dessen, was Zeitzeugen zu erzählen haben. Aus ihren Geschichten über den Berufs- und Lebensalltag lässt sich extrahieren, was es zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt hieß, technischen Fortschritt im Beruf mitzugestalten und die Möglichkeiten des Mitgefühls im gesellschaftlichen Miteinander zu entwickeln. Ein gutes Beispiel des dafür erforderlichen Diskurses war wieder einmal die IADM-Jahrestagung zum Musiknotendruck in Leipzig, die viel Nachdenkenswertes für die vor uns liegenden Weihnachtsfeiertage und ihre wichtigen Rituale hinterlassen hat.

HARRY NESS

Inhalt

*Weiterbildung vor 60 Jahren
Münchens Meisterschule für
Deutschlands Buchdrucker 25*

*Reihe Bilder aus dem Depot (9)
Das Deutsche Museum
München und seine Korrek-
turfahrten von 1921 26*

*Satztechnik und Schriftwahl
ALBERT KAPR und die Marx-
Engels-Gesamtausgabe 27*

*Lithographie und Steindruck
SENEFELDER war auch in
Leipzig <Ton angehend> 29
Der Beruf des Lithografen.
Ein Zeitzeugenbericht 30*

Impressum 30

Satzgestaltung und Kostenrechnung, aber noch kein Marketing

Die Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker – unser Autor PETER NEUMANN erinnert sich ...

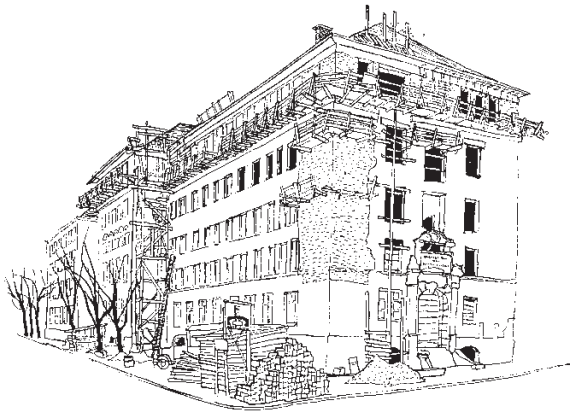
Die 1927 aus der *Graphischen Berufsschule* in München unter deren Leiter PAUL RENNER (1878–1956) erwachsene *Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker*, fünfundzwanzig Jahre danach als *Höhere Fachschule zur Graphischen Akademie* aufgewertet, sollte dem Führungsnachwuchs im Druckgewerbe die notwendigen betriebswirtschaftlichen Kenntnisse vermitteln und zugleich bei der Gestaltung von Druckerzeugnissen geschmacksbildend wirken. Noch war bei mittelständischen Betrieben üblich, dass die Erben zunächst eine handwerkliche Lehre mit anschließender Meisterprüfung ableisteten, um berechtigt zu sein, Lehrlinge auszubilden. Dieser Weg galt natürlich auch für diejenigen, die Führungspositionen im Gewerbe anstrebten.

Gerade beim 24. Lehrgang in den Jahren 1950 bis 1952 gehörten die Teilnehmer zur Generation, die sich unmittelbar nach Kriegsschluss sehr häufig für einen handwerklichen Beruf entschied, weil zunächst trotz höherer Schulbildung eine andere Wahl stark eingeschränkt war. Fast die Hälfte der insgesamt 37 Studierenden aus allen Bundesländern waren Prinzipalssöhne, wie es seinerzeit noch hieß. Auch die einzige weibliche Person, Reinhilde Walcker aus Stuttgart, gehörte zu dieser Gruppe, obwohl sie nur ein Praktikum absolviert hatte, jedoch künftig Teilhaberin einer bedeutenden Firma sein würde. Die meisten stammten aus mittelständischen Betrieben, von denen vier sich auf Regionalzeitungen stützen konnten, zwei zu bekannten Buchverlagen gehörten. Ihr Berufsweg als Unternehmer war vorgezeichnet, auch bei den dreien, die abweichend eine Druckerlehre

absolviert hatten. Die neunzig Prozent zählende Mehrheit aller Studierenden hatte demgegenüber eine Lehre als Schriftsetzer hinter sich, die für eine Laufbahn in kaufmännischen Funktionen, sei es in Druckbetrieben, sei es als Auftraggeber, besser geeignet erschien. Bleisatz und damit Hochdruck waren eindeutig vorherrschend. Eine Ausnahme machten drei Offsetdrucker, zu denen die Vorzeigefrau gehörte. Als Hersteller von Plakaten und Verpackungen wurde diese Sparte fachlich als geringerwertig angesehen.



Insgesamt rund 20 000 kg Satzmaterial besaß die Setzerei der Schule, zudem drei Linotype- und eine Typograph-Setzmaschine; 68 Schriftschnitte listet die Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum 1952.



Das 1945 zerstörte Schulgebäude (Zeichnung: Just Grohmann 1949 in: 25 Jahre Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker München, 1952)

Hier konzentrierte sich alles auf die traditionelle kunsthandwerkliche Ausbildung in der Typographie, wie die an die Schule berufenen Schriftkünstler es vorgegeben hatten. Als Leitfaden galt Paul Renners 1939 veröffentlichte «Kunst der Typographie» und nicht mehr die «Elementare Typographie» seines ebenfalls 1933 entlassenen Gefährten JAN TSCHICHOLD (1903–1974), der sich in der Emigration von deren Gesetzen verabschiedet hatte. Jetzt bestimmten nicht serifenlose Schriften oder vom Bauhaus beeinflusste gestalterische Prinzipien die Grundsätze, sondern die klassizistisch ausgerichteten Schriftschöpfungen des Nachfolgers GEORG TRUMP (1896–1985).

Im Unterricht war jedoch der Praktiker JOSEF KÄUFER (1890–1966) die einflussreiche und für Kontinuität sorgende Autorität, als Vertreter des eher konservativen Münchener Stils, der die nüchterne Antiqua auflockernd mit barocken Zierschriften vereinte. Immer wieder wurde geübt, wie sich Text- und Auszeichnungsschriften stilgerecht miteinander mischen lassen. Wer das beherrschte, dazu die modischen Trump-Schriften wie *Delphin* oder *Shadow-Antiqua* verwendete, war bei der Prüfung auf der sicheren Seite. Nur wenige von uns zeichneten sich durch besondere Kreativität aus, kaum einer wollte Typograph werden. Nur wenige haben später in der beruflichen Praxis ständig das erworbene geschulte Empfinden und ästhetische Urteil anwenden können; ich selbst eigentlich erst nach Ende meiner Berufstätigkeit als Juror beim Wettbewerb um die *Schönsten deutschen Bücher*. Da war es mit den Setzerkünsten alter Manier schon vorbei.

Mehr informativ wurden wir in die verschiedenen Druck- und Reproduktionsverfahren eingewiesen, nur der Handausschnitt bei der Zurichtung wurde geübt. Der Vierfarben-Hochdruck galt als einziger Garant für Qualität bei Gemälde reproduktionen. Mit ihm würden sich bestenfalls die einfarbige Heliogravüre, auch der Lichtdruck messen können. Der inzwischen aufblühende Rakeltiefdruck kam ebenso nur ungenügend beiläufig vor wie der Offsetdruck mit der Warnung vor dem unzulänglich steuerbaren Farbe-Wasser-Gleichgewicht. Der Steindruck kam besser weg. Solche Sichtweisen mochten am Alter der Lehrbeauftragten liegen, befangen in Erfahrungen der zwanziger und dreißiger Jahre. Erst um 1960 erkannte man, dass Drucken keine *Schwarze Kunst* mehr sei, sondern Industrie mit spezialisierter Produktion, für die man keine Meister, sondern Ingenieure brauche.

Für das erforderliche Diplom zur Betriebsleiter-Befähigung lernten wir die kaufmännische Buchführung, hätten aber gern mehr über Bilanz- und Steuerrecht von Fachleuten erfahren. Sie war Grundlage für die Betriebsabrechnung, die in jenen Jahren für Betriebe jeder Größenordnung notwendig wurde. Allgemeine Rechtskunde und im besonderen Arbeitsrecht waren eine zweite

hen, was noch mehr für den Sohn eines spezialisierten Wiegekartendruckers zutraf, der sich allerdings als einziger damals den Luxus leisten konnte, mit eigenem VW in die Schule zu fahren.

Der praktische Unterricht diente der Vorbereitung für die Meisterprüfung.

wichtige Säule. Nur eines stand nicht auf dem Lehrplan, wie ich gleich bei meiner ersten Berufsstation erfuhr. Unerwartet hatte ich mich nämlich statt um innerbetriebliche Vorgänge plötzlich um die Akquisition von Aufträgen zu bemühen. Von Marketing und Kundenservice aber hatte uns niemand etwas berichtet. Die neue Marktwirtschaft mit ihren Chancen und Risiken, mit ihren besonderen Anforderungen war in dieser Lehranstalt noch kein Thema gewesen.

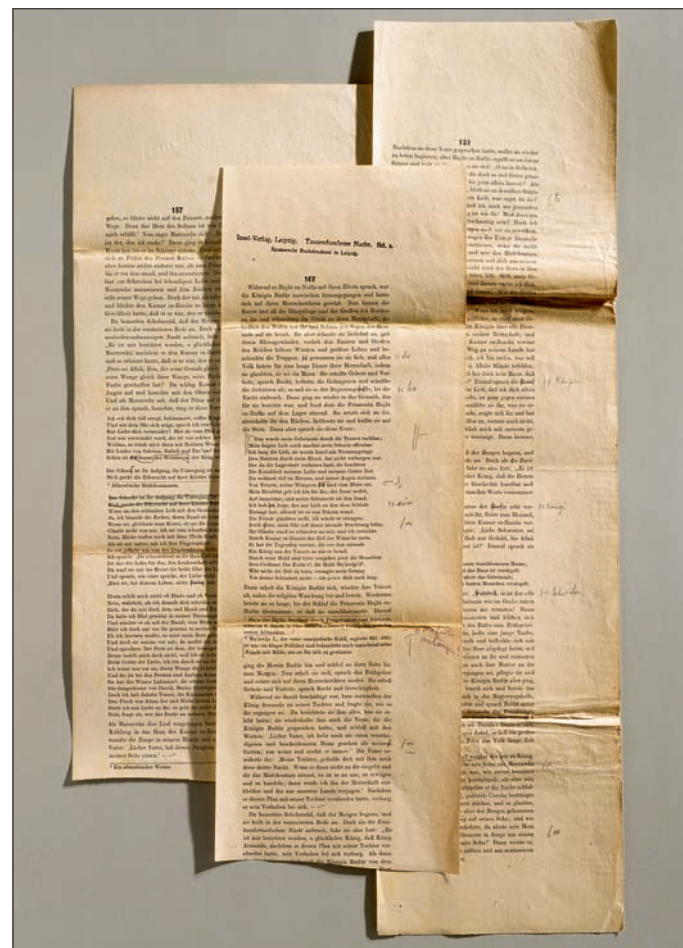
PETER NEUMANN

Bilder aus dem Depot (9): Deutsches Museum Korrekturfahnen von 1921

Korrekturfahnen im Bleisatz waren die ersten Abzüge auf einer Abziehpresse vom frisch hergestellten Satz. Der Korrektor oder Autor sah sie auf Fehler durch, der entsprechend korrigierte Satz wurde dann umbrochen, also ins festgelegte Seitenlayout eingepasst. Der Name entstand, weil man lange Papierstreifen verwandte, die oft oben zusammengeheftet wurden und dann wie im Wind wehende Fahnen wirkten. Heute sind an die Stelle der Fahnen Korrekturausdrucke vom Arbeitsplatzdrucker getreten oder Korrekturen erfolgen direkt am Bildschirm.

Die abgebildeten Fahnen wurden 1921 in der *Spamerschen Buchdruckerei Leipzig* vom Satz des zweiten Bandes der «Erzählungen aus tausendundein Nächten» des *Insel-Verlages* hergestellt; es handelt sich dabei um die berühmte Übersetzung des Orientalisten ENNO LITTMANN, die bis heute lieferbar geblieben ist.

WINFRID GLOCKER (Foto: © Deutsches Museum München)



Schriftwahl – ästhetisch motiviert oder technikabhängig?

ALBERT KAPR und die Marx-Engels-Gesamtausgabe

Eine historisch-kritische Ausgabe zu publizieren, ist nicht nur eine wissenschaftliche, sondern auch eine typografische und technische Herausforderung. Vom Einfluss der Technik auf das Editionsprojekt der Marx-Engels-Gesamtausgabe berichtete DAN REYNOLDS auf dem Symposium «Schrift/Macht/Welten. Typografie und Macht», das im Mainzer Gutenberg-Museum als Schlusspunkt zur Ausstellung «On Type. Texte zur Typografie» stattfand. Dan Reynolds lebt als freischaffender Schriftdesigner in Berlin, ist zudem Doktorand und künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Im Mai 1989, wenige Monate vor dem Fall der Berliner Mauer, traf sich der Arbeitskreis Druckgeschichte in Leipzig. Während des Besuchs bei Interdruck wurde unter anderem auch über die laufende Produktion der Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA) berichtet. Man rechnete damals mit einer Fertigstellung des in den 1970er-Jahren begonnenen Projekts im Jahr 2010. Tatsächlich wurde 2010 erst der 58. der insgesamt 114 Bände veröffentlicht.

Die MEGA ist ein internationales Editionsprojekt, das Reihenkonzept (Schrift, Typografie) stammt von ALBERT KAPR (1918–1995). Kapr studierte nach seiner Schriftsetzerlehre bei F. H. ERNST SCHNEIDLER in Stuttgart. 1948 ging er nach Weimar, wechselte dann 1951 nach Leipzig und wurde hier zu einem der einflussreichsten Typografen, Lehrer und Forscher. Bei der MEGA blieb seine Entscheidungsfreiheit aber eingeschränkt – und zwar durch den satztechnischen Wandel.

Die MEGA ist die historisch-kritische Ausgabe der Texte von KARL MARX und FRIEDRICH ENGELS. Der erste Marx-Sammelband war schon 1851 erschienen. 1927 wurde mit der Veröffentlichung einer unvollendet gebliebenen Gesamtausgabe begonnen. Zwischen 1955 und 1966 erschien in der Sowjetunion eine 39-bändige Ausgabe in russischer Übersetzung. Auch diese war nicht vollständig, wurde jedoch als bisher kompletteste Fassung zur Basis für Ausgaben in mehreren Sprachen. Die deutschsprachigen Publikationen erschienen ab 1956 im Dietz Verlag unter dem Titel Marx-Engels-Werke (MEW).¹

Mit der Reihengestaltung der MEGA wurde 1968 Albert Kapr beauftragt. Die Herstellungsabteilung im Dietz Verlag kümmerte sich um die Realisierung, HORST KINKEL sorgte beispielsweise für den komplizierten Umbruch. Ursprünglich von den Instituten für Marxismus-Leninismus (IML) des Zentralkomitees der KPdSU und des Zentralkomitees der SED herausgegeben, erschien die MEGA bis 1992 im Dietz Verlag. Ab 1990 fungiert die politisch unabhängige Internationale Marx-Engels-Stiftung in Amsterdam als Herausgeber. Nachdem es zwischen 1992 und 1998 keine weiteren Bände gab, erscheint die MEGA seit 1998 im Berliner Akademie Verlag, koordiniert wird die Editionsarbeit von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Fortschrittliche Technik, aber eingeschränkte Schriftwahl
Kapr war sich der Bedeutung des Projekts bewusst. Die einmal festgelegten Gestaltungsgrundsätze sollten auch von den folgenden Generationen noch anerkannt werden. Viele Fragen waren

vorab zu beantworten: «Wird es in zwei Jahrzehnten noch dieselben Papiere und Schriften geben? Mit welcher Technologie der Satzherstellung soll für diesen Zeitraum gerechnet werden? Wird man bis dahin noch Monotype- und Linotypemaschinen benötigen? Und welches System der Lichtsetzmaschinen wird sich durchgesetzt haben?»² Aufbauend auf den wohl durchdachten Entscheidungen Kaprs widmete sich CLAUDIA REICHEL nach der Fortsetzung der MEGA-Publikation in den 1990er-Jahren denselben Fragen, bei jedoch gänzlich anderen technischen Grundlagen.³

Als überaus sinnvoll erwies sich der 1972 produzierte Proband, mit dessen Hilfe typografische Detailfragen abschließend geklärt werden konnten. Die ersten beiden regulären Bände folgten 1975 [Abb. 1]. Das Layout des Vorderdeckels zitiert den Einband der ersten, dann abgebrochenen Ausgabe. Ansonsten unterscheidet sich die neue MEGA sowohl in der Gestaltung (Format, Layout), als auch in der Herstellungsweise. Waren die früheren Ausgaben und die MEW im Bleisatz und im Buchdruckverfahren produziert, so entschied sich die Verantwortlichen bei der neuen MEGA mit Weitblick für Offsetdruck und den Foto- bzw. Lichtsatz.

Wechselnde Schriftpaare

Zur Differenzierung werden zwei kontrastierende Schriften benutzt: die Originaltexte von Marx und Engels sind aus einer Antiqua gesetzt; Kolumnentitel, Kapitelanfänge und kritischer Apparat aus einer Grotesk. Im Laufe der Jahrzehnte wechselten die konkreten Schriften. Im Proband von 1972 kamen Times Roman und Univers zum Einsatz. 1975 bis 1992 wurde anstelle der serifenlosen Univers die von GERT WUNDERLICH für VEB Typoart entworfene Maxima gewählt [siehe Abb. 2]. Seit 1998 erscheint als Serifenlose die Helvetica, die aber mit der Times nicht besonders gut harmoniert [siehe Abb. 3].

Für Kapr zeichnete sich bereits Anfang der 1970er-Jahre ab, dass der Fotosatz den maschinellen Bleisatz und der Offset- den Buchdruck ablösen würde. Um

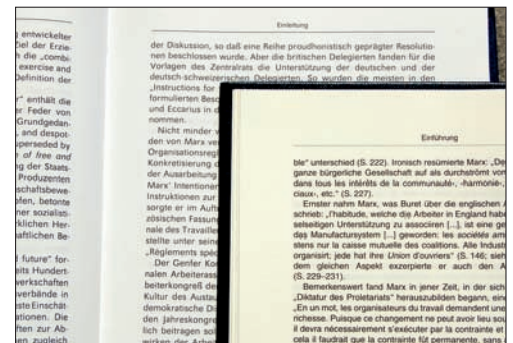
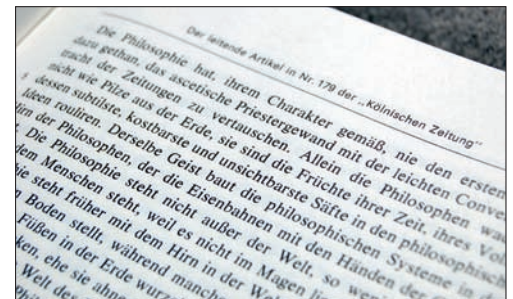


Abb. 1 (oben): Proband von 1972 mit rotem Leineneinband und gold-geprägten Zeilen in Times Roman (links). Alle weiteren Bände sind in blaues Leinen gehüllt. Foto: Dan Reynolds.

Abb. 2 (Mitte): Textseite aus Band 1:1 (1975) mit Times Roman (Haupttext) und Maxima-Grotesk (Kolumnentitel).

Abb. 3: Vergleich der Serifenlosen in der MEGA von 1992 mit Maxima (hinten) und 1998 mit Helvetica.

Abb. 4:
Blatt aus Kapr:
Marx-Engels-
Worte (Original
64 x 50 cm).
Reproduziert
aus H. Bunke:
Schrift- und
Buchkünstler
Albert Kapr.



Abb. 5, rechts:
die Leipziger
Antiqua (Detail
in Kapr: Schrift-
und Buchkunst.
1982)

über Jahrzehnte hinweg in der MEGA ein einheitliches Satz- bild zu gewährleisten, setzte er folgerichtig auf die damals fortschritt- lichste Technik, auf den Lichtsatz mittels Kathodenstrahlröhre (CRT). In den sozialistischen Ländern wurden solche Fotosatz- geräte aber nicht gebaut; sie mussten im kapitalistischen Ausland gekauft werden. Die MEGA wurde schließlich an einer Linotron 505 gesetzt, die mit Schriftrahmen und Kathodenstrahlröhre arbeitete.

1972 hatte die Linotron nur wenige Schriften im Angebot, von den Typoart-Handsatz- oder Maschinensatzschriften gab es ohnehin noch keine Fotosatzversionen. Times und Univers waren da wegen ihres Zeichenumfangs inklusive kyrillische und grie- chische Versionen sowie mathematische Sonderzeichen die best- mögliche Option. Aber die Linotron-Univers überzeugte im Druck nicht; das zeigte der Proband. Schnellstmöglich wurde darauf- hin die Maxima-Schriftfamilie für die Linotron umgezeichnet. Zusätzlich entwarf Gert Wunderlich eine russische Version.⁴

Ein anderes Problem waren die Kursiven, denn auf der Lino- tron-Schriftscheibe war anfangs nicht genügend Platz für die zu- sätzliche Kursiv-Belegung. Stattdessen wurde die Times Roman elektronisch schräg gestellt. Kapr: «Spätere Generationen werden eine solche Lösung als unbefriedigend ansehen, aber uns blieb keine andere Wahl.» Am Ende sah die elektronisch Geschrägte nicht so schlecht aus wie befürchtet. Die Times Roman wurde dann in den 1980er-Jahren durch den Typoart-Klon Timeless ersetzt, dieser 1998 durch Times New Roman von Monotype; sowohl Timeless als auch Times New Roman verfügen über echte Kursiv-Schnitte, die in den entsprechenden Bänden der MEGA auch verwendet sind.

Kalligraf NICOLAUS JENSON zur Seite. Aber es gab in- sche Leitbild des geschriebenen Buches, dem GUTEN- stdrucker entsprechen mußten, wenn sie in dem W- kstätten in den Städten und Klöstern bestehen wollt- schriften waren deshalb ohne Ausnahme Nachahm- n Schriften jener Zeit. Die DK-Type, die B-42-Type so

Mit dem Einsatz der Times war Kapr offensichtlich dennoch unglücklich. Diese sei für die Werke von Marx ungeeignet, führte er 1977 aus, so wie eine Grotesk des 19. Jahrhunderts auch nicht für einen Text von SHAKESPEARE oder SCHILLER passe.⁵ Die Werke sozialistischer Autoren sollten nicht mit Schriften aus der kapitalistischen Ära gesetzt werden. Am liebsten wäre Kapr eine zeitgemäße, neue Schrift gewesen, speziell für sozialistische und politische Literatur entworfen wie beispielsweise seine Leipziger Antiqua [Abb. 5, oben]. Leider war diese Anfang der 1970er-Jahre nur im Bleisatz vorhanden. Sie wie die Maxima für Linotron aus- und umzubauen, wäre zu zeitintensiv und kostspielig gewesen. In der 1976 veröffentlichten Mappe mit dem Titel «Marx-Engels- Worte» [Abb. 4, links] gibt Kapr dem Inhalt eine adäquate künst- lische Form; die in Holz geschnittenen Zeichen sind kantig, ruppig, wirken lebhaft und ungebändigt.

Ab 1998 änderten sich Edition und Produktion der MEGA erneut ganz erheblich. An die Stelle der Textverarbeitung des DTP-Zeitalters trat die Textdatenverarbeitung auf SGML- und XML- Basis für medienoffenes Publizieren (Print, CD-ROM, Internet). Mit TUSTEP, dem seit 1966 stetig weiter entwickelten Tuebinger Sys- tem von Textverarbeitungsprogrammen, lassen sich Daten mittels so genannter tags inhaltlich wie typografisch strukturieren und medienneutral aufbereiten. Eine Verarbeitungsgeschwindigkeit von circa 30 000 Seiten Umbruch pro Minute ist so möglich.⁶

Fazit: Wie schon die früheren Schrift-Entscheidungen, so schei- nen auch die neuesten Spezifikationen mit den Standardschriften Times New Roman und Helvetica nicht inhaltlich oder ästhetisch motiviert zu sein, sondern technikabhängig. Vom Beginn an ist demnach die Schriftwahl für die MEGA gegenüber der Entschei- dung für eine bestimmte Satztechnik zweitrangig gewesen.

DAN REYNOLDS / SIW

Anmerkungen

- Über die Vorbereitung einer historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke von Karl Marx und Friedrich Engels (MEGA). In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (BzG). Jg. 1 (1968), S. 773
- Albert Kapr: Texte optimal erschließend, leicht handhabbar und zugleich ästhetisch. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Leipzig 1975. (Auch in: Schrift- und Buchkunst. Leipzig: VEB Fach- buchverlag 1982, S. 171-178; Zitat hier auf S. 171)
- Claudia Reichel: Auswählen, Gliedern, Anordnen und logisch Les- barmachen von Schrift - Zur Typographie der MEGA. In: MEGA-Studien Nr. 1999 (2002). Hrsg. v. d. Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam, S. 34-52
- Kapr, Schrift- und Buchkunst 1982, S. 176
- Albert Kapr: Ästhetik der Schriftkunst. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1977
- Tobias Ott: TUSTEP und die MEGA - Vom Satz zur elektronischen Publi- kation. In: MEGA-Studien Nr. 1999 (2002). Hrsg. v. d. Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam, S. 13-25.

ALOIS SENEFELDER war auch in Leipzig <Ton angehend>

Um den Musiknotendruck und seine Verlage in Leipzig ging es bei der IADM-Jahrestagung im November 2012. Eine wichtige Rolle spielt hier bekanntermaßen Senefelders Erfindung von Lithographie und Steindruck. HANNS-PETER SCHÖBEL beleuchtete die Leipziger Entwicklung. Der folgende Text stellt einige Aspekte vor.

Innerhalb von nur drei bis vier Jahren wurde das 1796 von Alois Senefelder neu erfundene Drucksystem überregional bekannt und etablierte sich schnell am Markt. Lithographie und Steindruck bildeten zugleich die Grundlage für die Entwicklung der Reproduktionstechnik und weiterer Flachdruckverfahren. Schon ab 1799 nutzte der Offenbacher Musikverleger JOHANN ANTON ANDRÉ als Erster den Steindruck systematisch für den Notendruck, zwischen 1801 und 1807 wurden weitere *Steindruckereien* eröffnet, in Regensburg, Wien, London und Paris.

In Leipzig eruierte der Verleger GOTTFRIED CHRISTOPH HÄRTEL bereits zwischen 1799 und 1802 die Möglichkeiten des Notendrucks mittels Steindruck, vorerst noch ohne Folgen. 1801 versuchte der Leipziger Verleger KÜCHLER ein Privileg für den Steindruck in Sachsen zu erhalten, was ihm von Dresden aus jedoch nicht genehmigt wurde. Im November 1805 brachte dann das so traditionsreiche wie innovative Unternehmen *Breitkopf & Härtel* seinen ersten lithographierten Notendruck heraus. Dazu waren zwei von Senefelders Schülern, ein Drucker und ein Notenschreiber, von Wien nach Leipzig gekommen.

Während der 25-jährigen Inkunabelzeit bis etwa 1821 errang das neue Druckverfahren europaweit Ansehen, befördert auch durch Senefelders *Beschreibungen der Lithographischen Druckerey* samt Musterbüchern (München 1808) und den *Rapport sur la lithographie* von GODEFROY ENGELMANN (Paris 1815). Auch wurden neben Steindruckereien nun die ersten *Lithographischen Kunstanstalten* gegründet.

1821 weist das Leipziger Adressbuch erstmals zwei Steindruckereien aus: BREITKOPF sowie HOFMEISTER, 1826 sind es vier und weitere vier Jahre später schon sechs Firmen. Dass die rasante Entwicklung des Steindrucks für Verleger und Drucker eine Herausforderung war, belegt folgendes Ereignis: schon 1815 baten die Kunst- und Musikalienhändler in Wien den Kaiser um Schutz vor dem konkurrierenden «gefährlichen Steindruck». Auch die Kupferstecher, Kalligraphen und Holzschneider kamen allgemein durch die Lithographie in Bedrängnis. – Dagegen wollten 1834 erste *Privatlithographen* in Leipzig schon nicht mehr für Verlage, sondern nur für die Steindrucker direkt arbeiten. Während man anderswo um Schutz vor der Konkurrenz bemüht war, förderten die Verleger der Buchstadt Leipzig das neue Reproduktions- und Druckverfahren aus eigenem Interesse.

Der neue Bilderdruck belebt die Verlagsgeschäfte

In Leipzig wurden nicht nur Noten im Steindruck vervielfältigt, sondern in erster Linie ganz alltägliche Drucksachen: Verpackung, Werbung, Etiketten, Plakate, sogar Landkarten.

Den Leipziger Messen von 1823 und 1827 blieb es vorbehalten zu zeigen, welche Kunstwerke mittels Lithographie gedruckt und verbreitet wurden, zum Beispiel in München, Karlsruhe, Nürnberg und Berlin, in Wien, London und Paris. Statt der Leipziger Litho-

graphen-Szene standen also andere Druckorte im Blickpunkt. 1834 fragte man sich im *Leipziger Tagblatt*, wie es kommt, «dass in Leipzig (noch) kein lithographisches Institut Abdrucke höherer Kunstwerke [...] besorgt». Und das, obwohl Breitkopfs Kunstverlag schon seit 1807 prächtige Blätter herausbrachte. Mangelte es da an Öffentlichkeitsarbeit und Werbung in eigener Sache? Dass 1873 in Leipzig der *Senefelderbund* gegründet wurde, mag ein weiteres Indiz für die wachsende lithographische Branche sein. Ein Vergleich der im Leipziger Adressbuch verzeichneten Drucker zeigt folgendes Bild (ohne Steinlager und Lichtdruck):

Buchdrucker	1830*) - 19	1901 - 160
Steindrucker/Kunstanstalten	1830 - 6	1901 - 170

*) 1800, vor der Depression, waren es ebenfalls 19 Buchdruckereien gewesen

Auch die Mitgliederzahlen des Senefelderbundes in Deutschland weisen auf eine enorme Produktionssteigerung hin:

1891 -	2 768 Mitglieder
1905 -	11 497 Mitglieder
1932 -	20 691 Mitglieder

Bis 1900 entstanden in Leipzig neben vielen kleineren auch die bekannten großen Kunstanstalten, für den *Notendruck*: Breitkopf & Härtel (1719), C. G. Röder (1846), F. W. Garbrecht/Brandstetter (1862/1880) und für den *Bilderdruck*: J. G. Bach (1842), Meißner & Buch (1861), Wezel & Naumann (1872), H. F. Jütte (1873), E. A. Seemann (1900). Auch für den *Landkartendruck* wurde der Steindruck genutzt, so bei F. A. Brockhaus und beim Bibliographischen Institut.

Beispielhaft ist die Entwicklung der *Kunstanstalt Giesecke & Devrient*, gegründet 1852 in Leipzig. Sie lieferte ihre Wertpapierdrucke in über 30 Länder, stellte ein besonders beachtetes Faksimile der ältesten Bibelhandschrift her und produzierte ab 1870 kartographische Erzeugnisse, lithographiert für den Steindruck mit 26 bis 30 Farben. Das Unternehmen wurde als Wertpapierdruckerei in Ostdeutschland nach 1945 weitergeführt und in München 1948 neu gegründet.

Heute ebenfalls noch bekannt ist die 1861 gegründete *Kunstanstalt Meißner & Buch*. Sie produzierte hochwertige Buntdrucke, Kartonagen, Luxuspapiere, Blumenkarten, Porträts, Ankleidepuppen, Werbedrucke und lieferte sie nach Europa und sogar Amerika. Dazu existiert noch eine Sammlung mit Chromolithos, darunter das erste auf Stein übertragene Rasterbild (Hand-Andrucke, 1882) [siehe zu Meißner & Buch auch den Zeitzeugenbericht auf der folgenden Seite].

An der enormen Entwicklung Leipzigs als Zentrum der Druck- und Verlagsbranche hat Senefelders Erfindung großen Anteil.

HANNS-P. SCHÖBEL / SIW



Lithograf – ein Beruf, den es kaum noch gibt

In den letzten 100 Jahren veränderte sich der Beruf des Lithografen kontinuierlich. Es begann einst mit subtiler Handarbeit und führte über die fotografischen Techniken bis zur elektronischen und digitalen, heute fast vollautomatischen Bild-Reproduktionstechnik für den Druck.



Zusammenklappbare Leuchttische bei M&B zum Bearbeiten der Filme. Foto: © Wolfgang Schulze

Als ich mit zwölf Jahren von einem damals bereits 75-jährigen *Chromolithografen* Zeichenunterricht bekam, erfuhr ich einiges über diesen Beruf. Er sprach über seine fünfjährige Lehrzeit und wie er auf einer Zeichenakademie für den Beruf vorbereitet wurde. Dazu gehörten alle Techniken des künstlerischen Zeichnens, figürlich, nach der Natur, in Aquarell- und Kreidemanier wie auch Malerei. In der Lehre übte man zunächst das seitenverkehrte Zeichnen auf Stein oder musste die Solnhofener Kalksteine glatt schleifen, um ein Gefühl fürs Material zu bekommen. Ein Chromolithograf hatte schließlich mit höchster Genauigkeit vorzugehen, wenn er vom Originalbild diffizile Abpausungen machte. Diese Konturenpause wurde ohne jede fotografische Hilfe hergestellt. Die fertige Ausarbeitung – als Grundlage für die Herstellung der Teilfarben – wurde auf entsprechend viele Steine übertragen (abgedrückt). Dann begann das Punktieren und Zeichnen mit schwarzer Fetttusche oder Fettkreide. Erst beim farbigen Zusammendruck auf Papier, oft mit bis zu zehn Farben, konnte optisch die erste Abstimmung mit dem Original erfolgen.

Bemerkenswert ist das arbeitsteilige Vorgehen. Einige Lithografen waren spezialisiert auf helle Farben, andere auf großflächige Plakate. Nur wenige Mitarbeiter mit besonders ruhiger Hand und exzellentem Farbsinn wurden zum Beispiel für die Teilfarben Schwarz, Dunkelrot, Dunkelblau und für Modulationen eingesetzt – das waren dann die <Oberlithografen>.

Meine Lehre bei *Meißner & Buch* in Leipzig begann 1950 noch mit genau solchen lithografischen Übungen. So erlernte ich die Techniken der *Handlithografie auf Stein*, die Grundlagen von *Punk-*

tier- und Kreidetechnik sowie die Herstellung der Pause für die Farbbildreproduktion. Natürlich ging die Entwicklung weiter, wie auf allen Gebieten der Technik. Die Reprofotografie (1839) mit der autotypischen Rasterung (1881/82) setzte sich endlich um 1900 auch bei M&B durch. Gerasterte Aufnahmen wurden auf Lithografiesteine kopiert, so entfiel die aufwendige Abpausarbeit. Alle Teilfarben wurden dann aber chromolithografisch weiter bearbeitet. Durch die stetige Verbesserung der Reprofotografie und Rastertechnik sowie durch die Entwicklung im Offsetdruck hatte der *Fotolithograf* nun Filme zu bearbeiten. Allerdings war auch in diesem, meinem späteren Beruf enorm viel Einfühlungsvermögen wichtig, eine ruhige Hand und Farbsinn. Erst nach einem Jahr durfte ich erstmals am Leuchttisch auch die teuren Filme bearbeiten. Diese Rasterfilme wurden im *Repro-Nassraum* gewässert, hier lagerten aber auch verbotene Chemikalien wie Zyankali, Benzol, Thioharnstoff, Ammoniak, Äther oder Quecksilberchlorid. Als Gefahrezulage gab es einen halben Liter Milch pro Tag ...

Schließlich lernte man, die Möglichkeiten der Fotografie immer besser auszunutzen. Zum Beispiel kombinierte man verschiedene Farbauszüge miteinander (Positivfilm gegen Negativfilm) – so entwickelten sich die *fotomechanischen Maskierverfahren*. Der Verbrauch von Filmmaterial war jedoch sehr hoch – auch durch das reprofotografische Zusammenbelichten von Text und Bild.

In der Rückschau bewundere ich heute noch die hohe Qualität und wunderbare Farbigkeit älterer Chromolithografien. In meiner Sammlung alter, zwischen 1880 und 1930 entstandenen M&B-Handabzüge (Andrucke) befindet sich auch ein mehrfarbiger Andruck vom ersten Versuch zur Rasterung nach Dr. W. SCHUPP mit diesem Vermerk «... für nicht genügend erklärt u. verworfen. – 1913». Aus wirtschaftlichen und qualitativen Gründen nutzte man lithografische Verfahren noch bis etwa 1950. Die Umstellung geschah ja nicht von heute auf morgen; Altes und Neues wurde noch lange nebeneinander verwendet. Gleichwohl verursachte der technische Wandel bei einigen enorme Existenzangst.

Ab etwa 1970 nutzten wir die *elektronischen*, später die *digitalen Reprotechniken* bis hin zur *Digitalfotografie*, deren Ergebnisse ohne Retuschen direkt für den Druck nutzbar sind. So ging auch mein Berufsbild letztlich im *Druckvorlagenhersteller* auf. Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich in den angrenzenden Berufen, bei Reprofotografen, Schriftlithografen, Positivretuscheuren, Chemigrafen und Schriftsetzern. Meine Berufsbezeichnung wandelte sich, bedingt durch die Entwicklung der fotografischen Techniken, auch damals in der DDR. Erst hieß es *Fotolithograf*, später *Offsetretuscheur*. Heute führt die erneut angepasste Ausbildung zum Oberbegriff *Mediengestalter*. WOLFGANG SCHULZE

Impressum

Das JOURNAL FÜR DRUCKGESCHICHTE (Neue Folge) ist das offizielle Informationsorgan des Internationalen Arbeitskreises Druck- und Mediengeschichte (IADM)/Working Group for Printing History. Viermal jährlich im DEUTSCHEN DRUCKER erscheinend, wird es allen IADM-Mitgliedern kostenlos zugestellt. Zwischen 1988 und 1993 kamen fünf Hefte des Journals als eigenständige Publikation heraus.

Herausgeber

Dr. Harry Neß, Silvia Werfel M.A.

INTERNET

www.journal-fuer-druckgeschichte.de
www.arbeitskreis-druckgeschichte.de

Redaktion

Dipl.-Ing. Boris Fuchs
Dr. Harry Neß
Peter Neumann
Silvia Werfel M.A./siw (Redaktion, Gestaltung)

REDAKTIONSADRESSE

Silvia Werfel
Postfach 13 02 83, 65090 Wiesbaden
Telefon: 06 11 / 2 97 23
eMail: werfelsi@mac.com

IADM-KONTAKTADRESSE

Dr. Harry Neß
Frankfurter Straße 69, 63067 Offenbach/Main
Telefon + Fax: 069 / 17 50 94 00
eMail: ness@dipf.de