

B+cher

Zwischen Lesen und Schauen
*Über die narrative Eigenschaft von
Typografie im Buch*

B+cher

Zwischen Lesen und Schauen
*Über die narrative Eigenschaft von
Typografie im Buch*

Abschlußarbeit zur Erlangung des
akademischen Grades Doctor of Philosophy (Ph.D.)
mit der Ausrichtung *Kunst & Design*

vorgelegt an der Fakultät Kunst und Gestaltung
der Bauhaus-Universität Weimar,
Disputation: 5. Oktober 2016

von Dipl.-Des. Ricarda Barbara Löser

Mentor – Künstlerischer Teil:
Prof. Norbert Hinterberger,
Bauhaus-Universität Weimar

Mentor – Wissenschaftlicher Teil:
Prof. Dr. Richard Weihe,
University of Applied Sciences and Arts
of Southern Switzerland (SUPSI)

Gutachter – Künstlerischer Teil:
Prof. Norbert Hinterberger,
Bauhaus-Universität Weimar

Gutachter – Wissenschaftlicher Teil:
Prof. Dr. Christoph Bläsi,
Institut für Buchwissenschaft der
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Weimar, Oktober 2016

INHALT

PROLOG

ÜBERSICHT

*B+cher. Zwischen Lesen und Schauen –
Über die narrative Eigenschaft von Typografie im Buch*

1. Die narrative Eigenschaft von Typografie	11
2. Typografie im Buch – Text wird zu Bild, Schrift zu Schriftbild	16
3. Der Autor – Zwischen Schrift-Stellen und Schrift-Setzen	44
4. Der Typograf – Dekorateur, Diener oder Souverän?	58
5. Die Zusammenarbeit zwischen Autor und Typograf – für einen Mehrwert des Textes. <i>Kategorien und Beispiele</i>	67

FAZIT

LITERATURVERZEICHNIS

IMPRESSUM

LESEN UND SCHREIBEN

BERCHTESGADEN — Um einen besonders schönen Blick auf Sankt Bartholomä zu haben, stieg am Sonntag eine 22jährige Sekretärin aus Paris zusammen mit ihrem Ehemann auf die Falkensteiner Wand am Königssee.

»Um einen besonders schönen Blick auf Sankt Bartholomä zu haben, stieg am Sonntag eine 22jährige Sekretärin aus Paris zusammen mit ihrem Ehemann auf die Falkensteiner Wand am Königssee.«

UND LESEN

PROLOG

Die Abbildung auf der vorherigen Seite ist Peter Handkes Buch *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (Frankfurt a. M. 2003/1969) entnommen.

Handke hat aus einer Zeitung eine Meldung herausgeschnitten. Das Zeitungsfragment ist in Originalgröße abgebildet. Er gibt ihm die Überschrift »Lesen und Schreiben«. Darunter ist der Text des Zeitungsabschnitts im normalen Textsatz des Buches abgedruckt. Eine Wiederholung also. Zwei Details unterscheiden diese beiden Texte voneinander: Die Verortung »Berchtesgarden« fehlt in der Wiederholung. Die Wiederholung selbst ist mit Anführungszeichen versehen. Sie bekommt das Attribut einer wörtlichen Rede oder eines Zitats. – Wer spricht hier? – Abschließend heißt es »Und Lesen«.

»Lesen und Schreiben. Und Lesen.«

»Lesen ... «: Tatsächlich haben die beiden Texte, obwohl sie denselben Wortlaut haben, eine unterschiedliche Tonalität. Während der ursprüngliche Text so gelesen und verstanden wird, als sei er eine Nachricht aus einer Zeitung – und das ist er ja auch –, wird aus dem zweiten Text ein Stück Lyrik. Schrift- und Satzart entsprechen der sonstigen Typografie des Buches.

Der Originaltext verweist auf seine Herkunft. Der Text kann nur als Reproduktion wiedergegeben werden – als Bild und damit als Beleg seines ursprünglichen Kontextes Zeitung. Der Inhalt des Textes hat den Charakter einer Nachricht und liest sich wie ein Zeitungsausschnitt. Man hält das Beschriebene für eine wahre Begebenheit vom Vortag.

»... und Schreiben«: Handke schreibt den Zeitungsabschnitt ab. Die Wiederholung erscheint im Kontext eines Gedichtbands und wird so zu Lyrik, zu einem Text eines Autors. Der Leser nimmt an, dass der Autor diesen Text aufgeschrieben hat, dass er vermutlich fiktiv ist und nicht unbedingt auf einer tatsächlichen Begebenheit beruht. Handke kennzeichnet den Text zwar als Zitat, doch es scheint seine eigene Stimme zu sein, die spricht.

»Und Lesen«: Der Text liest sich in der Wiederholung wie ein erfundener, schöner Text, – wie der Anfang einer Geschichte. Diese Wirkung hatte er im ersten Teil, dem Zeitungsausschnitt, nicht. Hier wirkt die Beschreibung der zwei Menschen, die wegen einer schönen Aussicht auf die Falkensteiner Wand steigen, wie eine Einleitung zu dem, was dann die Nachricht werden wird. Vermutlich hat sich jemand verletzt oder ist abgestürzt – sonst wäre es ja keine Nachricht geworden ...

ÜBERSICHT

Der Einsatz von Typografie hat Auswirkung auf Lesbarkeit und Verständnis von Text. Die konzeptionelle, künstlerisch-gestalterische Form der Visualisierung von Sprache erzeugt einen Mehrwert für den Leser.

Die Mittel der Typografie gehen über die Wahl der Schriftart hinaus. Auch die Materialität der Buches trägt zu einem gewissen Grad zur Rezeption des Textes bei.

Peter Handke macht – als Schriftsteller – ein eigenartiges Experiment: Er schneidet eine Meldung aus der Zeitung aus und lässt diesen Zeitungsabschnitt in seinem Buch¹ abdrucken. Darunter schreibt er den Text der Meldung ab – er wiederholt sie also. Was Handke mit »Lesen und Schreiben« betitelt und mit »Und Lesen« enden lässt, macht deutlich, wie sehr wir als Leser an eine Authentizität des gedruckten Wortes glauben. Ordnet man den ersten Text noch als ein Ereignis ein, das eine Nachricht wurde, wird die Wiederholung zu einem Stück Poesie und liest sich wie der Anfang einer Geschichte.

Typografie, die aus ihrer Linearität ausbricht und in ihrer grafischen Eigenschaft betont wird (z. B. durch Auszeichnungen, verschiedene Schriftgrößen und -arten, Hoch- oder Tiefstellung von Wörtern und Sätzen), will bildhaft erschließen helfen, was die Aussage des Textes sei. Eine Sonderstellung nimmt die Visuelle Poesie ein, bei der Inhalt und die Form des Textes übereinstimmen. Es gibt verschiedene Ausprägungen der »inszenierenden Typografie« (diesen Begriff prägte Hans-Peter Willberg), die in aktuellen Publikationen Anwendung finden und entweder auf begeisterte Buchliebhaber – oder sich gestört fühlende Leser treffen. In diesen Büchern kann Typografie für die Rezeption eines Textes einen Mehrwert bedeuten.

Unter Typografinnen und Typografen² gelten unterschiedliche Meinungen darüber, in welcher Form der Gestalter mit dem Text eines Autors umgehen sollte: Muss der Typograf »Diener des Textes«³ sein, wie es Jan Tschichold dogmatisierte? Arbeitet der Typograf immer »am Unsichtbarwerden des eigenen

- 1 Peter Handke: »Lesen und Schreiben«, in: Ders.: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a. M. 2003/1969, S. 48.
- 2 Obwohl aus Gründen der Lesbarkeit im Text die männliche Form gewählt wurde, beziehen sich die Angaben auf Angehörige beider Geschlechter.
- 3 »Im Buche selbst aber ist Selbstentäußerung die oberste Pflicht des verantwortlichen Entwerfers. Er ist nicht des Textes Herr, sondern sein Diener.«
Jan Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, Basel 1987, S. 17.

Tuns«,⁴ wie es Friedrich Forssmann beschreibt, oder »*will die Typographie nichts anderes als der Text*«,⁵ wie es Markus Kutter feststellte – also erzählen? Oder kann »*Typographie unter Umständen Kunst sein*«,⁶ wie Kurt Schwitters es darstellte? Sind diese unterschiedlichen Aussagen vielleicht nur in ihrem jeweiligen zeitlichen Kontext zu verstehen? Sind solche Fragen für den Buchgestalter heute überhaupt noch aktuell? Gibt es einen Kompromiss zu diesen unterschiedlichen Lehrmeinungen?

Die Literaturkritik geht meistens vom fertigen Buch aus, welches gestaltet und gedruckt wurde, nachdem der Text geschrieben worden war. Der Prozess und die Vorgehensweise der Buchgestaltung hat in Forschungsdisziplinen wie der Literaturwissenschaft und der Buchwissenschaft bisher keine größere Aufmerksamkeit erlangt. Handschriftenkunde und Editorik beschäftigen sich zwar mit der Textgestalt, meist von Manuskripten, und ihrer Übertragung in gedruckten Text,⁷ in der interpretatorischen Literaturwissenschaft bleiben Erkenntnisse daraus jedoch meist unberücksichtigt.⁸ Vereinzelt typografische Schwerpunkte beziehen sich meist auf einen einzigen Autor.⁹ Diese Diskrepanz der Buchbesprechung, ohne Berücksichtigung der physischen Existenz von Text, hat ihren Grund, so Stephan Kurz: »*Der tote Winkel, in dem die Materialität der Buchstaben, der Seiten und der Materialität des Buches für die Literaturwissenschaft steht, hängt mit einer kollektiven Vereinbarung zusammen: Wir lesen, d. h. wir schauen nicht.*«¹⁰

Doch genau hier beschreiben die Bücher mit inszenierender Typografie ein Spannungsfeld: Der Leser ist zunächst ein Betrachter und Zuschauer, um dann wieder – unter dem Eindruck einer objektbetonten Buchgestaltung – zum Lesenden zu werden. Das Lesen wird von der Schriftgestalt beeinflusst, die Rezeption des Textes bekommt durch die sinnliche Wahrnehmung des Buches eine suggestive Erweiterung des semantischen Lesens.

- 4 Nils Kahlefeldt: »*Hardcore Typograf*«, Interview mit Friedrich Forssmann, Börsenblatt 44/2010, S. 30–31.
- 5 Markus Kutter: *Schiff nach Europa. Synthetischer Roman*, Teufen 1957, S. 212.
- 6 Kurt Schwitters: *Die neue Gestaltung in der Typographie*, Hannover 1930. S. 11.
- 7 Hier gibt es Tendenzen, die Textgestalt als Teil der Semantik eines Textes betrachten zu können, vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: »*Text lesen – Text sehen. Edition und Typografie*«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 78/2004, S. 3–19.
- 8 »[...] *Auf der anderen Seite ignorieren KunstwissenschaftlerInnen, die sich mit zeitgenössischen Buchwerken befassen, nur zu häufig den Zusammenhang mit oder auch die bewußte Ausgrenzung von der angewandten Buchkunst, die nach wie vor existiert und sich weiter entwickelt. Interdisziplinäre Zusammenarbeit von Kunst- und BuchwissenschaftlerInnen könnte der Erforschung von Buch und Kunst neue Wege erschließen.*« Rosamunde Neugebauer: »*Kunst und Buch – Versuch einer typologischen Annäherung*«, in: Stephan Füssel: *Im Zentrum: das Buch. 50 Jahre Buchwissenschaft in Mainz*, Mainz 1997, S. 34.
- 9 Vgl. Thomas Nehrllich: »*Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst.*«. *Zu Funktion und Bedeutung typografischer Textmerkmale in Kleists Prosa*, Hildesheim [u. a.] 2012.
- 10 Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George*, Frankfurt a. M./Basel 2007, S. 2.

Um die Entstehung dieser »mit-erzählenden« Typografie genauer zu erfassen, habe ich versucht, meine Perspektive als Buchgestalterin auf die Textentstehung – also die Arbeit des Autors – zu erweitern. Was für eine Vorstellung hat eigentlich der Autor von der Gestaltung seines Textes? Ist er zufrieden, wenn er »sein« Buch in den Händen hält? Geht die Vorstellung von Buchgestaltung über das Aussehen des Covers hinaus? – Und tatsächlich gab und gibt es Autoren, denen »die gedruckte Letter nicht der Allerweltskarren ist, auf dem jede Ware gleichermassen geschleppt werden kann.«¹¹ Diese Autoren sehen eine Notwendigkeit darin, sich nicht nur auf das Schrift-Stellen, sondern auch auf das Schrift-Setzen zu konzentrieren, z. B. weil sie damit ihrem Text eine besondere Aussagekraft verleihen wollen und eine narrative Eigenschaft der Typografie erkannt haben. Manche sind und bleiben dabei Autodidakten, andere suchen bewusst die Kollaboration mit einem Typografen, der mit ihnen gemeinsam eine grafische Komposition erarbeitet.

Aus diesem Blickwinkel heraus und in Bezug zu den so entstandenen Büchern konnte ich verschiedene Kategorien erarbeiten, die die Entstehungsvoraussetzung von typografischen Inszenierungen bzw. typografischen Interpretationen verdeutlichen. Die Kategorien hinterfragen gleichzeitig die sonst übliche Einteilung der Werke nach fertigen Produkten. Künstlerische Forschung befasst sich auch mit der Entstehung von künstlerischen Werken und ermöglicht es, sie nach ihren Bedingungen zu befragen. Diese pragmatische Sicht (auf z. B. technische Möglichkeiten oder auf konzeptionelle Ideen) verhindert in diesem Fall die Mystifizierung eines »Kunstwerks« zugunsten eines Gebrauchsgegenstands, – dem Buch – und lässt eine genauere Beschreibung des Entstehungsprozesses zu. Gleichzeitig wird damit aber auch die Entwicklung eines rein handwerklichen Berufs zu einem künstlerischen, wie es für die Arbeit des Typografen zutrifft, thematisiert.

2. TEIL: PRAXIS

Für den künstlerischen Teil meiner Arbeit habe ich mich auf einen anderen »Schauplatz« bezogen, und zwar auf das Phänomen des Bildhaften in der Typografie, welches eigentlich ein Phänomen des Auges und der Wahrnehmung beschreibt: Wir können nicht gleichzeitig ein Bild betrachten und einen Text lesen, – es geht immer nur das eine oder das andere.

Ich habe Texte aus ausgesonderten Büchern zu neuen Schriftbildern verarbeitet. Aus den herausgelösten Textteilen entstehen Geschichten in Form von Collagen und Büchern. Mich interessiert an dieser Herangehensweise die Transformation von einem Text, der ursprünglich ein Gebrauchstext war, in einen anderen, lesbaren, poetischen, künstlerischen, bildhaften Zustand.

¹¹ Markus Kutter: *Schiff nach Europa*, a.a.O., S. 213.

In der Ankündigung der daraus entstandenen Ausstellung heißt es:

»Ich habe Bücher gefunden, die keiner mehr haben will. Sie lagen z.B. im Eingangsbereich von Bibliotheken oder in Kisten auf der Straße – zum Mitnehmen. Von besonderem Reiz waren für mich jene Bücher, deren Inhalt ich nicht wirklich verstehen konnte, z.B. das *Betontaschenbuch* oder *Die Herstellung von Halbleitern*. Beim Querlesen blieb ich hängen an Textteilen oder Bildern – und habe sie sorgfältig herausgeschnitten. Aus diesen Fragmenten sind Collagen entstanden. Ich löste Teile aus den alten Büchern heraus und ordnete sie neu an. Meistens besteht eine Collage aus dem Material eines Buches.

Der Prozess des »Auslesens« und Neu-Montierens ist dem des ursprünglichen Setzens sehr ähnlich. Man benötigt für das exakte Arbeiten Konzentration, Fingerfertigkeit, Fleiß und Geduld. Das »Neu-Setzen« ist eine Neubewertung des bereits Gesetzten. Die Textteile und typografischen Elemente bekommen auf der Fläche des Papiers einen anderen Bezug zueinander, sie werden Teil eines neuen Kontextes. – Es entstehen Bilder.«

Die Sammlung der über 30 Collagen und Bücher trägt den Titel »*AUSLESEN – Bilder aus Büchern*«. Das Wort »Lesen« leitet sich ab von lat. *legere* (sammeln, auswählen, lesen). Lesen bedeutet, die richtige Auslese zu treffen, Teile des Blickfeldes zu fokussieren, um die Wörter zu entziffern. Der Titel hat aber auch mit weiteren, ähnlichen Bedeutungen zu tun: »auslesen« (nach Qualitätsmerkmalen aussuchen), »handverlesen« (nach Einzelbetrachtung aussuchen) und »erlesen« (qualitativ hochwertig). – Oder aber es ist »Aus-« mit dem »Lesen«, alle verwendeten Bücher sind ausgesondert, ausgesetzt, wertlos – bis Fragmente von ihnen in einem neuen Kontext »aufleuchten«, illuminieren.

Die Arbeiten wurden in verschiedenen Ausstellungen gezeigt. U.a. die Reaktionen des Publikums auf die »Text-Bilder« bzw. »Bild-Texte« bewirkte die Entstehung des Buches »*er – Ein Leben in Beispielsätzen*« .

WEITERE INFORMATIONEN UND ABBILDUNGEN UNTER
www.ricarda-loeser.de

1. KAPITEL:

DIE NARRATIVE EIGENSCHAFT VON TYPOGRAFIE

Im Bereich der Buchgestaltung möchte ich mich auf eine Auswahl von Büchern aus der erzählenden Literatur konzentrieren, die mit Mitteln der Typografie »illustriert« sind. In ihnen spielt die klassische Illustration (Bild zum Text) keine Rolle. Die Schrift an sich macht die Erscheinung und die Wirkung des Textes aus, – zunächst auch, weil der Autor selbst »mit den sprachlichen Worten – malt und illustriert«. ¹² Verbindet sich der Inhalt des Textes mit der Anordnung der Schrift als erzählerischem Mittel, so können daraus auch »Bilder« entstehen, allerdings bestehen sie dann aus Buchstaben und Satzmaterial.

Die Wirkungsweise von Schrift als Bild kommt nicht nur im Buch vor, sondern auch als Plakat oder z.B. als künstlerische Rauminstallation. Mein Fokus wird auf dem Buch bleiben, welches mit seiner Materialität und dem Ablauf der Seiten eine eigene Dramaturgie enthält (*»das bioskopische Buch«* ¹³, El Lissitzky). Dennoch wird deutlich werden, dass es durchaus Einflüsse aus anderen Disziplinen, z. B. der Reklamegestaltung, gab und gibt, welche sich eine »aktivierende Typografie« zunutze machen. ¹⁴

Die hinzugezogenen Beispiele beschreiben die Möglichkeiten, mit denen die tradierte Form des Buches entweder respektiert oder problematisiert werden kann. An dieser Stelle muss zum besseren Verständnis mein fokussierter Bereich der Buchgestaltung bzw. Buchkunst klarer definiert werden.

Am einfachsten wäre es, die beiden Begriffe Buchgestaltung und Buchkunst unter »*Buchwerke*« zu vereinen, wie es Artur Brall vorgeschlagen hat. ¹⁵ Doch das würde auch Buchobjekte, Künstler- und Malerbücher mit einbeziehen und das sind Bereiche, die eher mit Metaphern, Bildern und Material experimentieren, – und die mir zu unkonkret sind.

Die Bücher, die ich im Folgenden besprechen möchte, sind dem Bereich der »*angewandten textbezogenen Buchkunst*« zuzuordnen. ¹⁶ Sie haben Bezüge zur Visuellen Poesie und ihren Schriftbildern und zur »*experimentellen, objektbezogene Buchkunst*«, ¹⁷ da häufig die Materialität des Buches eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Der Typograf agiert durchaus als Künstler, ¹⁸ muss aber auch andere Eigenschaften mitbringen und Tätigkeiten ausführen, die wie Facetten je

12 Robert Walser am 17. April 1918 an seinen Verleger: »... weil der Autor hier zu wenig Lücken offen läßt, mit anderen Worten, weil hier der Dichter schon selber mit der Schreibfeder, mit den sprachlichen Worten – malt und illustriert«. Zit. nach Heinz Sarkowski [Hrsg.]: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbriefe zur Buchgestaltung*, Frankfurt a. M. 1965, S. 20.

13 El Lissitzky, in: *Merz*, Nr. 4, Juli 1923.

14 »Aktivierende Typografie: Typografische Gestaltung, die zum Lesen verleiten soll. [...] Für die Typografie gibt es kaum Einschränkungen. Überschriften sollen inhaltlich und formal den Leser »einfangen«. Aktivierende Typografie ist das Feld des werblich und typografisch geschulten kommunikationsorientierten Grafik-Designers. [...] Das Gesetz der aktivierenden Typografie heißt [...]: Anders sein, auffallen, neugierig machen!« Hans Peter Willberg, Friedrich Forssmann: *Lesetypografie*, Mainz 1997, S. 53.

15 Artur Brall: »*Buchwerke. Das Buch als Kunstform*«. In: *Philobiblon* 35, 1/1991, S. 2–17.

16 Siehe dazu die Schautafel von Rosamunde Neugebauer »*Kunst und Buch – Versuch einer typologischen Annäherung*«, in: Stephan Füssel: *Im Zentrum: das Buch, a.a.O.*, S. 36–37.

17 Ebd.

18 »Der »typografische Entwerfer, wie ihn Druckereien und Verlage seit den 1920er Jahren beschäftigen, ist kein Handwerker mehr, sondern ein akademisch gebildeter Gestalter. Statt handwerklicher Traditionen und Routinen fühlt er sich den Stilen und Idealen künstlerischer Bewegungen nahe und verbunden.« Günter Karl Bose: *Das Ende einer Last*, Göttingen 2013, S. 50.

nach Projekt hervor- oder zurücktreten. Zum einen agiert er als Gestalter, zum anderen als Konzepter, Organisator, Kommunikator, Vermittler, Impulsgeber.

Es ist mir wichtig, die Entstehung und die Wirkung von Büchern von der pragmatischen Seite her zu betrachten, »vom Machen her«. Die Beobachtungen im Übergang von Manuskript des Autors zu einem fertigen Buch brachten mir die Erkenntnisse für den Übergang zwischen Literatur und Kunst, wie sie sich in der Buchgestaltung und Buchkunst zeigen. Welche Voraussetzungen brauchen literarische Bücher an der Schnittstelle zur Buchkunst? Welche Konstellationen von Autor und Gestalter gab und gibt es, die gemeinsam an der Umsetzung eines literarischen Werkes gearbeitet haben? Welche Bedeutung hat die Präsentation des Textmaterials für das Verständnis des Textes? Bringt die Gestaltung einen »Mehrwert« für die Rezeption des Textes? Letztendlich geht es auch um die Frage: Welches sind denn heute die »Umstände« unter denen, wie Kurt Schwitters behauptete, »*Typographie [...] Kunst sein*« kann?¹⁹

THEMENFELD

In meiner Arbeit werde ich Argumente aus der Literaturwissenschaft und der Typografie gegenüberstellen, um den Verständnishorizont sowohl der einen, als auch der anderen Fachrichtung zu erweitern.

Der Prozess und die Vorgehensweise der Buchgestaltung haben in Forschungsdisziplinen wie der Literaturwissenschaft und der Buchwissenschaft bisher keine größere Aufmerksamkeit erlangt. Sie gehen meistens vom fertigen Buch aus, welches gestaltet und gedruckt wurde, nachdem der Text geschrieben worden war. Handschriftenkunde und Editorik beschäftigen sich zwar mit der Textgestalt meist von Manuskripten und ihrer Übertragung in gedruckten Text, in der interpretatorischen Literaturwissenschaft bleiben Erkenntnisse daraus jedoch meist unberücksichtigt. Vereinzelt typografische Schwerpunkte beziehen sich meist auf einen einzigen Autor.²⁰ Durch diese Fokussierung bleibt es meistens bei der Beschreibung eines Phänomens, ohne dass eine universelle Betrachtung möglich wird. Einen Verständnishorizont in angrenzende Disziplinen zu erweitern, wäre durchaus fruchtbar, so auch Rosamunde Neugebauer, denn »[...] auf der anderen Seite ignorieren KunstwissenschaftlerInnen, die sich mit zeitgenössischen Buchwerken befassen, nur zu häufig den Zusammenhang mit oder auch die bewußte Ausgrenzung von der angewandten Buchkunst, die nach wie vor existiert und sich weiter entwickelt. Interdisziplinäre Zusammenarbeit von Kunst- und BuchwissenschaftlerInnen könnte der Erforschung von Buch und Kunst neue Wege erschließen.«²¹ Die Diskrepanz zwischen Buchbesprechung ohne Berücksichtigung der physischen Existenz von Text hat ihren Grund, so Stephan Kurz: »Der tote Winkel, in dem die Materialität der Buchstaben, der Seiten und der Materialität des Buches für die Literaturwissenschaft steht, hängt mit einer kollektiven Vereinbarung zusammen: Wir lesen, d. h. wir schauen nicht.«²²

Genau hier, in diesem »Kippmoment« zwischen Lesen und Schauen, ist das Thema meiner Arbeit zu verorten. Zwischen dem Phänomen des Bildhaften in der Typografie und dem Lesbaren der Schrift, welches zu beiden Teilen die visuelle Wahrnehmung durch das Auge bedingt. Wir können nicht gleichzeitig ein Bild betrachten und einen Text lesen, es geht immer nur das eine oder das

¹⁹ Kurt Schwitters: *Die neue Gestaltung in der Typographie*, Hannover 1930.

²⁰ Vgl. Thomas Nehrlich: »*Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst.*« *Zu Funktion und Bedeutung typografischer Textmerkmale in Kleists Prosa*. a.a.O.; Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George*, Frankfurt a. M./Basel 2007.

²¹ Rosamunde Neugebauer: »*Kunst und Buch – Versuch einer typologischen Annäherung*«, in: Stephan Füssel: *Im Zentrum: das Buch. 50 Jahre Buchwissenschaft in Mainz*, a.a.O., S. 34.

²² Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift*, a.a.O. S. 2.

andere. In der spannungsvollen Differenz zwischen dem simultanen Sehen der Gestalt der Buchseite und der sukzessiven Lektüre der Schriftzeichen ist das Leseerlebnis beeinflusst von Eindrücken und Assoziationen des Schauens und Begreifens.

Buchkünstlerische Werke, die der Diskrepanz zwischen Lesen und Schauen Ausdruck verleihen, werden jedoch nicht im Bereich Grafik-Design oder Typografie besprochen, vielmehr sind es angrenzende wissenschaftliche Bereiche, die teilweise sehr ausführlich auf die Wirkungsweise von Typografie eingehen. Aus dem Bereich der Kulturwissenschaft legt beispielsweise Susanne Wehde mit ihrem Buch *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung* einen Grundstein zur Bedeutungsgeschichte von typografischer Schriftgestaltung vor, der sowohl eine historische Entwicklung nachvollziehbar macht, als auch die weltanschaulich-politische Komponente einfließen lässt, welche zu Ideologisierung der Schrift führte. Sie unterstützt mit historischen Beispielen die Erkenntnis, dass die Wahl der Schrift einen Einfluss auf den Leser ausüben kann. Sie beschreibt auch, dass der Leser bereits durch das erste Anschauen der typografischen Struktur eines Textes (sie prägt dafür den Begriff der »*typographischen Dispositive*«) einschätzt, um welche Textsorte es sich handelt.²³ Ihre weiteren Ausführungen über die Wirkungsweise von Schrift bestärkte mich außerdem in dem Vorgehen, Beispiele aus der Buchgestaltung bildhaft zu zeigen, da eine rein sprachliche Aufzählung von Methoden der typografischen Gestaltung nicht zielführend wäre: »*Diese implizierte Zeichenfunktion basiert vielfach auf Regeln, die nicht lexikalisiert sind und doch mentale Realität haben. Nicht zufällig erweist sich die Typografie als ein semio-tisches Regelsystem, dessen Beschreibung beziehungsweise dessen didaktische Regelvermittlung häufig nicht mittels diskursiv-analytischer Erklärungen erfolgt, sondern mittels Zeigen und Illustrieren oder mittels Verweis auf das Gefühl des Gestalters oder Betrachters.*«²⁴

Schrift und Typografie machen einen Text nicht einfach nur lesbar, sondern können, so Robert Bringhurst, einen performativen Charakter haben: »*Die Typografie ist für die Literatur das, was die musikalische Aufführung für die Komposition ist.*«²⁵ Auf diesen Ansatz gehen Publikationen wie *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation* von Paul C. Gutjahr und Megan L. Benton ein und machen deutlich, wie »aufschlussreich« Typografie beim Lesen des Textes sein kann, d.h. welchen Einfluss typografische Gestaltung auf die Interpretation eines Textes haben kann. In Heinz Sarkowskis Buch *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbriefe zur Buchgestaltung*, spielt die Haltung des Autors in Bezug zur Buchgestaltung eine wichtige Rolle, – meist jedoch mit Beispielen aus einer Zeit vor dem Computerzeitalter.²⁶

Aus dem Bereich der Typografie gibt es – neben den einschlägigen Lehrbüchern über Typografie von z. B. Jan Tschichold, Kurt Weidemann, Hans-Peter Willberg und Erik Spiekermann – ein Buch von Albert Ernst hervorzuheben. Er hat in *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung* auch über den Bereich der Buchgestaltung hinaus (z. B. in der Werbung oder auf dem Plakat) die Verbindung von Bild und Text untersucht und detailliert die bildhafte Wirkung von Text beschrieben.

23 Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, S. 14.

24 Ebd., S. 64.

25 Robert Bringhurst: *The Elements of Typographic Style*, Washington [u. a.] 1992, S. 19.

26 Vgl. auch Holbrook Jackson: *The Printing of Books*, London 1938; Renate Scharffenberg: *Der Beitrag des Dichters zum Formenwandel in der äußeren Gestalt des Buches um die Wende von 19. zum 20. Jahrhundert*, Dissertation, Marburg/Lahn 1953.

Unter Gestaltern und Typografen wird kontrovers diskutiert, wie gute Typografie auszusehen hat (vgl. dazu Kapitel 4). Mich interessieren dabei andere Sichtweisen auf die Buchgestaltung, wie z. B. die des Autors. Er ist ebenfalls ein »Texthersteller«, der eine Intention mit seinem Text verfolgt – und sei es nur die, ihn auf Papier zu bekommen. Würde der Autor behaupten: Ich »schreibe«, d. h. ich »gestalte nicht«, ließe sich das in Anbetracht der unterschiedlichsten Manuskriptformen widerlegen, wie sie beispielsweise Jack Kerouac, Herta Müller oder Arno Schmidt hergestellt haben. Der Prozess der Textfindung und des Textschreibens stellt sich bei ihnen schon in der visuellen Form ihrer Manuskripte dar.

Die Semantik des geschriebenen Wortes kann durch dessen visuelle Gestalt beeinflusst werden. Die optische Wirkung von Typografie »spricht« mit und ersetzt Stimme und Gestik eines Redners. Der Autor kann sich ihre Relevanz bewusst und zunutze machen. Deshalb forderte El Lissitzky schon 1923: »*SIE sollen von dem Schriftsteller fordern, daß er seine Schrift wirklich stellt. Denn seine Gedanken kommen zu ihnen durch das Auge und nicht durch das Ohr. Darum soll die typographische Plastik durch ihre Optik das tun was die Stimme und die Geste des Redners für seine Gedanken schafft.*«²⁷

Welche Beziehung gibt es also zwischen der Typografie eines Textes und seiner literarischen Interpretation? Oder von der anderen Fachrichtung gefragt: Welche Möglichkeiten gibt es für einen literarischen Text und seine visuellen/typografischen Interpretation? Diese Fragen beschreiben die interdisziplinäre Schnittmenge meines Themengebietes. Zum einen werden im Folgenden Anliegen von Autoren in Bezug auf die Buchgestaltung betrachtet werden. Hier dient mir die Entstehung des Gedichts »*Un coup de dés*« von dem französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé als Beispiel.

Zum anderen wird die Diskussion unter Typografen über den Umgang mit Text eine Rolle spielen. Im letzten Kapitel werden beide Bereiche zusammengeführt. Anhand von vielen bildhaften Beispielen wird deutlich werden, welche Formen der Zusammenarbeit zwischen Autor und Gestalter einen Mehrwert für den Text und seine Rezeption bedeutet hat.

Die aktuellen Entwicklungen, die sich hier zeigen, können der Diskussion über die Endlichkeit der Buchproduktion etwas entgegensetzen.

Die große Menge an jährlich publizierten Büchern zeigt, dass E-Books den visuellen und haptischen Genuss von Büchern aus Papier nicht ersetzen können.²⁸ Dennoch hat sich durch die Digitalisierung die jahrhundertalte Einheit von Text und Papier überholt. Zur Speicherung von Text ist es eigentlich nicht mehr nötig, Bücher zu produzieren.²⁹ Elektronische Schrift ist codiert und ihre Gestaltung – außer in Bezug auf eine »anwenderfreundliche« Leserlichkeit – austauschbar.³⁰

- 27 El Lissitzky: »*Typographische Tatsachen*«, in: Aloys Ruppel (Hrsg.): *Gutenberg-Festschrift. Zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*, Mainz 1925, S. 154.
- 28 Vgl. Friedrich Forssmann: »*Warum es Arno Schmidts Texte nicht als E-Book gibt*«, www.logbuch-suhrkamp.de, abgerufen: 05.11.2015
- 29 George Church (Harvard Medical School, Boston), Wegbereiter der »synthetischen Biologie«, hat den Text seines Buches *Regenesis: How Synthetic Biology Will Reinvent Nature and Ourselves* in DNA übersetzt. Vorteil: »*Beeindruckend ist unsere geringe Fehlerquote [...] besser als bei einer CD.*« und »*Die Speicherung als DNA ist extrem dicht. [...] eine Million Mal so dicht wie auf einer gewöhnlichen Festplatte. Außerdem ist DNA sehr langlebig. Unter guten Bedingungen, bei trockener Lagerung, speichert sie jede Information für Jahrtausende.*« 4 g DNA könnten alle digitalen Daten der Welt speichern. – Eine fast schon künstlerische Interpretation der Textform. Vgl. »*Erbgut als Festplatte. Erstes Buch im DNA-Code geschrieben*«, in: Spiegel-Online, 22.8.2012, abgerufen: 28.02.2016
- 30 Die Frage nach der Wirkungsweise von Schrift in elektronischen Medien und ihren Effekten wird im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden können und stellt vielmehr ein weiteres Forschungsfeld innerhalb der Typografie dar.

Ulises Carrión konterte 1975 in seinem Text *Die neue Kunst des Büchermachens* auf die Frage an sich selbst: »Was hat mehr Bedeutung: Das Buch oder der Text, den es enthält?« noch mit der sorglosen Gegenfrage: »Was war zuerst da: Das Küken oder das Ei?« Heute sind die Worte »in Bezug auf das Buch« – entgegen der Annahme Carrións – nicht mehr »gefangen«,³¹ sie werden in anderen Medien »illuminiert«. Noch gibt es genug Leser, die nach einem Buch verlangen und Schrift auf Papier lesen wollen. Doch es ist absehbar, dass sich in Zukunft das Leseverhalten ändern wird und überwiegend Bildschirme die Leseoberfläche sein werden. Der Nutzer stellt dann seine gewünschte Lesegröße und Schrift so ein, wie es ihm gefällt.

Mit dieser Aussicht stelle ich mir natürlich die Frage, warum ich noch an dem, von seinem ursprünglichen Zweck entbundenen Buch als Trägermaterial von Text festhalte. Ich sehe über diese Eigenschaft hinaus ein erzählerisches Potenzial im Medium Buch. Ich beschreibe eine Nische des Büchermachens, die mit subtilen Mitteln Einfluss nimmt auf die Rezeption eines Textes. Sie spielt mit ähnlichen Mitteln, wie solchen, mit denen Bücher schon in ihrer Anfangszeit ausgeschmückt wurden. Die technischen Möglichkeiten für den Einsatz von Typografie und Papier sind heute jedoch unvergleichbar höher. Und sie bringen jedes Jahr, das beweist der Wettbewerb um die »Schönsten Bücher« der Stiftung Buchkunst, eine Qualität von Buchgestaltung hervor, die sowohl mit der Materialität als auch mit der grafischen Gestaltung variiert.

Das künstlerisch gestaltete Buch ist ein Hybrid zwischen Literatur und Kunst. Ulises Carrión meinte sogar, es könnte eine »alternative zu allen existierenden literarischen gattungen sein«. ³² Damit bezog er sich vor allem auf die Arbeiten der Konkreten Poesie, die mit Sprachmaterial lesbare Schriftbilder konstruierte. Die konzeptionelle und künstlerische Herangehensweise an das Buch erweitert dessen Potenzial über die Eigenschaft als »Textcontainer« hinaus. Sie geht von der These aus, dass die Typografie eines Textes ein Teil dessen Semantik bilden kann.

31 Ulises Carrión: *Die neue Kunst des Büchermachens*, Hamburg 2011. Ursprüngliche Fassung des Textes in spanischer Sprache, erstmals 1975 in Mexiko veröffentlicht. Erste deutsche Fassung übersetzt von Hubert Kretschmer, in: *Wolkenkratzer – Frankfurter Kulturelle Anzeigen*, Nr. 3/82.

32 Ulises Carrión: *Die neue Kunst des Büchermachens*, o. S.

2. KAPITEL:

TYPOGRAFIE IM BUCH – TEXT WIRD ZU BILD, SCHRIFT ZU SCHRIFTBILD

Die Auswahl einer Schrift durch den Typografen und der Satz eines Textes bedeuten schon eine Art Interpretation des Textes. »*Neutrale Typografie gibt es nicht und wird es nie geben.*«³³ Die Übertragung des Manuskripts eines Autors in eine druckbare, typisierte Form ist eine Transformation, die den ursprünglichen Text verändert. Format, die Schrift, die Verteilung der Schrift, die Auswahl von Papier, Bindung und Bezugmaterial vermitteln dem Leser suggestiv, eine Haltung zu einem Text einzunehmen. An dem Beispiel von Peter Handke zu Beginn wird deutlich, dass der Leser – bewusst oder unbewusst – im »*Akt des Lesens*«³⁴ von der Darstellung eines Textes beeinflusst wird.

Die Typografie hat sich aus dem Handwerk des Setzers heraus entwickelt. Setzer, Drucker, Herausgeber (in einer Person oder in unterschiedlichen Aufgabenbereichen) verfügten über entsprechende Technik, Material und Ressourcen, um ein Druckprojekt zu realisieren. Heute haben sich die Zuständigkeiten verschoben und das Arbeitsfeld des Typografen ist unter veränderten Bedingungen komplexer geworden. Die Erarbeitung einer typografischen Gestaltung ist für den Einzelnen technisch machbar geworden. Am Computer verfügt er über tausende Schriften, die Programme bieten Hilfe bei der Verarbeitung von Mengentexten. Hunderte Papiersorten gibt es auf dem Markt, der Druckprozess wird mit einem Mausklick in Gang gesetzt. Zur konzeptionellen, grafischen und typografischen Ausarbeitung einer Buchgestaltung kommen die Satzarbeit und die Erstellung der Druckvorlage hinzu. Auch die sonstigen herstellerischen und organisatorischen Tätigkeiten der Buchproduktion gehören mittlerweile zu den Aufgaben eines Typografen.

Damit verbunden ist eine höhere Verantwortung, aber auch eine größere Freiheit des Gestalters, der sich an der Konzeption des Buches beteiligen kann. Zahlreiche unabhängige Verlage in Deutschland streben nach diesem Ideal, Inhalt und Form ihrer Publikationen selbst bestimmen zu können. Es ist eine idealisierte Form des Buchmachens, die wirtschaftlich oft nur schwer zu halten ist. Die großen Verlage belassen es dagegen häufig dabei, kreatives Potenzial allein dem Cover des Buches zuzugestehen, weil hier der Käufer zum Zugreifen animiert werden soll. Der Innenteil bleibt gestalterisch weitestgehend unberücksichtigt. Daher wirken Cover und Innenteil auch häufig wie zwei Fremdkörper zueinander, denn normalerweise leiten sich Gestaltungsmerkmale des Umschlags aus der Gestaltung des Innenteils ab.

Welche ideale Form die Buchstaben haben und wie Leserlichkeit³⁵ erleichtert oder erschwert werden kann, daran haben sich schon viele Schriftentwerfer und

33 Hans-Rudolf Lutz: *Typoundso*, Zürich 1996, S. 87.

34 Wolfgang Iser beschreibt den Lesevorgang (die Interaktion zwischen Text und Leser) als ein »*Wirkungspotenzial*« des Textes. Der Text verursacht »*vorstellende und wahrnehmende Tätigkeiten des Lesers*«. Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1976.

35 Die Leserlichkeit eines Textes hängt mit seiner Gestaltung zusammen und beeinflusst je nach Gestaltung der Buchstaben, ihrer Größe und Anordnung die Lese- und Lesegeschwindigkeit von Text. Unter »*Lesbarkeit eines Textes*« versteht man zwar auch den visuellen Aspekt der Schrift, aber auch seine sprachliche Verständlichkeit. Vgl. Jan Filek: *read/ability – Typografie und Lesbarkeit*, Sulgen 2013.

Typografen,³⁶ – jeder in seiner Zeit – gemessen. Der Typograf arbeitet in einem Spannungsfeld, in dem es in erster Linie darum geht, eine direkte Verbindung zwischen Autor und Leser herzustellen. Zur Typografie gehört ganz allgemein die Kunst, eine Drucksache schön und harmonisch zu gestalten. Dabei kommt es nicht nur auf die Wahl der Schriftart an, sondern auch auf die Anordnung des Textes auf der Seite, auf die Festlegung von Abständen und Größen und schließlich auf die Einrichtung und die vorbereitende Drucklegung des Textes, die Auswahl der Farben und Materialien, mit denen gedruckt werden soll. Hier hat die Typografie ähnliche Wandlungen durchgemacht wie die bildende Kunst. Der allgemeine Zeitstil findet stets den besonderen Ausdruck in der Typografie, zu der man auch, aber nicht ausschließlich, die Gestaltung der verschiedenen Schriftformen zählt.³⁷

DIE ELEMENTE DER TYPOGRAFIE

Die Formatierungen von Text sind heutzutage jedem geläufig, der selbst Text am Computer erzeugt. Auszeichnungen (Hervorhebungen) von Text sind Zusatzinformationen des Autors an den Leser, wie er den Text zu lesen hat. Sie sind als Betonungen zu lesen und geben Anweisungen für den sprachlichen Ausdruck, auch wenn nur die innere lesende Stimme spricht und meist nicht laut gelesen wird.

Typografie ist eine Übersetzung von gesprochener Sprache in Schriftzeichen. Ihre Darstellung und ihre Anordnung spielen für den Leser zunächst in Bezug auf die Leserlichkeit eine Rolle. So wie die Buchstaben für einen bestimmten Laut in der Sprache stehen, so ist auch die Wahl der Schriftart, der Schriftgröße und der Anordnung auf der Seite eine »Stimme« die zu dem Leser spricht. Text wird zunächst als Bild wahrgenommen und evoziert schon eine bestimmte Haltung zu einem Text. Handelt es sich um einen Roman, ein Lexikon, eine Zeitung? Jedes Format würde jeweils ganz andere Bereitschaften in dem Leser voraussetzen (lineares, stringentes Lesen von Anfang bis Ende, Querlesen, punktuelles Herausfiltern u. ä.).³⁸

In der Buchgestaltung gibt es verschiedene Elemente, mit denen ein Textsatz seine Form erhält. Der Gestalter ist einem Entscheidungsprozess aus unendlich vielen Möglichkeiten ausgesetzt. Dieser Prozess hat keine Reihenfolge. Natürlich muss das Format festgelegt sein, ehe über die Abstände und Proportionen der Textverteilung entschieden wird, dennoch ist jede Entscheidung innerhalb des Gestaltungsprozesses reversibel. Buchgestaltung ist ein iterativer Prozess.

FORMATWAHL

Die Größe der Seite bzw. Doppelseite kann zweckgebundene, ästhetische oder ökonomische Gründe haben. Ein Druckbogen lässt einen bestimmten Nutzen zu, d. h. will man das Papier optimal ausnutzen, entscheidet man sich evtl. für ein bestimmtes Format. Grundsätzlich geht es zunächst darum, sich auf die Art des

36 Wichtig ist die Unterscheidung zwischen Schriftgestalter, der eine Schrift zeichnet und erstellt, und Typograf, der die Schrift in der Buchgestaltung (Makrotypografie – Mikrotypografie) anwendet.

37 Vgl. Petra Eisele/Isabel Naegele (Hrsg.): *Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift*, Zürich 2012. Hier werden die wichtigsten Zitate zur Typografie der unterschiedlichen Epochen aufgezeigt und gleichzeitig die entsprechende Buchseite, aus der das Zitat stammt, abgebildet. Daraus ergibt sich ein Eindruck des jeweiligen typografisch-gestalterischen Stils.

38 »Die Textanordnung vermittelt, noch bevor ein Text auch nur gelesen ist, (hypothetisches) Wissen über die Textsorte und definiert so den Interpretationshorizont des Lesers. Typographische Dispositive fungieren als Para-Texte, insofern sie Eigenschaften des Textes »ankommentieren.« (Susanne Wehde, a.a.O., S. 125) Susanne Wehde gibt außerdem einen sehr umfassenden Überblick über das Grundmaterial der typografischen Formen: S. 97–118.

Buches zu konzentrieren: Wird es ein Bildband, ein Roman oder ein Sachbuch? Jan Tschichold hat dazu klare Empfehlungen: »Kleine Bücher müssen schlank sein, große dürfen breit sein; die kleinen hält man in der Hand, die großen liegen auf dem Tisch.«³⁹ Ästhetische Entscheidungen beziehen sich auf die Seitenverhältnisse von Breite zu Höhe und ob es ein Hoch- oder Querformat wird.⁴⁰ Hier finden aber auch künstlerische Erwägungen ihren Platz, die genau mit dieser zweckgebundenen Erwartung brechen wollen.

DIE ANORDNUNG VON TEXT

Nach der Formatwahl geht es um die Organisation der Information auf der Fläche des Papiers. Hier stehen Entscheidungen über verwendete Elemente an: Fließtext, Fußnoten, Kolummentitel, Überschriften, Marginalien, Seitenzahl, Bilder usw.: Wie kommen sie vor und wo werden sie platziert?⁴¹ Es gibt tradierte Satzspiegelkonstruktionen,⁴² die sich über Jahrhunderte bewährt haben ebenso wie davon unabhängige gestalterische Präferenzen. Die Konstruktion des Grundlayouts mündet meist in ein differenziertes Regelwerk, dass den unterschiedlichen Elementen (z. B. Textmenge, Textarten) gerecht wird.

SCHRIFTWAHL

In Bezug auf die Schriftwahl ist besonders das ästhetische Empfinden gefragt, um aus den hunderttausenden verfügbaren Schriften die eine passende, bzw. eine Kombination von mehreren, zu finden. Häufig werden lediglich zwei Schriftarten verwendet, um jeder Schrift einen inhaltlichen Part zuzuordnen (z. B. Fließtextschrift und Navigationsschrift). Die Art der Schrift zu beurteilen hat zum einen ganz formale Kriterien (z. B. handelt es sich um eine Antiqua- oder um ein Groteskschrift), die Entscheidung kann aber auch aufgrund eines eher subjektiv empfundenen Eindrucks fallen. Die Schwierigkeit bei der Beschreibung einer bestimmten Schriftart besteht meist in der fehlenden Begrifflichkeit für die Wirkung einer Schrift.⁴³

SCHRIFTGRÖSSE

Größe und Verteilung hat natürlich mit einer guten Lesbarkeit zu tun, auch die Abstände zwischen den Buchstaben, zwischen den Wörtern und zwischen den Zeilen kann in geringen Varianzen große Effekte auslösen. Auch mit »gewöhnlichen« Schriften lassen sich moderne Akzente setzen. Navigationselemente wie Überschriften, Seitenzahlen und Marginalien haben meist unterschiedliche

- 39 Jan Tschichold: »Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels«, in: Ders.: *Schriften 1925–1974*, Berlin 1991, Bd. 2, S. 291.
- 40 Tschichold über quadratische Formate: »Außer dem vierspaltigen Codex Sinaiticus des Britischen Museums, eines der ältesten Bücher der Welt, hat es nur wenige quadratische Bücher gegeben. Es bedarf ihrer nicht.« Ebd.
- 41 Gérard Genette prägte dafür den Begriff »Paratext« und weist ebenso auf die Bedeutung der typografischen Gestaltung hin: »Der Satz, das heißt die Wahl der Schrift und des Satzspiegels, ist natürlich derjenige Vorgang, durch den ein Text die Gestalt eines Buches annimmt. Wir werden [...] darauf verweisen, daß typografische Entscheidungen die Rolle eines indirekten Kommentars zum jeweiligen Text spielen können.« Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 2001, S. 38.
- 42 Jan Tschichold: »Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels«, in: Ders.: *Schriften 1925–1974*, a.a.O., Bd. 2, S. 288–311.
- 43 Albert Kapr und Walter Schiller charakterisieren in: *Gestalt und Funktion der Typografie*, Leipzig 1977, einzelne Schriften, wie etwa »der kühle Rationalismus ist besonders bei der Didot-Antiqua zu spüren« (S. 92), »die Grotesk wirkt im allgemeinen sachlich, neutral« (S. 96), die Schwabacher »volkstümlich und witzig-derb« (S. 100). Das wird 40 Jahre später vermutlich ganz anders empfunden werden.

Schriftgrößen, – ein wesentliches Gliederungsmerkmal für eine Ordnungsstruktur des Textes.

AUSZEICHNUNGEN

Auszeichnungen sind Übersetzung von sprachlichen Besonderheiten z. B. Betonung durch fett, kursiv,⁴⁴ unterstrichen,⁴⁵ gesperrt⁴⁶ (z. B. sperrte Friedrich Nietzsche Wichtiges im Text: Der Leser sollte den Text nicht überfliegen, sondern, durch den Sperrsatz gehindert, buchstabieren. Das beeinträchtigte also das Tempo beim Lesen.)⁴⁷ Dies sind Formen der Beeinflussung von Text, die vom Autor bestimmt werden können und die sich etabliert haben. Sie sind Teil der Textintention. Auch hier gibt es Extreme und Besonderheiten, für Theodor W. Adorno z. B. galten schon Satzzeichen als »Verkehrssignale«, die durchaus einen »musikalischen Effekt« für den Text erzielen können: »Gleicht nicht das Ausrufungszeichen dem drohend gehobenen Zeigefinger? Sind nicht Fragezeichen wie Blinklichter oder ein Augenaufschlag? Doppelpunkte sperren, Karl Kraus zufolge, den Mund auf: weh dem Schriftsteller, der sie nicht nahrhaft füttert. [...] Dummschlau und selbstzufrieden lecken die Anführungszeichen sich die Lippen.«⁴⁸

SONSTIGES GESTALTUNGS- UND SATZELEMENTE

Zu Gestaltungs- und Satzelementen zählen Linien oder grafische Elemente, die zur Organisation und Ordnungsstruktur des Textes hinzugezogen werden. Gleiches gilt für die Auswahl von Schriftfarbe, die meist bestimmten Textarten zugeordnet wird.

MATERIALITÄT

Die bewusste Entscheidung für die Materialität eines Buches beginnt bei der Auswahl eines Papiers oder von Papierkombinationen. Sie betrifft aber auch die Bindetechnik, das Einbandmaterial, die Drucktechnik und sonstige Veredelungen (Prägung, Schnittfärbung usw.). Das Buch ist ein Medium für die Sinne. Allein das Papier entscheidet darüber, wie schwer und wie dick ein Buch ist und das wirkt sich direkt auf seine Handhabung aus. Es hat noch andere sinnliche

- ⁴⁴ Karl Gerstner macht mit einem Beispiel die unterschiedlichen Bedeutungen von Kursivierung in einem einfachen Satz deutlich:
 »Ich schreibe deutsch.« (= »Nicht er, sondern ich schreibe deutsch.«)
 »Ich *schreibe* deutsch.« (= »Du glaubst mir nicht, aber ich schreibe wirklich deutsch.«), »Ich schreibe *Deutsch*.« (= »Ich schreibe Deutsch, nicht Französisch.«). Karl Gerstner: *Kompendium für Alphabeten. Eine Systematik der Schrift*, Teufen 1985, S. 152. Vgl. auch Hendrik Weber: *Kursiv. Was die Typografie auszeichnet*, Sulgen 2010.
- ⁴⁵ Hervorzuhebende Texte wurden in Inkunabeln mit einer anderen Farbe durchgestrichen, später erst unterstrichen.
- ⁴⁶ Sperren = Vergrößerung der Buchstabenabstände.
- ⁴⁷ Vgl. Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 18.
- ⁴⁸ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2002, S. 106.

Parameter: Wie fühlt sich das Papier an (z. B. weich, hart, rau),⁴⁹ knistert es beim Umblättern, und – wie riecht ein Buch?⁵⁰

SEITENABFOLGE

Das Buch wird im Blättern erfahrbar. Daher spielt hier der Rhythmus der Seiten eine wesentliche Rolle. El Lissitzky propagierte den Begriff des »*bioskopischen Buches*«. ⁵¹ Das Blättern bedeutet einen szenischen (Zeit-)Ablauf, in dem sich das Thema des Buches darlegen kann. Wie ein Buch beginnt (z. B. auf den ersten Seiten mit einer Bildstrecke, um auf das Thema einzustimmen), wie verschiedenartige Textteile aufeinander aufbauen, wie sich Kapitel voneinander unterscheiden, das alles hat mit einer dramaturgischen Inszenierung des Inhalts zu tun. Als Gestalter kann man hier ganz entscheidende Akzente setzen.

Jedes dieser Elemente kann zugunsten einer typografischen Interpretation hinzugezogen werden. Meist werden bestimmte Eigenschaften verstärkt bzw. abgeändert, um eine fokussierende Wahrnehmung zu erzeugen. Varianten in der Schriftgröße, das Verlassen der Linearität zugunsten eines freien Zeilenfalls (vgl. Stéphane Mallarmé) oder die Veränderung der Leserichtungen unterstützen besonders die »*Mündlichkeitsmerkmale*« ⁵² der Schrift. Ganz anders als in der Musik fehlt dem Autor ein Repertoire, in dem er Betonungen von Text und damit auch eine Sinnhaftigkeit des Bedeuten hinzugeben könnte, »[...] *Eigenschaften wie Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit, Melodie und Akzent werden in konventionellen Schriftsystemen überhaupt nicht repräsentiert.*« ⁵³ Dennoch sind die literarischen und letztlich auch grafischen Experimente der Avantgarden ein Beleg dafür, dass »*mit Hilfe einer nichtkonventionellen [...] graphischen Anordnung, ein bestimmtes Intonationsmuster fixiert werden kann.*« ⁵⁴

Die Visualisierung eines Sprechaktes ist nur *eine* konzeptionelle Idee der typografischen Ausdrucksform. Weitere Ansätze werden im folgenden Abschnitt gezeigt und beschrieben. Sie gehen meist von einem abgeschlossenen Text aus, der von einem Typografen »inszenierend« gestaltet wird.

Eine Sonderform stellt die Visuelle und Konkrete Poesie dar. Hier ist der Autor zugleich auch derjenige, der die typografische Form stellt, welche untrennbar mit der inhaltlichen Aussage des Textes verknüpft ist. Der Einblick

49 Jan Tschichold, 1949, zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1900–59*, Eschborn 1986, S. 51: »*Gute Typografie ist übersichtlich, geordnet und schön; schlechte ist unübersichtlich, unordentlich und sieht häßlich aus. Gut wirkende Typografie hängt auch vom verwendeten Papier ab; [...] Selbst ein billiges, aber getöntes oder farbiges Papier kann die Anziehungskraft einer Druckarbeit wesentlich erhöhen. Weißes Papier sollte man nur in Fällen verwenden, wo es unerlässlich ist oder farbiges gegen die Konvention verstößt. Unter Umständen kann eine Zusammenstellung mehrerer verschiedenartiger, selbst billiger Papiere reizvoll sein.*«

50 Gerhard Steidl ist Inhaber des Göttinger Steidl-Verlags und sowohl Verleger als auch Hersteller und Drucker. 2012 brachte Steidl »*Meine Bücher sollen gut riechen*« ein Parfum auf den Markt, »*Paper Passion*«, denn »*der Geruch eines frischen Buches ist betörend wie ein Rauschmittel*«. Er bringt damit seine Passion auf den Punkt. Auch wenn Papier eigentlich »industriell, trocken und fettig« riecht – jeder Bücherliebhaber weiß, was gemeint ist. Vgl. www.sueddeutsche.de/stil/weltweit-erstes-parfuem-mit-papiergeruch-der-dufter-buecher-1.1337832_abgerufen:05.11.2015.

51 El Lissitzky, in: Merz, Nr. 4, Juli 1923: »6. *Die kontinuierliche Seitenfolge – das bioskopische Buch*«, – die Seitenfolge kann kinematographische Eigenschaften haben. Ursprünglich von Karel Teige geprägter Begriff, der von der frühesten kinematographischen Projektionsmaschine (Bioskop) von Thomas A. Edison und Max und Emil Skladanovskij abgeleitet ist. Vgl. Roger Lüdeke/ Erika Greber (Hrsg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2004, S. 293.

52 Vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur*. A.a.O. S. 133 f.

53 Florian Coulmas: *Über Schrift*, Frankfurt a. M. 1982, S. 40.

54 Helmut Glück: *Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*, Stuttgart 1987, S. 32.

in die Visuelle und Konkrete Poesie soll Ansätze eines künstlerischen Umgangs mit Sprache und Typografie deutlich machen, die Anwendung auch in aktueller Buchgestaltung findet.

VISUELLE UND KONKRETE POESIE

Visuelle und Konkrete Poesie war und ist für Autoren wie für Gestalter gleichermaßen inspirierend. Durch die Bezüge zu aktuellen literarischen Neuerscheinungen wird deutlich, dass es sich hierbei nicht nur um eine Strömung aus den 1950er bis 1970er Jahren handelt, sondern dass ihr Einfluss auch heute noch auf Autoren und Gestalter von Büchern wirken kann.

Einen literarischen Text gestalterisch zu interpretieren, gelingt sicher nicht mit jedem Text. Oft brauchte es dazu die Bereitschaft eines Autors, mit einem Gestalter zusammenzuarbeiten. Oder aber die schriftstellerische und gestalterische Begabung liegt in einer Person und lässt so eine visuelle/typografische Umsetzung bzw. Übersetzung des Materials zu.

Die strukturelle und funktionelle Verbindung, die Schrift und Bild miteinander eingehen können, lässt sich schon in antiken und mittelalterlichen Figuren- und Gittergedichten,⁵⁵ in den Kalligrammen der Barockzeit, in kalligrafischen Federspielen, Figurenalphabeten, Bilderrätseln, Bildgeschichten mit Textschriften und Sprachbändern finden. Sie sind Inspiration für Autoren späterer Zeit, die sich die verspielte Form der typografischen Anordnung zunutze machen, wo die Sprache nicht mehr weiterzukommen scheint.

Beispiel Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*.
Erste Ausgabe 1759 – 67, hier Ausgabe London 1986, S. 60/61, 576/577.

Eines der bekanntesten Beispiele des 18. Jahrhunderts, ist »*The Life and the Opinion of Tristram Shandy, Gentleman*« von Laurence Sterne, der seinem literarischen Konzept mit Hilfe einiger typografischer Ausbrüche Ausdruck verleiht – und in der damaligen Zeit sowohl inhaltlich als auch formal mit den Lesegewohnheiten und -erwartungen bricht. Der Text ist nicht nur mit auffällig langen Gedankenstrichen versehen, einige Seiten bleiben einfach leer. Der Textfluss wird an einigen Stellen von Sonderzeichen unterbrochen, die fast schon wie eigenständige Illustrationen wirken. Eine der markantesten Stelle in dem Buch sind die mit schwarzer Linie umrandeten Worte »*Alas, poor Yorick!*«, die eine Grabinschrift wiedergeben und gleichzeitig als Abbild derselben fungieren. Als Seufzer der Vorübergehenden wird der Satz am Ende des Textabschnitts nochmals wiederholt, diesmal mit der normalen Fließtextschrift. Die beiden nachfolgenden, vollständig im Satzspiegel schwarz überdruckten Seiten wirken wie das dunkle Schweigen des Grabes. An anderer Textstelle wird die im Text beschriebene Linie unmittelbar in die Zeichnung eines linearen Schnörkels überführt. Damit verlässt Sterne die Ebene Schrift zugunsten der Zeichnung, die sich mit Worten in exakt dieser Form nicht beschreiben ließe.

55 Zu unterscheiden sind Figurengedichte in zwei verschiedenen Erscheinungsformen: a) das Umrißgedicht in der Form von Dingobjekten, b) das Gittergedicht mit einer quadratischen Grundfläche und eingewobenen figurativen Mustern aus versus intexti, die separat zu lesen sind. Vgl. dazu Jeremy Adler/ Ulrich Ernst (Hrsg.): *Text als Figur – Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Katalog zur Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. September 1987 – 17. April 1988, Wolfenbüttel 1987. Vgl. außerdem Ulrich Ernst (Hrsg.): *Visuelle Poesie, Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*, Band 1: Von der Antike zum Barock, Berlin [u.a.] 2012.

»An manchen Stellen lassen sich eben nicht die richtigen Worte finden«,⁵⁶ meint auch Jonathan Safran Foer, dessen Buch »*Extremely Loud & Incredibly Close*« 2005⁵⁷ auf deutsch erschien. In dem Roman über die Ereignisse am 11. September 2001 findet man neben Fotografien auch verschiedene typografische Experimente wie rot umkringelte Wörter, Zahlenkolonnen, leere Seiten mit nur wenigen Wörtern und eben auch eine geradezu szenische Abfolge von Seiten, auf denen der Fließtext durch eine abnehmende Laufweite unlesbar wird und den sprachlosen Schockmoment der einstürzenden Zwillingsstürme versinnbildlicht.

Beispiel Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud & Incredibly Close*, deutschen Übersetzung, Köln 2005, S. 374–375.

In der Rezeption des Romans wird dem Autor allerdings ein Ablenkungsmanöver durch die grafischen Eingriffe unterstellt. Auch die Verwendung von Bildern wird als Unvermögen des Autors kritisiert, der, statt auf die Bildhaftigkeit seiner Sprache zu vertrauen, auf die Unterstützung von »*typografischen Spielereien*« und Fotostrecken setzt.⁵⁸ Foer realisierte das Buch gemeinsam mit der Designerin Anne Chalmers, die ihm allerdings »*ein ausgeprägtes Bewusstsein für Bücher als visuelle Objekte*« attestiert.⁵⁹

Autoren, die Einfluss auf und eine Absicht mit der typografischen Ausgestaltung ihrer Texte haben wollen, zeigen ein Interesse, den Inhalt auch in möglichst passender optischer Form zu präsentieren: Unaussprechbares mit Schrift zu visualisieren, den Sprachraum als Kommunikationsraum zu strapazieren und damit Grenzen des Verständnisses auszuloten, oder aber das Nichts, das Weiß der Seite, die Fläche, den Zwischenraum wirken zu lassen. Sie entwickeln eine eigene visuelle Sprache der Zeichen, jenseits der natürlichen Sprache und des Anspruchs auf vollständige Lesbarkeit. Mit einbezogen wird die visuelle Präsenz einzelner Buchstaben. Der Text ist nun nicht mehr ausschließlich die Abbildung von Lautsprache, sondern wird zum bewussten und effektvollen Einsatz zugunsten der narrativen Intention des Autors. Nicht nur das Druckmaterial und die Materialität des Papiers, sondern auch der gesamte Buchkörper wird zu einem vermittelnden Raum und nimmt Einfluss auf die Rezeption des Textes.

Die Beziehung, die die Literatur in diesem Moment mit der bildenden Kunst einzugehen versucht, beschreibt Wolfgang Max Faust in *Bilder werden Worte*: »[...] *Die Literatur findet zum Bild; die bildende Kunst eignet sich das Medium der Literatur, die Sprache, an. Seit dem Kubismus, Futurismus, Dadaismus seit der abstrakten Kunst und dem Surrealismus können wir bei den Avantgarden eine wechselseitige Durchdringung von Literatur und bildender Kunst beobachten. [...] Dieser Prozeß [...] widerspricht der tradierten Trennung von Bild und Sprache, Visuellem und Verbalem, Literatur und bildender Kunst. Er sucht ein Gemeinsames zwischen den Gattungen und – in der Verlängerung – zwischen Künstler und Nichtkünstler.*«⁶⁰

Guillaume Apollinaires Gedicht *Il pleut* spielt mit der doppelten Sinnhaftigkeit von Inhalt und Form. Die einzelnen Buchstaben »regnen« in fünf diagonalen

56 Interview mit Jonathan Safran Foer in: derStandard.at, 20.9.2005. http://derstandard.at/2582296/Jonathan-Safran-Foer-Extrem-laut-und-unglaublich-nah_abgerufen:08.01.2016

57 Jonathan Safran Foer: *Extrem laut & unglaublich nah*, Köln 2005.

58 Vgl. www.nzherald.co.nz/lifestyle/news/article.cfm?c_id=6&objectid=10338354_abgerufen:05.11.2015: »*Safran Foer underlines this by giving us two and a half pages of numerals an ideal reader might wish to decipher, but which made me want to yell something unprintable extremely loud and incredibly close to the author's face.*« (Chris Barton)

59 Zit. nach Judith Schalansky: »*Diener des Herrn*«, in: Page 06/2008, S. 50–54.

60 Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1987, S. 7.

Strängen das Blatt hinunter. *Il pleut* ist ein Beispiel für Visuelle Poesie, bei der die visuelle Präsentation eines Textes ein wesentliches Element der künstlerischen Intention darstellt. Der Text wurde nach Apollinaires Skizze von M. Levé gesetzt und erschien erstmals 1916 in dem Magazin SIC. Diese typografische Form des Gedichts wird immer wieder zitiert und abgedruckt. Andere Versionen, die dieser ursprünglichen nahekommen, können ihrer Bedeutung nichts hinzufügen.⁶¹

In der Konkreten Poesie⁶² zeigen sich Ansätze, die ganz anders und noch radikaler mit dem Inhalt und der Lesbarkeit der geschriebenen Sprache umgehen. Der Text wird zu einem anderen und meist auch nicht beliebig kopierbaren Schriftbild umgebaut, die Buchstaben verlieren ihre Codierung zu bestimmten Lautbezügen, werden Material, mit dem nun anders als nur auf der Lautebene kommuniziert werden soll. Das Schriftbild wird zum Bild.

Wassily Kandinsky schlägt im Zusammenhang mit der Beschreibung von konkreter Kunst vor, die Buchstaben selbst auf neue Weise wahrzunehmen – nicht als funktionale Teile von ihrerseits funktionsbestimmten geschriebenen Wörtern, sondern vielmehr als konkretes Gebilde von Linien, als Dinge, als »körperliche Formen«. »Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, das heißt nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als Ding, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktisch-zweckmäßig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Bezeichnung eines bestimmten Lautes ist, noch eine körperliche Form, die ganz selbständig einen bestimmten äußeren und inneren Eindruck macht, das heißt unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form.«⁶³ Buchstaben haben nach Kandinsky eine doppelte Wirkung: zum einen als zweckmäßiges funktionales Zeichen, zum anderen aber eine selbständige Form, die von jedem Sinn unabhängig ist.⁶⁴

»Die Scheuche – Ein typographisches Märchen « ist ein von Kurt Schwitters, Käte Steinitz und Theo van Doesburg gemeinsam gestaltetes Kinderbuch, für das ausschließlich Drucklettern in ungewöhnlicher Anordnung als Illustration verwendet wurden. In der hannoverschen Peuvag-Druckerei fanden die drei in Paul Vogt einen Drucker, der sich auf das damals ungewöhnliche Experiment einließ.⁶⁵ Das Märchen von der Vogelscheuche und dem dicken Bauern »B« besteht aus typografischen Zeichen unterschiedlicher Größe und Stärke, die

61 Vgl. www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html abgerufen: 05.11.2015

62 lat. *concretus*, eine Verdichtung bildsprachlichen Ausdrucks. In der Konkreten Poesie wird die Sprache selbst zum Zweck und Gegenstand des Gedichts. Die Sprache stellt sich also selbst dar. Dabei wird sehr viel Wert auf ihre Gestaltung gelegt. Eugen Gomringers Text »vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung«, erschienen 1954 in der Neuen Zürcher Zeitung, wird zum Manifest der Konkreten Poesie. Der Begriff »Konkret« geht auf Theo van Doesburg zurück: *Art Concret*. Paris 1930, einem Manifest der konkreten Kunst. Das Malmittel selbst wird zum Gegenstand eines Bildes. Vgl. Waltraud Wende: »Sehtexte – oder: Vom Körper der Sprache«, in: Ders. (Hrsg.): *Über den Umgang mit der Schrift*. Würzburg 2002, S. 330.

63 Wassily Kandinsky: *Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1973, S. 31.

64 Man kann sich vermutlich als lesender Mensch nicht vorstellen, dass man Buchstaben »sieht«, aber nicht gleichzeitig »liest«. Beispiele aus Deborah Wye/Margit Rowell [u. a.]: *The Russian avant-garde book: 1910–1934*, New York 2002, zeigen: Sobald es sich um eine fremde Sprache oder ein fremdes Schriftsystem handelt, welches man nicht lesen kann, betrachtet man die Form und Anordnung der Zeichen unter eher formalen Aspekten.

65 Über die Entstehung des Buches vgl. Kate T. Steinitz: *Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918-30*, Zürich 1963, S. 79–81.

Buchstaben wurden zu Figuren und Bildmotiven montiert. Es erzählt von dem Streit zwischen Bauer, Scheuche und Hahn. Die Doppelseiten wurden abwechselnd in Rot und Blau gedruckt. Auch unter den Autoren gab es Streit, von wem die typografische Gestaltung letztendlich bestimmt wurde, ob von Theo

Beispiel Guillaume Apollinaire: *Il pleut (Es regnet)*, 1916.

van Doesburg oder von Kurt Schwitters.⁶⁶ Es lässt sich jedoch das besondere Interesse Kurt Schwitters' an dem gestalterischen Umgang mit Worten, ihrer Befreiung aus syntaktischem und semantischem Zusammenhang, um sie als Material für neue Konstellationen zu nutzen, erkennen: »*Material der Dichtung sind Buchstabe, Silbe, Wort, Satz, Absatz. Worte und Sätze sind in der Dichtung weiter nichts als Teile [...]. In der Dichtung werden die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen, entformelt und in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts.*«⁶⁷

Im Bewusstsein literaturwissenschaftlicher Kreise verbindet sich Visuelle bzw. Konkrete Poesie eher mit den literarischen Strömungen in den 1950er und 1960er Jahren. In dieser Zeit werden innerhalb der Kunst Eingrenzungen in den traditionellen Strukturen überwunden und im Experiment neue Freiheiten erprobt. Der Maler ist nicht mehr auf das Tafelbild angewiesen, der Schriftsteller nicht mehr auf das Buch, der Musiker nicht mehr aufs Orchester.⁶⁸ Diese Grenzüberschreitungen wurden im Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus⁶⁹ Bauhaus/Neue Sachlichkeit und De Stijl ausgelotet und waren nach der Unterbrechung durch den 2. Weltkrieg für den bildenden Künstler von unübersehbarer Bedeutung. Er entfaltete sich in verschiedensten Ausdrucksweisen: spielte Theater, machte Musik, schrieb Bücher, filmte, inszenierte, fotografierte und kochte gelegentlich. Dass Texte in Galerien und Museen ausgestellt werden können, ist ein Phänomen, das mit der modernen Konkreten Poesie in den 1960er Jahren aufkommt.

Die Ansätze der Konkreten Poesie werden zum Experimentierfeld sowohl der Künstler, als auch der Dichter – und die Schriftsprache Gegenstand einer künstlerischen Aussage.⁷⁰ Die innere sprachliche und die äußere sichtbare Form entstehen gleichzeitig und damit spiegelt sich die Aussage des Textes direkt in seiner Form wieder, – der »poetische Gehalt« ist mit der »visuellen

⁶⁶ Vgl. Gerhard Schaub (Hrsg.): *Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot«: Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers*, Berlin 1993, S. 59.

⁶⁷ Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*, Bd. 5, *Manifeste und kritische Prosa*, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1981, S. 134.

⁶⁸ Vgl. Michael Glasmeier: *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*, Stuttgart 1994.

⁶⁹ Z. B. Raoul Hausmanns Plakatgedichte, auch hier wirkt der Zufall. Ein Publikationsvorhaben führt 1918 den Berliner Dadaisten Raoul Hausmann in eine Druckerei. Er berichtet: »*Da sah ich durch Zufall, daß einer der Setzer große Plakattypen ablegte, wie der Fachausdruck lautet – und da kam mir eine völlig neue Idee! Könnte er nicht einfach willkürlich mir solche Buchstaben auf einigen Plakaten zusammenstellen, nach seiner eigenen Laune? Ich setzte ihm das Vorhaben auseinander, und im Laufe einer guten Stunde waren vier »Plakatgedichte« entstanden, von denen das erste lautete: »fmsbwtözäu, pggiv-...?mü.* Es war das erste Readymade der Literatur, ausgeführt nach den Gesetzen des Zufalls.« Adelheid Koch: *Ich bin immerhin der grösste Experimentator Österreichs: Raoul Hausmann, Dada und Neodada*. Innsbruck 1994, S. 314. Vgl. auch Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf, Gießen 1992.

⁷⁰ Übergänge zwischen Schrift und Bild werden gezielt als künstlerische Mittel genutzt, vgl. Künstler wie Lawrence Weiner, Jiri Kolár, Kurt Schwitters, Dieter Roth, Cy Twombly, Jenny Holzer, Hanna Darboven, Joseph Beuys, Fiona Banner, Tacita Dean.

Gestalt« unlösbar verbunden. Visuelle Poesie ist »buchstäblich buchstäblich«. ⁷¹ Es ist meist der Autor selbst, der dem Text die Form gibt. Es ist die Form, die zu sprachlichen Experimenten führt. Ernst Jandl stellt in diesem Sinne fest: »Der konkrete Dichter faßt das Wort, den Buchstaben, den Laut als Material auf und stellt Kunstobjekte aus Sprache her.« ⁷²

Beispiel Kurt Schwitters, Käte Steinitz, Theo van Doesburg:
Die Scheuche – Märchen, Hannover 1925.

Die vorangigen Verfahren der Konkreten Poesie sind die Wiederholung und die Reduktion. Das einzelne Wort, die einzelne Silbe, der einzelne Buchstabe, das einzelne Satzzeichen erscheint auf der Fläche des Papiers und erzeugt eine formalistische Dichtung, die die Sprache in freien Raum stellt. Es wird keine sinnhafte Erzählung erzeugt, sondern das Schriftmaterial an sich wird zur Metapher einer Bedeutung.

Die Schreibmaschine ist daher für viele konkrete Poeten das ideale Werkzeug. Ihr gleichmässiger Typenabstand (Monospace) ermöglicht exaktes Untereinandersetzen der Zeilen in blockhafter Form eines Rasters, dadurch sind die Buchstabenkombinationen in ihren Gitterstrukturen geometrisch berechenbar und herstellbar. Es lassen sich beliebige Wiederholungen einzelner Zeichen erstellen, man kann übereinandertippen, Buchstaben sozusagen »stapeln«. Dennoch lassen sich durch Lockerungen des Zeilenrasters auch Freihand-Verschiebungen erstellen, die die strenge Rasterung durchbrechen. Die bewusste Berücksichtigung solcher Möglichkeiten wirkt zwangsläufig auf die Konzeption eines Textes zurück und provoziert neue Formerfindungen. Die »*Poetik der Schreibmaschine*«, ⁷³ hat etwas Definitives, Gedrucktes, Konstruiertes. Genau das spiegelt auch den dichterischen Prozess der Konstruktion zwischen Sprache und Bild.

Es gab und gibt durchaus Kritik und Vorbehalte gegenüber der Visuellen Poesie, ⁷⁴ nicht zuletzt auch, seit die Werbung sie für ihre Zwecke entdeckt hat. ⁷⁵ Das Spiel mit Buchstaben gilt als schnell erfassbar, allerdings mit kurzem Effekt. Es wirkt manchmal zu kindlich, naiv und direkt. ⁷⁶ Dennoch war und ist die Visuelle Poesie ein Impulsgeber. Sie findet sich in angewandter Form und in der besondern Art der Buchgestaltung bis heute wieder. Daher soll es im Folgenden speziell um inszenierende Typografie gehen, welche sich innerhalb der Buchgestaltung nicht ausschließlich durch Typografie ausdrückt, sondern ebenso Materialien, Druck- und Verarbeitungstechniken zulässt, um eine Wirkung zu erzielen. So bemerkt auch Max Zobel von Zabeltitz in der Gutenberg-Festschrift von 1925 lapidar,

71 »totale poesie bringt sprache exakt zur sprache, nimmt worte wortwörtlich beim wort (& bild), ist buchstäblich buchstäblich.« Timm Ulrichs: »*Texte – Kontexte – Konnekte – Spielregeln Totaler Poesie*«, in: Ders.: *Optische Poesie. Klartexte. konkrete texte 1. folge zur ausstellung optischer poesie*. Hannover 1966.

72 Ernst Jandl: »*Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise*«, in: Thomas Kopfermann (Hrsg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*, Tübingen 1974. S. 41 ff.

73 Gerhard Rühm: *Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*, Innsbruck 1996, S. 220.

74 Michel de Montaigne äußerte sich schon 1753 über die Figurengedichte als »*weitere Spitzfindigkeiten*«, in: Ders.: *Essais [Versuche] nebst des Verfassers Leben* [Leipzig 1753]. Faksimile-Nachdruck Zürich 1992. Bd. 1., S. 611 f. Vgl. auch Waltraud Wende (Hrsg.): *Über den Umgang mit der Schrift*, a.a.O., S. 302 f.

75 Z.B. das Logo des Reiseveranstalters TUI seit 2001: der Schriftzug ist gleichzeitig ein lachendes Gesicht. Weiterführendes zum Thema Werbetypografie vgl. Albert Ernst: *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*, Würzburg 2005.

76 Weitere bildhafte Beispiele sind auch unter dem Begriff »Semantische Typografie« zu finden. Oft handelt es sich dabei um typografische Spielereien, bei denen die Bedeutung eines Wortes gleichzeitig im Schriftbild abgebildet wird, z.B. »Felher« oder »gequetscht«.

»daß heutzutage solche Künste fast verschwunden sind, [...] kaum zu bedauern [sei]. Wenn eine hochentwickelte Drucktechnik mit eignen Mitteln künstlerische Leistungen erzielt, dann hat sie so gewaltsame Hilfen wie Figurengedichte [...] nicht nötig.«⁷⁷ Damit verweist von Zabeltitz auf den erweiterten Begriff der Typografie. Typografie lässt sich nicht auf die Konstellation bzw. Satz der Buchstaben beschränken, sondern es geht ihr um das Zusammenwirken von Schriftbild, Materialität und Buchform, um – miteinander in Beziehung gesetzt – einen passenden Ausdruck für den Inhalt eines Textes zu schaffen.

Streng genommen ist jede Art von typografischem Satz eine Gestaltung und eine direkte Einwirkung auf die Lesbarkeit des Textes. Wenn auch zunächst unbewusst vom Leser wahrgenommen,⁷⁸ haben die Auswahl der Schrift, ihr Einsatz in Größe, Form und Farbe, ihre Anordnung auf dem Papier, ihre Gliederung, schon einen Entscheidungsprozess durchlaufen. Die Wirkungen und Effekte, die mit diesen Entscheidungen und Auszeichnungen erzielt werden können, kann der Typograf als künstlerisches Mittel einsetzen, um sich als Initiator im Sinne eines Interpreten⁷⁹ zwischen den Text des Autors und den Leser zu stellen. Im Umgang mit gestalterischen Elementen der Schrift gelingt ihm das Besondere im eigentlich immer Gleichen der Buchstabenreihung. Er bezieht eine Position oder zumindest eine Haltung zum Text und damit eine Vorstellung, welche Gestalt dieser annehmen soll. Auch in der Beachtung und Gestaltung des Buchkörpers (z. B. in der Wahl des Papiers oder der Drucktechnik) liegen Potenziale, die die Rezeption des Textes beeinflussen und in besonderen Fällen sogar eine Interpretation des Textes bedeuten.

Geht man von normalem Textsatz aus, so kann Typografie einfach nur eine gute Leserlichkeit erzielen, sie kann für Gliederung sorgen und somit ein besseres Verständnis ermöglichen, sie kann aber auch eine unterstützende Funktion haben, ein Kommentar zu dem Text sein – und einen Mehrwert für den Leser bedeuten. Die Anforderungen an ein gut gemachtes Buch sind vielfältig: »Ein gut »gebautes« Buch entspricht navigationstechnischen, ergonomischen, inhaltlich-funktionalen, gestalterischen und interpretativen Prinzipien und schafft es noch zusätzlich, Gedanken und Reaktionen zu stimulieren«, schreibt Paulus M. Dreiholz.⁸⁰

Die gestalterische bzw. typografische Interpretation eines Textes ist vermutlich weniger vertraut und womöglich auch weniger »legitimiert« als in anderen künstlerischen Disziplinen, wenn man z. B. an Inszenierungen von Literatur im Theater denkt, oder im Bereich der klassischen Buchkunst an die Illustration, mit der sich schon früh das Bild als Zugabe zum Text als eigener künstlerischer Kommentar etablierte. Handelt es sich bei der typografischen Gestaltung nun einfach um eine Übersetzung des Manuskripts des Autors in druckbaren, lesbaren Text? Oder ist es ein Kommentar zu dem Text durch den Gestalter, also eine Interpretation, die eine subjektive, plausible Deutung zulässt und einen eigenen Sinn erzeugt, den der Betrachter »herauslesen« kann? »Natürlich macht sich kein Leser über die Wirkung der Typographie des Buches, in dem er gerade

77 Max Zobel v. Zabeltitz: »Über Figurengedichte«, in: Aloys Ruppel: *Gutenberg-Festschrift*, a.a.O., S. 182.

78 »Es ist typografischen Laien nämlich oft gar nicht klarzumachen, daß es Sinn und Zweck hat, so viel Arbeit und auch Liebe auf das Zeichnen dieser kleinen Buchstaben zu verwenden, [...]. Wie gesagt, so argumentiert der Laie. Der Fachmann hingegen erkennt die feinsinnigen Unterschiede zwischen den Schriften und weiß wohl um ihre Wirkung auf den Betrachter. Ist es doch mit der Typografie wie mit den anderen Künsten: dem Ahnungslosen muß auf die Sprünge geholfen werden [...]«. Erik Spiekermann: *Ursache & Wirkung. Ein typografischer Roman*. Mainz 1994, S. 13.

79 Lat. *interpretatio*, »Auslegung, Auffassung, Erklärung« bedeutet das Verstehen oder die subjektiv als plausibel angesehene Deutung einer Aussage.

80 Paulus M. Dreiholz: *Formen Lesen. Ein Plädoyer für bewusste Gestaltung*, London 2011.

liest, Gedanken und über die Mittel, wie diese Wirkung zustande kommt, schon gar nicht. Dennoch ist diese Wirkung vorhanden. Die Form der Schrift, die Typographie der Seiten spricht immer mit, sie hat immer Bezug zum Inhalt, positiv oder negativ. Neutrale Typographie gibt es nicht.»⁸¹

ZUM BEGRIFF DER INSZENIERENDEN TYPOGRAFIE

Hans Peter Willberg nimmt damit schon mal vorweg, dass es keine Nicht-Gestaltung gibt. Er beschreibt in seinem Buch *Lesetypografie* Wirkungsgrade typografischer Gestaltung, die erzeugt werden können, damit dem Leser die Aufnahme unterschiedlicher Textsorten erleichtert wird. Unter »*Systematik der Schrift*« unterscheidet er zwischen verschiedenen Lesevorgängen in Gebrauchsbüchern, die eine bestimmte Typografie zur Bedingung haben: Neben dem klassischen »*linearen Lesen von links nach rechts*« (z.B. eines Romans) auch das »*informierende Lesen*« (schnelles diagonales Überfliegen des Textes, um die gesuchte Information zu finden und sich dort zu vertiefen, z.B. Sachbücher, Ratgeber, Zeitung), »*konsultierendes Lesen*« (z.B. Nachschlagewerke, Veranstaltungsprogramme etc. bei denen der Leser schnell eine Auskunft zu einem Thema haben will) oder »*selektierendes Lesen*« (z.B. Lehrbücher mit unterschiedlichen Kategorien von Textsorten: Informationstext, Zusatzinformationen, Aufgabenstellungen usw.).⁸²

In diesen Buchgestaltungen stehen die Leserbedürfnisse im Vordergrund, die vom Buchgestalter bedient werden müssen. In den außerdem von Willberg definierten Kategorien »*aktivierender*« bzw. »*inszenierender*« Typografie verstärkt sich die visuelle Botschaft der Schrift. Hier tritt eine Intention des Typografen zwischen Text und Leser. Die Monotonie des linearen Lesens wird mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln, wie z.B. verschiedenen Schriftgrößen, mit Farbe und anderen grafischen Elementen, unterbrochen – zugunsten einer plakativeren Darstellungsform des Textes. Hat der Text eine werbende Botschaft, soll er die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen, ihn zum Lesen animieren, mit Hilfe der Übertreibung signalisierend wirken.

Die inszenierende Typografie hat dagegen einen tiefergehenden, inhaltlichen Sinn. Sie agiert subtiler mit Brüchen der Leselinearität, sicherlich auch, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu schärfen, sein Lesen womöglich ins Stocken zu bringen, um zu irritieren oder zu lenken. Inszenierende Typografie zielt auf die bildhafte Wahrnehmung des Textes und wirkt emotionalisierend. Die Wörter lösen sich im Moment des Schauens vom Sinnbezug der Semantik und agieren als Bildteile auf der Seite – sie werden, zu »*Darstellern*« und sind dennoch entzifferbar. Willberg und Forssmann definieren inszenierende Typografie wie folgt:

»Inszenierende Typografie: Der Umgang des Typografen mit einem vorhandenen Text, der durch die Gestaltung gesteigert, in Maßen interpretiert oder gar verfremdet wird, nicht aber dekorativ gegen die Sprache gerichtet ist.

Das beginnt bei oft eher harmlosen Gestaltungselementen, wie sie charakteristisch für die aktivierende Typografie sind, geht über Typografie mit deutlichen historischen Anklängen (etwa an die Zeit der Text- oder Bild-Entstehung) bis hin zu typografisch durchgestalteten, subjektiv interpretierenden Anwendungen.»⁸³

Diese Ausführungen halte ich für zu begrenzt, denn sie gehen davon aus, dass der Typograf einen fertigen Text bearbeitet, den er in Form bringt. Dazu werden die folgenden Beispiele deutlich machen, dass es Kooperationen zwischen

⁸¹ Hans Peter Willberg: *Buchkunst im Wandel*, Frankfurt a.M. 1984. S. 81.

⁸² Hans-Peter Willberg/Friedrich Forssmann: *Lesetypografie*, a.a.O., S. 15 ff.

⁸³ Ebd., S. 59.

Autor und Typograf gab und gibt, die keineswegs von der Geschlossenheit eines Textes ausgehen müssen. Es gibt außerdem Beispiele, in denen der Autor selbst (z. B. Stéphane Mallarmé, s. S. 41) eine visuelle Idee für den Text stellt.

Weiter heißt es bei Willberg/Forssmann:

»Inszenierende Typografie darf nicht mit scheinbar verwandten Formen verwechselt werden, wie dem Kalligramm oder der visuellen Poesie, bei denen Form und Aussage identisch sind.«

Arbeiten der Konkreten und Visuellen Poesie und solchen, in denen der Autor der Implusegeber für die grafische Darstellung ist, zählen meiner Ansicht nach ebenfalls zur inszenierenden Typografie. Auch wenn in ihnen Aussage und visuelle Form überein stimmen und oft ihre Art der Konstruktion und Konzeption die Textherstellung erst bedingen, so kommen sie ebenfalls erst im Kopf des Lesers durch Schauen und Lesen zu ihrer sinnstiftenden und subjektiv verstandenen »Einheit«.

Es gibt Beispiele aus der Buchgestaltung, in denen sich die Gestaltung tatsächlich »dekorativ gegen die Sprache« richtet, aber inhaltlich eine Unlesbarkeit des Textes rechtfertigt. Wie das Beispiel von Jonathan Safran Foer (S. 27 f.) zeigt, werden die Fassungslosigkeit und Sprachlosigkeit des Moments, in dem, wie in eben diesem Textabschnitt beschrieben, die Zwillingstürme des World Trade Centers einstürzen, mit dem Ineinanderrauschen der Zeilen und der Kolumnen visualisiert. Dies erstreckt sich als szenische Folge über mehrere Seiten und erzeugt den Effekt einer geschockten, sprachlosen Pause des Leseflusses und wirkt emotionalisierend. Sicherlich braucht es dafür Leser, die »die Anspielungen und formalen Zitate verstehen und schätzen«,⁸⁴ wie Willberg/Forssmann im Folgenden ausführen, andere würden sich nur gestört fühlen oder an dem Können des Autors zweifeln. Denn hier verliert die Lesbarkeit zugunsten einer visuell erzählenden Form des Textes. Dazu braucht es Leser, wie es weiter heißt, »die bereit sind, sich mit einem Text so auseinanderzusetzen wie Theaterbesucher mit einer neuen Inszenierung«.⁸⁵

Ist »Inszenierung« der geeignete Begriff, wenn es um den oben beschriebenen besonderen Einsatz von Typografie im Buch, z. B. bei Jonathan Safran Foer geht? – Man kann in der Buchgestaltung streng genommen nicht von einer »Inszenierung« eines Textes sprechen.⁸⁶ Der Begriff Inszenierung ist aus dem Kontext des Theaters entlehnt ist und meint ursprünglich, dass ein als Text verfasstes Stück in einem gegenwärtigen Ereignis im Raum geplant, arrangiert und performativ aufgeführt wird – eine »*transformation (d'un texte dramatique) en spectacle*«. ⁸⁷ Der Begriff der Inszenierung bzw. des Inszenierens findet erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts Eingang in die deutsche Sprache und zwar als Übersetzung des französischen »*mise-en-scène*« – »etwas in Szene setzen.«

Unser heutiges Verständnis des Begriffs der Inszenierung weitet sich, neben dem Theater, auf andere Lebensbereiche aus und beschreibt eine künstlich erzeugte Ästhetisierung der Lebenswelten, z. B. in der Stadt- und Land-

⁸⁴ Hans-Peter Willberg/Friedrich Forssmann: *Lesetypografie*, a.a.O., S. 59.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Christa Kochinke/Hans Peter Willberg: ... *in Szene, gesetzt*, Mainz 1990, S. 18–19. Willberg, der den Begriff »inszenierende Typografie« einführte, scheut in diesem Buch eine direkte Auseinandersetzung mit dem Begriff der Inszenierung. Naheliegende Beziehungen zwischen der Buchseite und einer Bühne, dem Buchstaben als Schauspieler und dem Typografen als Regisseur einer Buchgestaltung geht er mit einer Unbestimmtheit aus dem Weg und bringt damit dennoch diese Assoziationen ins Spiel. »Kein Licht, kein Bühnenbild, keine Bewegung: der direkte Vergleich hinkt gewaltig, ein Buch ist keine Bühne.« Kurz darauf jedoch heißt es: »Ein weißes papierenes Rechteck, das ist alles, Raum, Licht und Bühnenbild.«

⁸⁷ Alain Rey (Hrsg.): *Dictionnaire historique de la langue française*. 2 Bde. Paris 1992. S. 1892.

schaftsplanung, im Design, in der Mode, in der »inszenierten« Fotografie, in der Werbung – oder sogar in der Politik.⁸⁸ Hier ist immer ein geplantes Arrangement eines Themas zugunsten einer narrativen Vermittlung durch eine bildhafte Darstellung gemeint. Mit dem Inszenierungsbegriff werden Formen der sozialen Interaktion von Selbstdarstellung und Betrachter beschrieben. Damit impliziert der Begriff einen Betrachter, der die Inszenierung von der Wirklichkeit differenziert wahrnehmen kann, d. h. ihr Gemachtsein und ihre meist überzogene/stilisierte Realität durchschaut.

Dieser Moment der Wahrnehmung lässt sich im Akt des Lesens und Schauens von inszenierender Typografie wiederfinden. Die grafische Eigenschaft der Typografie wird betont, so dass das Schriftbild die Aufmerksamkeit des Betrach-

Beispiel Ernst Jandl, *eoö* (1964), aus: Ders.: *Poetische Werke. Sprechblasen. Verstreute Gedichte 3*, München 1997, S. 95.

ters fordert. Im ersten Moment ist er also ein Betrachter eines Schriftbildes, erst im zweiten ein Lesender.

Ulises Carrón definiert, dass »*das buch eine autonome raum-zeit-abfolge darstellt*«, denn »*geschriebene sprache ist eine folge sich im raum ausbreitender zeichen; das lesen der zeichen ereignet sich in der zeit*«. ⁸⁹ Im Blättern und Lesen über mehrere Seiten ist damit eine Vorstellung von einem Ablauf, einer Dramaturgie und einer »Szenerie« der Sprache mit typografischen Mitteln darstellbar. Form und Inhalt des Textes gehen dann eine Verbindung ein, die sich gegenseitig bedingt, wie Carrón in *Die neue Kunst des Büchermachens* von 1975 weiter ausführt: »*ein buch mag der zufällige behälter eines textes sein, dessen struktur für das buch irrelevant ist: das sind die bücher der buchhandlungen und büchereien. ein buch kann auch als autonome und autarke form existieren, indem es vielleicht einen text enthält, der seine form betont, einen text, der einen organischen bestandteil der form bildet: hier beginnt die neue kunst des büchermachens.*« ⁹⁰

Es kommen unterschiedlichste Gestaltungsmerkmale zum Tragen, die diese Art Typografie beschreiben könnten, wenn man den Begriff Inszenierung vermeiden wollte, so z. B. »typografische Komposition«. Typografie wirkt wie eine Komposition auf dem Blatt, bewusst arrangiert und konstruiert. Sie bespielt die Fläche mit gedruckten Zeichen, betont damit aber auch den Weißraum der unbedruckten Teile des Papiers. Vergleichbar mit der Malerei, in der ebenfalls Perspektivität und Räumlichkeit suggeriert werden können, obwohl es sich immer um ein zweidimensionales Gebilde handelt, können ähnliche Effekte mit Schrift erzielt werden.

Man könnte auch von »intonierter« Typografie sprechen, wenn verschiedene Schriften eingesetzt werden, so dass Stimmen der Protagonisten zu sprechen scheinen: laut (=groß), leise (=klein), betont (fett). Auch die Dramaturgie der

⁸⁸ Die Inszenierung innerhalb der Typografie ist nicht gleichzustellen mit einer Inszenierung im Theater, welche z.B. Martin Seel definiert als »[...] ein räumliches Geschehen von Objekten und Körpern, Bewegungen und Berührungen, Gesten und Stimmen, Lauten und Klängen.« (»Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M. 2001, S. 59) Die Bedeutung dieses Begriffs wird im typo-grafischen Kontext buchstäblich selbst zur Metapher für die Beschreibung eines künstlerisch/gestalterischen Umgangs mit Schrift im Buch. Ähnlich geht es auch anderen Begriffen, die aus bestimmten Fachgebieten entlehnt werden, um neuen Themengebieten einen Namen zu geben, wie z.B. »Architektur«, worunter man mittlerweile nicht mehr ausschließlich »Bauwerke« aus Stein oder sonstigen Materialien meint. Man spricht beispielsweise in der Informatik von einer »Informationsarchitektur« oder im Management von einer »Unternehmensarchitektur«.

⁸⁹ Ulises Carrón: »Die neue Kunst des Büchermachens«, a.a.O., S.1 f.

⁹⁰ Ebd., S.2.

Seiten kann in ihrem Ablauf zu einer zeitlichen Verlangsamung des Leseflusses beitragen. Die Sprache – und damit auch die Schrift als optische Repräsentanz von Sprache im Buch – bekommt eine Dynamik und eine theatralische Eigenschaft, z. B. mit Mitteln der Übertreibung, der Betonung, der Rollenverteilung

Beispiel Jean Cocteau: *Die geliebte Stimme*, typografisch inszeniert von Barbara Cain. Leipzig/Weimar 1982.

in Erzählung und Sprechen-Lassen.⁹¹ Ihre Darstellung gleicht einer »performance«. Die »performance« der Sprache durch unterschiedlich ausgezeichnete Typen, Schriftarten, Charaktere (oder im Französischen »les caractères«, die »Schriftzeichen« oder »Drucktypen«), bewirkt eine Vision unterschiedlicher Rollen, die wie in einer Theateraufführung ihren Part zugeordnet bekommen. Würde, wie früher viel üblicher, laut gelesen werden,⁹² würden die verschiedenen Rollen in unterschiedlicher Stimmlage vorgetragen werden. Die visuelle Signalwirkung der inszenierenden Typografie lässt beim Lesen die gesprochene Szenerie im Kopf anklingen.⁹³ Schrift kann man demnach als Übersetzung von Sprache in Stimmen definieren. Kurt Weidemann beschreibt die Arbeit des Typografen, optisch zu unterstützen, was sonst in einem Immergleichen langweilen würde: »Typografie will nichts anderes, als [der] Vielfalt unserer Sprache optischen Beistand zu verleihen«, schreibt Kurt Weidemann und vergleicht den Typografen indirekt mit einem Regisseur: Würde der »Regisseur [...] seinen Schauspielern aller Chargen gebieten, völlig monoton und in gleicher Klangfarbe zu sprechen? Sie stünden bald vor leeren Reihen.«⁹⁴

Dennoch würde die Beschreibung dieser Art Buchgestaltung als eine »Verteilung von Buchstaben auf dem Blatt« im Sinne einer Komposition oder die Deutung einer Schriftwahl auf Stimmen, die sprechen, nicht ausreichen, die Facetten der typografischen Gestaltung zu beschreiben. Ihr fehlt die eigenständige sinnstiftende, auf den Inhalt des Textes bezogene Komponente im Sinne einer »Übersetzung« des Inhalts.

Die »Interpretation« eines Textes kann auf zwei Ebenen wirken: zum einen meint Interpretation »Bezug nehmend auf den Inhalt eines Textes« und damit die Deutung oder Auslegung eines Sachverhalts, zum anderen versteht man unter Interpretation die visuelle Umsetzung als Ausdruck einer künstlerischen Intention – im Buch durch den Gestalter, z. B. im Theater durch den Regisseur, in der Musik durch den Interpreten.

Bis Ende des 19. Jahrhunderts verstand man unter Inszenierung ein möglichst texttreues Arrangement von Personen und Dingen durch einen Regisseur. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts änderte sich das Verständnis eines Theaterre-

91 Jean Tardieu *Conversation-Sinfonietta* visualisiert die verschiedenen Stimmen eines Vokalsexetts auf den differenzierten Niveaus ihrer Stimmlagen, Sopran und Tenor werden im Vergleich zu den Bässen in einer leichteren Schrift dargestellt. Die Sinfonie wird so visuell erfahrbar, der Leser schlüpft in die Rolle des Dirigenten. Aus: Kurt Weidemann: *Wo der Buchstabe das Wort führt*, Ostfildern 1994, S. 91.

92 Nicht ohne Grund ist die Lesung als performativer Akt des Lesens eines Textes, im Idealfall durch den Autor selbst, für viele Leser ein besonderes Ereignis. Hier spricht der Autor mit seiner Stimme und mit »richtiger« Betonung. Dies erschließt den Text mit einer Authentizität, die mit Typografie nicht zu erreichen ist.

93 Peter Zumthor geht bei dem Wort »performance« von der »vokalen Aktion« aus. »Die Übermittlung von Mund zu Ohr arbeitet im wörtlichen Sinne an dem Text; sie verwirklicht ihn. [...] Die performance ist damit konstitutiv für die Form.« Peter Zumthor: *Die Stimme und die Poesie in der Mittelalterlichen Gesellschaft*, München 1994, S. 35 f. – Das Gleiche kann für die Typografie gelten.

94 Kurt Weidemann/Manfred Kröplien: *Kurtstexte*, 1998. Die wirkliche Vertonung eines Textes ist die (inszenierte) Lesung, d. h. das Vorlesen eines Textes vor Publikum. Auch das Hörbuch, dass in den vergangenen Jahren immer beliebter wurde, übersetzt einen geschriebenen Text wieder in gesprochene Sprache, interessanterweise auch gerne mit der Stimme des Autors selbst.

gisseurs zu einem künstlerisch, schöpferisch und interpretierend Agierenden, so dass eine Aufführung als eigenständige Kunstform verstanden werden konnte. Genau in dieser Zeit erscheint auch Stéphane Mallarmés Gedicht »*Un coup de dés*« (1897, erstmals als Buch 1913), auf das im folgenden Kapitel näher eingegangen wird. Diese Ansätze haben Auswirkungen auf die erzählerische, narrative Form eines Textes: Der Text konnte sich von seiner vorgefertigten univisuellen Form des Geschriebenen »emanzipieren«. Seine Transformation oder Übersetzung in eine Theateraufführung oder in eine nicht gebräuchliche Typografie wurde als künstlerischer Vorgang wahrgenommen. Damit kam zu seiner reinen Zweckgebundenheit einer möglichst textnahen Aufführung bzw. einer möglichst guten Lesbarkeit eine Freiheit der Darstellung hinzu. Zwischen Text und Leser tritt ein »Gestalter«, oder vielmehr erstmal ein »Vermittler«, der sein individuelles Textverständnis für ein Publikum mit Hilfe von Bildern, Assoziationen und Metaphern zur Darstellung bringt. Die Übersetzung von Text bekommt über die Deutung seines Inhalts hinaus eine visuelle Verständnisebene.

Man könnte also auch von interpretierender Typografie sprechen, wenn, wie bei dem hier gezeigten Beispiel, ein Text von Derrida, *Meine Chancen*, in der Schwabacher Fraktur gesetzt wird – mit allen Feinheiten, die ein Fraktursatz dem Typografen abverlangt. Der Text Derridas erscheint in dieser Form 1994 erstmals auf Deutsch. Ihn in einer sehr deutschen Schrift zu setzten, ist wie ein Kommentar des Typografen zu lesen.

Die Frakturschrift ist für alle, die mit Antiquaschriften Lesen und Schreiben gelernt haben, eine schwer zu entziffernde Schrift. Sie ist – abgesehen von ihrer irritierenden Vereinnahmung und letztendlichen Ablösung durch die Nationalsozialisten,⁹⁵ diese Verknüpfung ist ihre Anschauung für uns als Leser heute nie ganz losgeworden – eigentlich eine urdeutsche Schrift. Sie ist sozusagen das Klischeebild des altdeutschen sprachlichen Ausdrucks geworden.

Es könnte sich also bei der Wahl der Schriftart für *Meine Chancen* einfach um einen Kommentar zu der Beziehung zwischen Deutschen und Franzosen handeln: Ein hochanerkannter französischer Philosoph wird mit einer altertümlich wirkenden deutschen Schrift übersetzt. Einer Schrift, die heute, abgesehen von bestimmten Jugendkulturen, nur noch in der Werbung oder als Titelschrift von Zeitungen verwendet wird. Sie intendiert meist den Bezug zu etwas Altertümlichem, Traditionsreichem, Bewährtem oder auch Überholtem. Würde man die Schrift so wahrnehmen, könnte die Textgestaltung als eine Art paradoxe Huldigung gegenüber dem Autor verstanden werden: »Wir (als Deutsche) sind eigentlich noch nicht so weit, diesen hochaktuellen Text lesen zu können.« Oder auch: »Wir möchten diesen Text so ehrfürchtig lesen, wie wir eine Bibel lesen.« Die Typografie wird zu einem Kommentar zu dem Text.

Dahinter steht ein konzeptioneller Ansatz, eine Idee, vergleichbar mit der Konzeption einer Werbekampagne, die dem Text ein »Image« gibt. Der Gestaltung voraus geht eine Vision, wie der Text wirken soll und könnte. Danach

Beispiel Ernst Jandl, *lauter* (1963), aus: Ders.: *Poetische Werke. Sprechblasen. Verstreute Gedichte 3*, München 1997, S. 36.

entwickelt sich die Form. Doch allein dem Konzeptionellen fehlt der künstlerische und zweckfreie Umgang mit Typografie, das Experiment, das Spiel mit den

95 Rüdiger Nutt-Kofoth: *Text lesen – Text sehen*, a.a.O., S. 5: »Die Abwendung von der jahrhundertlang benutzten, seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend ideologisch besetzten Fraktur wurde erst 1941 durch den Normal-Schrift-Erlass der Nationalsozialisten eingeleitet, und zwar mit konträrer, aber gleichfalls ideologischer Begründung, die aber nur im Dienste pragmatischer Machtpolitik stand.« Vgl. dazu außerdem das ausführliche Kapitel »Der Schriftstreit im Dritten Reich« in Susanne Wehde: *Typographische Kultur*, a.a.O., S. 273 ff.

Deutungsmöglichkeiten. Und sie lässt einen Autor mit eigenen Vorstellungen zur Buchgestaltung grundsätzlich außen vor.

Abschließend und in Abwägung all dieser unterschiedlichen Alternativen und Betrachtungsweisen lässt der Begriff der »inszenierenden Typografie« alle genannten Aspekte zusammenkommen. Er impliziert genau genommen die »inszenierende Wirkung« von Typografie, nämlich den Akt des Lesens und Schauens durch den Leser/Betrachter. Die Inszenierung findet sozusagen im Kopf des Lesers statt, beim Lesen bzw. Schauen. Sie verknüpft den semantischen Nachrichtengehalt des zu lesenden Textes mit dem imaginierten Bedeutungszusammenhang des dargestellten Schriftbildes. Doch sie wirkt nicht bei jedem Leser gleich. Sie ist vom Typografen zwar gestellt, dennoch kann sie ganz unterschiedlich vom Leser interpretiert werden, so wie auch Theater- und Filmvorführungen von Menschen unterschiedlich wahrgenommen und gedeutet werden. Der Typograf ist nicht einfach der Interpret eines Textes, sondern die Schrift und ihre miterzählende Bildhaftigkeit »spricht« mit. Es entsteht eine Typografie, die selbstreferenziell ist, die sich selbst und ihr Verhältnis zur Sprache untersucht. Sie zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters/Lesers auf sich, thematisiert ihr Gemachtsein, ihre Gestalthaftigkeit. Sie kann aufdringlich, aber vielleicht auch erklärend wirken, sie wird selbst zu einer Bildsprache, die sich zu dem zu Lesenden, welches Bilder im Kopf erzeugt, dazustellen.⁹⁶

Der experimentelle und unkonventionelle Einsatz von Typografie für die narrative Unterstützung des Inhalts bedeutet für den Handlungsspielraum des Typografen eine Erweiterung aus einem rein handwerklichen Beruf zu einem künstlerischen Schaffen. Sie bewirkt letztendlich die Entstehung einer »künstlerischen Intelligenz des Setzers«,⁹⁷ wie Tschichold es (allerdings in einem anderen Zusammenhang!) nannte, – d.h. sie schafft einen künstlerischen Partner bzw. Widerpart zum ebenfalls schöpferischen Autor. Diese erweiterte Spektrum eines typografischen Handlungsspielraums bedient (oder auch bedingt) die heutigen Sehgewohnheiten visueller Medien. Typografie ist ein Teil der visuellen Kommunikation geworden. Hans-Peter Willberg ordnet inszenierende Typografie sogar wieder dem alltäglichen Handwerkszeug des Buchgestalters zu: »Gehört unter diesen Aspekten die [...] »inszenierende Typografie« noch zur Funktionstypografie? Ist nicht auch sie eine subjektive, in erster Linie künstlerische Form der Typografie? Vor einigen Jahrzehnten wäre das ein richtiges Argument gewesen, heute gehört die aktive typografische Interpretation zum Handwerk, das ein Typograf beherrschen muß, nicht nur ein Designer oder Werbetypograf, sondern auch ein Buchtypograf, wie ein Blick in ein ganz normales Schul-Lesebuch beweist.«⁹⁸

»Inszenierende Typografie« hat sich als erzählerisches Mittel etabliert. Betrachtet man die Anfänge ihrer Anwendung in Buchpublikationen, so ist es nicht zwingend ein Gestalter, der die besondere typografische Gestaltung eines Textes bewirkt, sondern der Autor selbst.

⁹⁶ »Inszenierungen [...] zielen darauf, das Geschehen das sie ausmacht, in ihren momentanen und simultanen Bezügen zum Vorschein und damit zu einer vorübergehenden auffälligen Gegenwart kommen zu lassen. Künstlerische Inszenierungen, [...] leisten dies, indem sie eine Präsenz erzeugen die zugleich als Darbietung von Präsenz verstanden werden kann.« Martin Seel, vgl. Anm. 89, S.48–62.

⁹⁷ Jan Tschichold, 1949: »Gute Typografie hängt aber keineswegs nur von den verwendeten Schriften ab. Zuletzt kommt es auf die künstlerische Intelligenz des Setzers an.«, zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1900–59*, a.a.O., S. 51.

⁹⁸ Willberg/Forssmann: *Lesetypografie*, a.a.O., S. 15.

BEISPIEL STÉPHANE MALLARMÉ

Stéphane Mallarmé und sein Gedicht »*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*« (1897) dient mir im Folgenden als Beispiel. Die Beschäftigung vor allem mit dem Entstehungsprozess des Gedichtes und seiner typografischen Form macht deutlich, warum seit den 1950er Jahren »*Un coup de dés*« in der Literaturwissenschaft als eines der Hauptwerke der Moderne und als ein Impulsgeber der Konkreten und Visuellen Poesie angesehen wird. Die genauere Betrachtung ergibt Bezugspunkte zu der Entwicklung des Künstlerbuches von der der damaligen Zeit bis heute.

Beispiel Jacques Derrida: *Meine Chancen. Rendez-vous mit einigen epikureischen Stereophonien*, Berlin 1994. 1. Ausgabe erschienen in Frankreich 1983. Gestaltung: Günter Karl Bose.

Zum einen zeichnet sich »*Un coup de dés*« durch eine Gestaltung aus, die das lineare Lesen negiert, zum anderen kommen in diesem Beispiel Textinhalt und Textgestaltung in einer besonderen Weise überein – und das auch deshalb, weil es hier der Autor selbst ist, der seinem Text diese Gestaltung »zuschrieben« hat. Mallarmé legte den ersten Ansatz dessen vor, was später mit den Strömungen der »Visuellen Poesie« bekannt wurde und als Fortsetzung in aktueller erzählender Literatur zu finden ist.

Stéphane Mallarmé (1842–1897) ist der künstlerischen Strömung des Symbolismus zuzuordnen und gilt als einer der wichtigsten Vertreter. Seine Dichtung lehnte eine wirklichkeitsnahe beschreibende Lyrik im Sinne des Realismus ab, zugunsten einer auf Suggestion⁹⁹ beruhenden Poesie. In ihr geht es weniger um die genaue Beschreibung der Dinge und damit um eine eindeutige Entsprechung von Konkretum und Abstraktum, als vielmehr um die Verwendung eines Symbols, für das es eine Vielzahl von Bedeutungen geben kann. Dinge dienten mit ihrer Benennung nicht der konkreten Beschreibung, sondern ließen eine offene, individuelle Lesart und Interpretation zu. Damit versuchte Mallarmé der komplexen Uneindeutigkeit von Gefühlsbeschreibungen gerecht zu werden. Ähnlich wie in der impressionistischen Malerei entsteht so auf der Grundlage einer empirischen Wirklichkeit eine darüber hinausweisende Beschreibung von Empfindungen und seelischen Verfassungen. Besonders Mallarmés Spätwerk zeichnet sich durch hochgradige semantische und syntaktische Komplexität seiner Texte aus. Sein Einfluss wirkte später auf Vertreter des Dadaismus, Surrealismus, Futurismus und Dekonstruktivismus, die ebenfalls mit der subtilen Beziehung von Schrift, Klang und Bedeutung experimentierten.

Die Wirkung des Gedichtes »*Un Coup de dés*« bedeutet für den Leser zunächst einen neuen und ungewohnten Vorgang des Lesens und Verstehens, denn der Text konstruiert sich im Lesen *und* Betrachten der Schrift, welche sich in ihrer Darstellung und Verteilung erst gemeinsam mit dem zu lesenden Inhalt erschließt. Adäquat zu seinem Titel (streng genommen hat Mallarmés Gedicht keinen Titel im Sinne einer Überschrift, der erste und letzte Satz werden als Titel benannt: »*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*«. Dies lässt sich nur sperrig ins Deutsche übersetzen mit: »*Ein Wurf mit dem Würfel wird niemals den Zufall abschaffen*«), wirft Mallarmé die Wörter und Textfragmente wie zufällig auf die Fläche des weißen Papiers, verstreut Satzteile mit wechselnden Schrift-

⁹⁹ Suggestion: Hinzufügung, Eingebung, Einflüsterung, manipulative Beeinflussung einer Vorstellung, Empfindung.

größen und -stärken, isoliert einzelne Wörter in Versalien, andere Wörter bilden Gruppen auf der Seite.

Der wunderbare Zufall, dass der »Zufall« hier inhaltlich und formal beschrieben wird, dass die Sprache und ihr Schriftbild eine Einheit eingehen, die eine seltsame »Zufriedenheit« beim Betrachter bzw. Leser auslösen kann, ist das Merkmal der Visuellen Poesie, welche »[...] aus dem uralten menschlichen Sehnen hervorgegangen [ist], die Erfahrung des Sichtbaren und des Dichterischen in einem ästhetischen Ganzen zu verbinden«. ¹⁰⁰ Sowohl die Sprache als auch das Medium Buch selbst erfahren durch die Instrumentalisierung der typografischen Elemente eine in der damaligen Zeit völlig neue Darstellungs- und Rezeptionsebene.

Ein weiterer wunderbarer »Zufall«, der Mallarmés Gedicht für mich zum idealen Beispiel werden lässt, ist der Umstand, dass die Manuskriptseiten Mallarmés, auf denen er seine Vorstellungen von der Art und Position der Schrift darzustellen versuchte, erhalten geblieben sind und es ermöglichen, dem Dichter (oder Schriftsteller) beim Schrift-Stellen förmlich zuzuschauen.

Mallarmé schreibt in seinem Vorwort zu »*Un coup de dés*«, welches erstmals in der Zeitschrift *Cosmopolis* 1897 erschien, er habe eigentlich »nichts Neues« gemacht, »außer einer Verteilung des Textes«. ¹⁰¹ »*Un coup de dés*« ist ein Gedicht (*Poème*), dessen Inhalt nicht wirklich eindeutig zu beschreiben ist. Das Vokabular lässt sich in zwei Themengebiete einordnen, die einerseits aus der Seefahrt stammen und den Untergang, den Schiffbruch im Sturm beschreiben, andererseits handelt es sich wohl um die Rolle des Zufalls im kreativen Schaffensprozess, ein methaphysisches Thema, das auch die Möglichkeit des Scheiterns, – oder auch hier des Untergangs allgemein – betrifft. Der Titel wird zu fragmentarischen Teilen zerlegt, die über mehrere Doppelseiten verstreut sind und nur an den besonders groß gesetzten Versalien zu erkennen sind. Es gibt also keine von ihm geplante Titelseite des Gedichts. Die ersten und die letzten Worte lauten »UN COUP DE DÉS« bzw. »un coup de dés«, somit beginnt das Gedicht am Ende wieder von vorn. Die Anordnung des Titels bewirkt eine Verräumlichung des Lesens, denn um ihn allein lesen zu können, muss der Leser die Doppelseiten durchblättern, den Raum des Buches also durchwandern, bis er auf Text in der gleichen Schriftart stößt, die dann den Titel bilden: »UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD«. Auch der sonstige Text des Gedichtes ist nicht als zusammenhängender Erzählstrang auf Anhieb lesbar. Darauf weist Mallarmé bereits in seinem Vorwort hin: »Alles scheint verkürzt, als Hypothese; Erzählung ist vermieden.« ¹⁰² In Teilstücken wird man immer wieder von dem einen Pfad zugunsten eines anderen abgelenkt. Auch das Fehlen jeglicher Interpunktion unterstützt das beabsichtigte offene und endlose, zyklische Erzählen. ¹⁰³

Paul Valéry, ein Wegbegleiter und großer Verehrer Mallarmés, beschreibt, wie er wohl einer der ersten war, der dieses ungewöhnliche Werk zu Gesicht bekam: »Er legte das Manuskript des Gedichts auf den Tisch, [...] und begann zu lesen, leise, mit gleichmäßiger Stimme, ohne jeden »Effekt«, fast als läse er für sich [...]«. ¹⁰⁴ Mallarmé empfiehlt auch in seinem Vorwort, das Gedicht laut zu lesen. ¹⁰⁵ Es würden dann Assoziationen und Bedeutungen hörbar, die in der

¹⁰⁰ Paul Raabe im Vorwort von Jeremy Adler/Ulrich Ernst (Hrsg.): *Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, a.a.O., S. 7.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*, München/Wien 1992, S. 223.

¹⁰² Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*, a.a.O., S. 223.

¹⁰³ »Das Gedicht ohne Satzzeichen endet auch ohne Satzzeichen – es legt nicht fest, ob es an seinen Anfang zurückführt, um eine in sich geschlossene Schlaufe zu legen, oder hinter einem Vorhang des Schweigens verschwindet.«
Vgl. Christian Kiening/Martina Stercken (Hrsg.): *SchriftRäume – Dimensionen der Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Zürich 2008, S. 422.

¹⁰⁴ Paul Valéry: *Über Mallarmé*. Frankfurt a.M. 1992, S. 11.

¹⁰⁵ Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*, a.a.O., S. 223.

Schriftform nicht offensichtlich sind. – Doch in Wirklichkeit lässt es sich für den Leser, der noch nicht mit dem Text vertraut ist, gar nicht laut lesen. Zu sehr muss er sich zunächst mit der ungewohnten Gestaltung vertraut machen, die vor allem mit einem bricht: der linearen Lesbarkeit. Gleichzeitig entsteht eine ganz neue Form des Schriftbildes, die dem Leser einen Überblick über die Doppelseite verschafft,¹⁰⁶ der Blick bleibt an einzelnen Wörtern hängen.¹⁰⁷

Valéry schreibt weiter: »Mallarmé las seinen ›Coup de dés‹ auf die denkbar schlichteste Art, als wolle er mich auf eine noch größere Überraschung vorbereiten; dann ließ er mich die Textanordnung betrachten. Ich sah, so schien mir, die Figur eines Gedankens, die zum ersten Mal in den Raum gebreitet war ...«.¹⁰⁸ Was Valéry sah, waren auf mehreren Doppelseiten verteilte Satzfragmente, die durch unterschiedliche Buchstabengrößen und freien Zeilenfall eine neuartige und äußerst ungewöhnliche Niederschrift und Verteilung von Text bedeuteten.¹⁰⁹ Im Vergleich zu den oft sprachlich sehr knappen, schreibmaschinengetippten Reduktionen der Visuellen und Konkreten Poesie der 1950er Jahre ist Mallarmés Gedicht in einem komplexen Szenario über mehrere Doppelseiten angelegt. Die Textseiten – Foliobögen, in der Mitte gefaltet zu einem Format von 25 x 33 cm¹¹⁰ – sollten ähnlich wie bei einer Zeitung lose ineinander gelegt werden. Es ist ein klares Grundlinienraster zu erkennen. Obwohl die Sätze sich auch über die Mittelfalz ziehen, ist ein Abstand von 4 cm zum Bund eingeplant und berücksichtigt. Die Leserichtung zieht sich immer von der oberen linken Ecke der linken Seite zur unteren rechten Ecke der rechten Seite, so dass beim Lesen in Abstufungen der Blick von links nach rechts über den Raum der Doppelseite wandert – wenn er nicht abgelenkt wird von den hervorgehobenen Wörtern, die größer gedruckt sind, oder durch kursiv gesetzte Abschnitte, die einen Zusammenhang ergeben wollen.

Mallarmé wird als der Autor seines Gedichtes gleichzeitig derjenige, der ein Experiment mit seinem eigenen Text unternimmt, indem er seiner Sprache mit ihrer optischen Erscheinungsweise ein Eigenleben verleiht. Dies war für lyrische Texte in der damaligen Zeit unüblich. Der Text erscheint dem Leser zunächst als ein Bild, was einen ungewohnten Lesevorgang auslöst.¹¹¹ »Der literarische Vorteil, wenn ich dies so sagen darf, einer solchen auf Distanz bedachten Schreibweise, die dem Sinn entsprechend Wortgruppen oder Einzelworte heraushebt, scheint darin zu bestehen, dass sie akzentuierend den Fortgang beschleunigt oder verlangsamt und darüber hinaus ein simultanes Bild der Buchseite bietet: diese als Einheit gesehen wie sonst der Vers oder die ganze Zeile.«¹¹²

¹⁰⁶ Vgl. Roland Reuß: *Text – Kritische Beiträge*, Heft 11, a.a.O., S. 91 ff.

¹⁰⁷ Aus dem Vorwort von Christa Kochinke/Hans Peter Willberg: ... *in Szene, gesetzt*, a.a.O., S. 6: »Ein Werk der »visuellen Poesie« [...] kann man naturgemäß nicht vorlesen, man muß es sehen, um es zu verstehen.«

¹⁰⁸ Paul Valéry: *Über Mallarmé*, a.a.O., S. 11.

¹⁰⁹ Es ist unklar, ob Valéry einen Andruck der Druckversion betrachtete, oder ein handschriftliches Manuskript. Später im Text spricht er von »korrigierten Druckbögen des Textes«, die er am 30. März 1897 zu sehen bekam und die sie gemeinsam besprachen. Am 14. Mai 1897 erschien das Gedicht in der Zeitschrift *Cosmopolis* 17/1897, S. 419–426.

¹¹⁰ Die Seiten des Manuskripts haben eine Größe von 25 x 33 cm, die Andrucke von Firmin-Didot 29 x 38 cm (Doppelseite 58 x 38 cm), vgl. Stéphane Mallarmé: »Notes sur le texte«, in: Bertrand Marchal (Hrsg.): *Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes*, Bd. 1, Paris 1998, S. 1321 u. 1323.

¹¹¹ Der erste Überblick über eine Seite mit Text ist ein schauender und nicht ein lesender Blick. Vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur*, a.a.O., S. 125.

¹¹² Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*, a.a.O., S. 223.

Das Schriftbild erinnert beim Betrachten, auch ohne lautes Lesen, in der Tat, wie von Mallarmé selbst im Vorwort beschrieben, an eine »Partitur«, in der sich verschiedene Stimmen und Lautstärken mischen.¹¹³

So ergeben sich zwei Effekte, die visuell Einfluss auf die Rezeption des Textes nehmen: Zum einen das eben beschriebene »simultane Bild der Buchseite«, also das Betrachten der Doppelseite als Bild, mit den Wörtern, die entgegenkommen und zurücktreten, die die Aufmerksamkeit und die Orientierung des Lesers steuern. Ihre Anordnung auf der Buchseite »lenkt« die Augenbewegung des Lesers, Helga Finter nennt das eine »Rhetorik des Blicks«: »Die Schrift wird zum sinnlichen Signal, das die Reaktion des Rezipienten zu bestimmen sucht.«¹¹⁴ Die Wörter sind wie »Objekte« auf dem weißen Blatt arrangiert, und erzeugen durch ihr Nebeneinander eine Art Räumlichkeit, die sich auf die Art des Lesens überträgt.

Zum anderen das Weiß der Seite, die »umgebende Stille«, welche »tatsächlich von Bedeutung ist«,¹¹⁵ und eine ebenbürtige Wirkung für die Dramaturgie erzielt wie das Schwarz der gedruckten Lettern.¹¹⁶ Es lässt die vom Leser aufgebauten Bildkomplexe immer wieder entgleiten: »Das Papier drängt sich immer dann auf, wenn ein Bild sich von selbst verliert oder zurücktritt, anderen das Kommen überlassend [...]«¹¹⁷ und unterstützt dennoch die Wahrnehmung der Schriften als Protagonisten einer Erzählung. Bestandteile des Gedichtes werden »aufgelesen« und von dem Rezipienten individuell zu einer Textstruktur zusammengesetzt – »nach dem Gebot der Wahrscheinlichkeit, dem verborgenen Leitmotiv«¹¹⁸ – dem Zufall.

Mallarmé verbindet die Intention seines Gedichts mit den Sinnzusammenhängen, die er auf drei verschiedenen Ebenen darbietet: durch die Typografie, durch die Lautbilder und durch den umgebenden Raum. Gefordert ist die intuitive und aktive Beteiligung des Lesers: »[...] die Initiative, deren Blitz in einem jeden schlummert, fügt die zerbrochene Schriftung wieder zusammen.«¹¹⁹ Der Leser bekommt im Leseprozess die Freiheit, sowohl die ganze Seite zu erfassen und diese eher wie ein Bild zu betrachten, oder aber in willkürlicher Entscheidung an einzelnen Teilen »hängen zu bleiben«, diese zu lesen und damit den individuellen Lesevorgang zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Damit

¹¹³ Ebd., S. 224 f. »Darauf hinzuweisen ist noch, daß aus diesem extremen Denkprozeß mit Straffungen, Erweiterungen, Unterbrechungen, oder sogar durch das Schriftbild, sich für den, der laut lesen will, eine Partitur ergibt. Die variable Typographie im Hauptmotiv, einem Nebenmotiv und Einschüben bestimmt die jeweilige Gewichtung beim mündlichen Vortrag und die Stellung, in der Mitte, oben, unten auf der Seite, weist hin auf steigende oder fallende Intonation.«

¹¹⁴ Helga Finter: *Semiotik des Avantgardetextes*, Stuttgart 1980, S. 174 f.

¹¹⁵ Ebd., S. 223.

¹¹⁶ Der Schweizer Typograf Adrian Frutiger verweist ebenfalls auf die Bedeutung der Zwischenräume und die ästhetische Qualität des Weißraumes. Er misst dem Raum, der das Gedruckte umgibt, sogar einen höheren Stellenwert als den bedruckten Stellen zu. Er schreibt: »Wenn ich auf einem weißen Blatt die Feder ansetze, so gibt man nicht Schwarz hinzu, sondern man nimmt dem weißen Blatt Licht weg. [...] So verstand ich auch, dass das Wichtigste an der Schrift die Zwischenräume sind.« Vgl. Adrian Frutiger: *Nachdenken über Zeichen und Schrift*, Bern [u. a.] 2005, S. 218.

¹¹⁷ Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*, a. a. O., S. 223.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 302.

entscheidet der Leser selbst, wie er den Text wahrnimmt, liest und was er schließlich in ihm auslöst.¹²⁰

Im gleichen Maße, wie der Leser damit eine Autonomie erhält und sich von den optischen Reizen der Schrift – und *nicht* von einer vorgegebenen Linearität – leiten lässt, wird nach Roland Barthes der Autor in den Hintergrund gedrängt. »Mallarmés gesamte Poetik besteht darin, den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken (was bedeutet, [...], den Leser an seine Stelle zu rücken).«¹²¹ Dadurch kommt der Schrift eine Rolle, eine Hauptrolle zu, denn wer spricht, ist nicht länger der Autor, sondern die Schrift selbst. »In Frankreich hat wohl als erster Mallarmé in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen und vorhergesehen, die Sprache [language] an die Stelle dessen zu setzen, der bisher als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit – [...] – an den Punkt zu gelangen, wo nicht ›ich‹, sondern nur die Sprache ›handelt‹ [›performe‹].«¹²²

Paul Valéry schreibt über seinen ersten Eindruck, als er die Entwürfe von »Un coup de dés« vor sich liegen sah: »Dieses Gebilde erregte mich, als habe sich ein neues Sternbild am Himmel gezeigt; als sei eine Konstellation erschienen, von der sich endlich eine Bedeutung hätte ablesen lassen.«¹²³ Doch nicht jeder konnte zu der Zeit mit dieser Art von Dichtung etwas anfangen. So schreibt etwa der Zeitgenosse Leo Tolstoi: »Dieses Gedicht ist der Unverständlichkeit nach keine Ausnahme. Ich habe mehrere Gedichte von Mallarmé gelesen. Sie alle sind ebenso unsinnig.«¹²⁴ Das, was Mallarmé hier ausprobierte, war neu und doch kein Zufallsprodukt, ihm ging ein jahrelanges Interesse für Sprache, für Schrift und ihre Erscheinung voraus. Mallarmés hatte großes Interesse an zeitgenössischen Plakaten und Zeitungen, denn sie bedeuteten für ihn eine Anregung zu einer gestaltenden Herangehensweise, welche er in seinem dichterischen Prozess umzusetzen versuchte. Valéry beschreibt Mallarmés besonderes Interesse an den Massenprintprodukten seiner Zeit, deren Ästhetik ihn inspirierte: »Das, was er erfand, hatte er aus jahrelangen Analysen der Sprache, des Buches, der Musik abgeleitet, und es beruhte darauf, die Seite als visuelle Einheit zu betrachten. [...] [Mallarmé hat] die Wirkung der möglichen Anordnungen von Schwärze und weißen Zwischenräumen studiert (sogar auf Plakaten, in Zeitungen) und die Intensität verschiedener Drucktypen verglichen. Er hatte den Gedanken gefasst, diese Mittel zu vervollkommen, die bis dahin nur dazu gedient hatten, auf grobe Weise Aufmerksamkeit zu wecken oder als natürlicher Schmuck des Schriftbildes

120 Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Paris 1974/ Frankfurt a. M. 1978. Kristeva ist eine Vertreterin der poststrukturalen Texttheorie, innerhalb derer sie die Möglichkeit einer eindeutigen Sinnzuweisung für einen Text ablehnt. Statt dessen propagiert sie eine sinnoffene Literatur, bei der jeder Leser die Verknüpfungen zwischen den nicht von vornherein systematischen Elementen des Textes selbst vornehmen muss. Durch seine eigenen Assoziationen leistet der Leser so eine individuelle Sinnstiftung für den betreffenden Text. Mallarmés Gedichte dienen exemplarisch dieser Theoriebildung.

121 Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis [u.a.] (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 187.

122 Ebd.

123 Paul Valéry: *Über Mallarmé*, a.a.O., S. 12.

124 Leo Tolstoj: *Was ist Kunst?, Sämtliche Werke*, Jena 1902, S. 128. Der Text ist 1899 entstanden, ein Jahr nach Mallarmés Tod. Tolstoj bezieht sich mit »dieses Gedicht« auf Mallarmés »La nuit accablante tu«, ein Sonett, erschienen in der Zeitschrift *Pan*, 1/1895. Vgl. auch Albert Thibaudet: *Geschichte der französischen Literatur*, Freiburg [u.a.] 1953, S. 511: »Aber während bei Hugo die Wörter als mächtiger Strom über alle Ufer brachen und sich bei Banville als leichter Fluß ergossen, lösen sie sich bei Mallarmé unter einem menschenfeindlichen Klima nur als Tropfen los und bilden langsam die Stalaktiten einer wundersamen Poesie.«

zu gefallen.«¹²⁵ Ein anderer Zeitgenosse, Mallarmés Freund Georges Rodenbach, beschreibt die Auseinandersetzung Mallarmés in Bezug auf eine Art »Visuelle Komposition«, wie man eine freie Gestaltung mit Schrift durchaus bezeichnen kann: »Ein andermal sprach er von den Plakaten, die er bewunderte, Plakate, die ein Beispiel für den Buchdruck geben könnten: mit fetten Lettern, die sich aufdrängen und ins Auge fallen, Kursiven, die singend dahinlaufen, Minuskeln, die das ganze orchestrieren und begleiten wie ein Chor. So nuanciert die Typographie den Gedanken wie eine Art von gedruckten Intonationszeichen.«¹²⁶

Einige Beispiele, wie vielfältig die Typografie der damaligen Zeit war, finden sich in den Werbeabzeigen der selben Ausgabe der *Cosmopolis*, in der Mallarmés Gedicht das erste Mal erschien. Die Anwendung von inszenierter Typografie, die in verschiedenen Stimmen spricht und vor allem Aufmerksamkeit erzielen will, ist in der Werbung üblich und viele Bezüge in der visuellen typografischen Übertreibung kommen genau aus diesem Zusammenhang. Werbung *will* ansprechen, *will* gelesen werden. Sie kann sich nicht zurückhalten, einfach nur lesbar und grau sein. Der Unterschied zur Literatur besteht jedoch darin, dass es meist um Slogans, Schlagwörter, um kurze Sätze und Textteile geht, und nicht um Mengentext.¹²⁷ Das Mittel der Werbetypografie ist die Übertreibung. Sie muss und will theatralisch sein: gespreizt-feierlich, pathetisch, gekünstelt, verziert, gezwungen, manchmal trivial, selten tiefsinnig – eher kurzweilig, verspielt. Manchen Gestalter ermutigt sie zum Experiment.¹²⁸

Die Darstellung von Mallarmés *poème* in großen und kleinen Lettern, die sowohl lineares wie flächenhaftes Lesen ermöglichen, die Drucktechnik und die lose Verarbeitung des Papiers, erinnern an das Medium Zeitung. Und doch handelt es sich bei den Drucken gerade nicht um kurzlebige Massenware, wie es die Zeitung ist, sondern um eine limitierte Auflage auf edlem Papier. Es sollte ein exquisites Sammlerstück in geringer Auflage entstehen.¹²⁹ – Diese Form der Publikationen von Mallarmés Poesie ist jedoch nicht mit dem Wunsch nach der Wirkungsweise einer Zeitung zu verwechseln. Die Zeitung diente lediglich als formales Vorbild. Die Entscheidung, nur eine kleine Auflage zu erstellen, bedeutete in erster Linie für ihn, die Rechte an seinem eigenen Text zu bewahren und durch die absolute Kontrolle den Entstehungsprozess von Inhalt und Form des Gedichtes zu steuern. Dafür setzte Mallarmé im gleichen Zug die Kontrolle über die Leserichtung aus und überlässt dem Leser und dem Zufall die Aufnahme seiner Poesie.

Für Mallarmé manifestierte sich die Authentizität der Autorschaft viel zu oft durch kommerzielle Mittelsmänner wie Verleger, Drucker, Sammler und Kunsthändler, die durch die Kontrolle über den Reproduktionsprozess der

¹²⁵ Paul Valéry: *Über Mallarmé*, a.a.O., S. 14.

¹²⁶ Georges Rodenbach (Hrsg.): *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genf 1949, S. 126. Zit. nach Anna Sigridur Arnar: »Stéphane Mallarmé über das demokratische Potenzial der Zeitungen im Fin de siècle«, in: Sabine Folie: *Un coup de dés. Bild gewordene Schrift – ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln 2008, S. 17.

¹²⁷ Herb Lubalin, 1959: »Wir gewöhnen uns mehr und mehr an das Betrachten von Bildern und zeigen immer weniger Interesse, längere Textpassagen zu lesen. Der hieraus resultierende Trend in der Werbung führte hin zu großflächigen Bildelementen und kurzgefaßten, geistreichen Headlines, wobei auf eine deskriptive Identifikation des Produkts viel weniger Wert gelegt wird. Diese Einflüsse schufen ein Bedürfnis, in der Werbung mit neuen grafischen Formen zu experimentieren. Eines der bedeutendsten Resultate dieses Experimentierens ist das, was ich als typografisches Image bezeichnen möchte. Viele Designer fanden heraus, daß ihnen die Anwendung von Typografie als Wort-Bild einen größeren kreativen Spielraum erlaubt, [...]«. Zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typographie 1900–59*, a.a.O., S. 65.

¹²⁸ Zur typografischen Gestaltung von Zeitungen, Zeitschriften und Werbung vgl. Albert Ernst: *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*, a.a.O., S. 135 ff.

¹²⁹ In der Buchkunst entscheidet die Höhe der Auflage und die Art der Ausstattung über den Preis.

Texte die Intention des Autors stören können. Das Bewusstsein für die Wahl der Schrift und das Potenzial, diese für die Rezeption des Textes nutzbar zu machen, ist zu Mallarmés Zeiten nicht unbedingt neu,¹³⁰ aber selten so bedingungslos als stilistisches Mittel durchgesetzt worden. Das Gedicht wird in Gestalt von Originaldruckgrafik publiziert, die Auflage ist durchnummeriert und oft auch signiert,¹³¹ die Druckplatten werden nach dem Druck zerstört. Dieses Vorgehen ist ein Ausdruck von der Überzeugung, autark gegenüber Verlegern sein zu müssen, über die Materialität des Buches zu entscheiden, die Gestaltung als Teil des künstlerischen/dichterischen Prozesses wahrzunehmen und letztendlich auch der Eigentümer über das Werk zu bleiben. – In der damaligen Zeit keine Selbstverständlichkeit.¹³² Die Vorgehensweise Mallarmés entspricht mehr dem Verständnis eines *Künstlers* als dem eines Dichters.

Auf der anderen Seite ist es auch als ein elitärer Ausdruck über den Umgang mit Literatur zu verstehen, Dichtung sei nur für Dichter bestimmt. Es ist ein »isolationistisches Literaturkonzept«,¹³³ Literatur ist zweckentbunden und nicht für die Massenpublikation gedacht. Mallarmés erste Schriften erschienen bereits in einer Auflage von lediglich 40 Exemplaren. Ein sich dem Publikum verschließendes Moment. Das bedeutet: obwohl Mallarmé ein ästhetisches Interesse an den damaligen Druckerzeugnissen und dem Einsatz von Typografie hatte, bringt ihn das nicht zu der Konsequenz, mit Hilfe dieser Medien seine Texte zu verbreiten und sie einem Massenpublikum verfügbar zu machen. Im Gegenteil: Schon in früheren Drucklegungen seiner Gedichte arbeitete Mallarmé vorzugsweise mit Druckern und Verlegern zusammen,¹³⁴ die Kleinstauflagen in edler Druckqualität produzierten und seine Sorge um die Gestaltung ernst nahmen und ein Mitspracherecht zuließen.¹³⁵

Oft spielte dabei auch die Illustration eine Rolle – denn so kennt man die Produktion von Lyrik und Prosa meist in der Kombination mit bildhaften Darstellungen. Eine künstlerische Illustration unterstützt dann die Wirkung eines Textes und fügt ihm eine Bildwelt hinzu, die ihre besondere Qualität neben dem Text haben kann. Tatsächlich war auch Mallarmés Gedicht »*Un Coup*

130 Z. B. der »Mäuseschwanz« in Lewis Carolls *Alice im Wunderland* von 1876.

131 Seit 1888 listete Mallarmé im Anhang an seine Publikationen auch die Angaben anderer Werke, die »*Du même auteur*« (deutsch: »*Vom selben Autor*«) waren, mit dem Zusatz: »*Les éditions ci-dessus désignées de ses œuvres sont les seules conformes à la volonté de l'auteur et ont été faites par ses soins.*« (deutsch: »*Die oben genannten Ausgaben sind die einzigen, die nach dem Willen des Autors und mit seiner Sorgfalt hergestellt worden sind.*« Übersetzung: R. Löser. Zit. nach Anna Sigridur Arnar: »*Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France: The Case of Stéphane Mallarmé*«, in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2007, S. 752.

132 Vgl. Tobias Fuchs: *Büchermachen. Autorschaft und Materialität des Buches in Jean Pauls »Leben Fibels«*, Hannover 2012; Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M. 1991.

133 Kindlers Literatur-Lexikon, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart [u. a.] 2009, S. 578: »*In der Jugendschrift »L'art pur tout« (Kunst für alle) von 1862 charakterisiert Mallarmé Dichtung als Kunst, die nur unter Poeten rezipiert werden kann und soll: »Die Massen können die Moral lesen, aber um Gottes willen, laßt sie nicht unsere Poesie verderben. Oh ihr Dichter, stolz wart ihr doch schon immer; seid noch mehr: werdet geringschätzig! Das bei Mallarmé zum Ausdruck kommende Programm einer dem politisch-sozialen Leben entzogenen, letztlich zweckfreien Literatur trug ihm scharfe Kritik J.-P. Sartres, des Verfechters einer engagierten Literatur, ein. Im Umkreis der durch den Lebensüberdruß gekennzeichneten Décadence-Bewegung traf Mallarmés elitäre Poetik indes auf Verständnis und Anerkennung.*«

134 z. B. in Paris mit Richard Lesclide, Alphonse Derenne, Ambroise Vollard und in Brüssel mit Edmond Deman.

135 Mit »*Les Poésies de Stéphane Mallarmé*« erscheinen 1887 zum ersten Mal seine Gedichte in einem Band, allerdings in einer Auflage von 25 Stk. à 200 Francs. Die Druckplatten wurden nach dem Druck der Auflage zerstört, was die Exklusivität noch erhöhte. Es sollte damit verhindert werden, dass unautorisierte Kopien gedruckt, verkauft und verbreitet werden.

de dés« ursprünglich in einer Kleinauflage mit Litho-grafien von Odilon Redon bei dem Verleger und Kunsthändler Ambroise Vollard geplant.

Beispiel Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, erstmals veröffentlicht 1897, 1914 dann als eigenständige Ausgabe in Buchform. Hier Nachdruck, Paris: Gallimard 2011, o.S.

Dann aber kam das Angebot der *Cosmopolis*, einer internationalen Zeitschrift mit Sitz in London und Redaktionen in Paris, Genf, St. Petersburg, Amsterdam, Berlin, Wien und New York. Die Beiträge wurden auf Deutsch, Englisch und Französisch publiziert. Mallarmé war sich des Risikos für die Zeitschrift durchaus bewusst, sein ungewöhnliches Gedicht in Sprache und vorgegebener Form zu publizieren.¹³⁶ Tatsächlich wird er mit der Gestaltung seines Gedichts in der *Cosmopolis* nicht einverstanden sein. Die erste Publikation wird der Auslöser für die weitergehende typografische Bearbeitung seines Gedichtes sein. Mallarmé behauptet zwar, dass sein Gedicht nicht mehr Raum einnimmt, als wenn es in der üblichen Versform gedruckt würde, »etwa ein Drittel der Seite: dieses Verhältnis überschreite ich nicht, verteile den Raum nur«,¹³⁷ doch de facto braucht er eine Doppelseite für eine Textmenge, die auch auf ein Drittel einer Seite gepasst hätte. So sehen das zumindest die Herausgeber. Als die Ausgabe der Zeitschrift *Comopolis* am 14. Mai 1897 erscheint, ist statt der geplanten Doppelseiten (mit ihrem sanft nach rechts unten abfallenden Lesefluss) der Inhalt auf nur wenige Doppelseiten zusammengedrängt worden. Ein Umstand, der ihn kurz darauf zur genaueren Planung einer neuen Ausgabe bewegt.

Er kommt auf das Angebot der Druckerei Firmin-Didot zurück. Die Korrespondenz mit mehreren Korrekturgängen ist erhalten geblieben.¹³⁸ Die Manuskriptseiten belegen einen mühseligen, detailversessenen und pedantischen Prozess, der in der damaligen Zeit notwendig war, um dem Drucker bzw. Setzer die ungewohnte Konstellation und Anordnung des Textes zu vermitteln. Sie sind gleichzeitig Zeugnis, wie kompliziert die Übertragung von Manuskript auf Druckvorlage sein kann, wenn neben dem korrekten Satz auch noch die korrekte Position der Schrift verlangt wird. In dieser Angelegenheit will Mallarmé nichts »dem Zufall« überlassen. »Das Gedicht«, schreibt Mallarmé an André Gide, »ist jetzt im Druck, und zwar so, wie ich seine Anordnung im Druckbild geplant hatte, worin ja die ganze Wirkung liegt. [...] Die Konstellation wird dabei, genauen Gesetzen gehorchend und soweit es einem gedruckten Text gestattet ist, unvermeidlich das Gebaren einer Konstellation annehmen. Das Boot holt über, vom oberen Rand der einen Seite zum unteren Rand der gegenüberliegenden usw.; denn, und das ist der bestimmende Gesichtspunkt (den ich in einer Zeitschrift weglassen mußte), der Rhythmus eines Satzes über ein Handeln und selbst über einen Gegenstand hat nur Sinn, wenn er sie nachahmt und sie, auf dem Papier dargestellt, von einem Lesen ursprünglicher Prägung aufgenommen, trotz allem ein wenig wiedergibt.«¹³⁹

Damit beschreibt Mallarmé das Prinzip der Visuellen Poesie, die der »Idee des Gedankens eine Form gibt«.¹⁴⁰ Die Konstellation der Buchstaben will dabei nicht Schmuck oder Illustration sein, sondern sie will den Text erschließen helfen. Damit ist die wie zufällig anmutende Anordnung der Satzfragmente bei

¹³⁶ Brief an André Gide: »*Cosmopolis* a été crâne et délicieux; mais je n'ai pu lui présenter la chose qu'à moitié, déjà c'était, pour lui, tant risquer!« Zit. nach Bertrand Marchal (Hrsg.): *Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes*, Bd. 1, Paris 1998, S. 816.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ s. Digitalisierung: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86256459/f9.image.r=_abgerufen: 25.11.2015.

¹³⁹ Paul Valéry: *Über Mallarmé*, a.a.O., S. 15.

¹⁴⁰ Vgl. Christa Kochinke/Hans Peter Willberg: ... *in Szene, gesetzt*, a.a.O., S. 6.

Mallarmés Gedicht nicht nur ein auf die Thematik des Zufalls und des Schicksals verweisender Effekt, sondern viel enger mit dem Inhalt des Textes verknüpft. Im Lesen, im Durchblättern der unterschiedlichen Ebenen vor und zurück, Halt suchend an einzelnen Fragmenten, überschwappendes, sprunghaftes Wechseln und Unterbrechungen des Leseflusses verdeutlichen sich im Lesen die Vorstellung des beschriebenen Schiffbruchs, der Haltlosigkeit, die suggestive Stimmung und die wellen-artige Bewegung des Lesevorgangs. Das Schriftbild ist die eigentliche Illustration des Textes. Die simultane Rezeption des Schriftbildes und des lesbaren Textes verstärken sich gegenseitig.

Die Fertigstellung des Druckvorganges seines »*Coup de dés*« erlebt Stéphane Mallarmé nicht mehr. Er stirbt am 9. September 1898 in Valvins. »*Er hat versucht, dachte ich, endlich eine gedruckte Seite der Macht des gestirnten Himmels entgegenzuhalten!*«¹⁴¹ schreibt Paul Valéry, – doch es waren vermutlich gerade Valérys Einwände, die eine weitere geplante Drucklegung nach Mallarmés Tod zunächst verhinderten, – aus Angst, der wahren Intention Mallarmés nicht gerecht werden zu können und aus der Überzeugung, dass die endgültige autorisierte Fassung unmöglich geworden ist.¹⁴²

Erst 1914, sechzehn Jahre nach Mallarmés Tod, erscheint eine Ausgabe des »*Un Coup de dés*« im Verlag Gallimard (Paris) unter der Federführung von Mallarmés Schwiegersohn Edmond Bonniot, der versuchte, den Angaben aus den Manuskripten zu entsprechen, – jedoch mit erheblichen Abweichungen, beispielsweise in der Wahl der Schriftart.¹⁴³ Bis heute ist »*Un Coup de dés*« eine Art Mythos, denn die endgültige Imprimatur hat es nicht gegeben, es ist ein unfertiges poetisches Experiment geblieben. 1980 erscheint in dem kleinen Verlag »Change errat/d’atelier«, Paris, erneut eine limitierte Ausgabe des »*Coup de dés*« von Mitsou Ronat und Tibor Papp, die den letzten Korrekturen am genauesten entsprechen soll. Doch letztendlich werden alle Versuche in einem Schwebezustand der Wahrscheinlichkeit bleiben müssen.

An Mallarmés Manuskriptseiten erkennt man deutlich den Prozess der Kommunikation, der notwendig war, dem Gedicht seine besondere Gestalt zu geben und sie in eine Druckvorlage für die Fotolithografie¹⁴⁴ zu übertragen. Es handelt sich nicht um Anmerkungen eines Gestalters, sondern eben um die eines Autors, der die Art der Verteilung der Wörter für seine künstlerische Intention nutzen will und gleichzeitig über die nötige fachliche Kompetenz verfügt, diese mitzuteilen. Die Anweisungen auf den unperfekten Druckbögen haben eine klare Vision des Textes vor Augen, dem sich der Autor nun mit sprachlichen Anmerkungen annähern muss. Man kann ihm so bei der Entstehung seines Gedichts förmlich zusehen.

¹⁴¹ Paul Valéry: *Über Mallarmé*, a.a.O., S. 15.

¹⁴² Valéry warnt, dass jede Publikation, die Mallarmés genaue Anweisungen in der letzten Korrektur nicht beachte, nichts wert sei: »*L’essentiel de ce poème est la disposition du texte sur la page. Il consiste surtout dans l’expérience profonde et singulière de rendre inséparable l’écrit et les blancs qui le pénètrent, l’entourent, suivant une proportion ou arrière pensée disparue. Toute reproduction ou publication qui ne comporterait pas l’aspect physique voulu par l’auteur, serait donc nulle et nuisible.*« Thierry Roger: *L’archive du »Coup de dés*«, Paris 2010, S. 239.

¹⁴³ Bonniot ließ das Gedicht mit der Schrift Elzevir und nicht wie ursprünglich geplant mit der Didot drucken. Es wurde in einer Auflage von 400 Exemplaren in drei verschiedenen Editionen verlegt: 10 Expl. auf Japanpapier, 90 Expl. auf Hollandpapier und 300 Expl. auf gewöhnlichem Papier.

¹⁴⁴ Fotolithografie war eine Vorstufe des heutigen Offsetdruckverfahrens, also kein besonders »edles« Druckverfahren, sondern eines mit dem man eine hohe Auflage erzielen kann. Mallarmé war sich dessen durchaus bewusst, darum schreibt er auch in einem Brief an Edouard Dujardin, Direktor von La Revue indépendante, dass der Begriff »*lithographiés*« nicht seine Publikationen beschreiben sollte: »[...] *les vulgaires lettres de faire part sont lithographiés*«. Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, Paris 1959–1985, vol. III, p. 138. Zit. nach Anna Sigridur Arnar, in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik*, a.a.O., S. 749.

Durch den Tod Mallarmés mitten im Arbeitsprozess kommt es überhaupt erst zu der Möglichkeit, die Manuskripte zu analysieren und ihrer Intention nahezukommen. Wären sie Teil des Herstellungsprozesses gewesen, der mit Mallarmés Beteiligung einen Abschluss gefunden hätte, die Aufzeichnungen wären vielleicht vernichtet, nicht in dieser Art aufbewahrt und nicht immer wieder untersucht und abgerufen worden. Sie sind die Reliquien einer Mythenbildung dieses (letztendlich unfertigen) Gedichtes, bei dem die Anschauung der Schrift und ihre Verbindung mit dem Inhalt eine so wichtige Einheit darstellen sollte – und dessen typografische Inszenierung in den Reproduktionen doch immer nur Annäherung an Mallarmés Vorstellungen bleiben kann. Der Tod des Autors hat das Augenmerk auf die Schrift gelenkt – und die *performance* der Sprache und die Intention ihrer Darstellung wird Ausgangspunkt künstlerischer Kommentare. In der bildenden Kunst gibt es unzählige Arbeiten zu Mallarmés Gedicht – die Offenheit der Situation, der Umstand, dass es keine endgültige Imprimatur gibt, schafft einen gewissen interpretatorischen Freiraum für künstlerische Arbeiten. Die bekannteste Arbeit ist sicherlich die von Marcel Broodthaers »*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image.*« von 1969.

Broodthaers verwendet einen einfachen und effektvollen Eingriff, der dennoch das Gedicht in seiner Erscheinung wiedererkennen lässt: Der Text wird mit schwarzen Balken übermalt, die Dicke der Balken bezieht sich auf die Buchstabengröße des Ursprungstextes. Was bleibt, ist der für das Gedicht charakteristische Rhythmus des Zeilenfalls. Die Schwärzung des Textes ist mit einer Art Zensur vergleichbar, die normalerweise nicht erwünschten Text unlesbar macht. Ist es von Broodthaers beabsichtigt, die Sprache, die eigentliche Poesie Mallarmés, zu negieren? Diese Radikalität in ihrem Ansatz wird von Broodthaers zurückgenommen, in dem er die Balken auf transparentes Papier druckt. Nun ist der gesammte »Text« oder vielmehr die »Textur« schichtweise zu erkennen, was ihr eine gewisse Leichtigkeit bringt und eine poetische Ästhetisierung des Werkes bedeutet, indem die Dramaturgie des Ablaufs erahnbar wird. Die Offenheit des Transparentpapiers erzeugt Licht, Aufhellung, Überlagerung und lässt den Weißraum um die Textstellen noch mehr zur Geltung kommen. Andererseits wird dadurch das Objekthafte dieses Druckerzeugnisses betont – es ist ja nicht mehr lesbar, sondern eine Reproduktion und Reduktion von einem Zitat. Doch sein Kontext bekommt hier eine eigene Körperlichkeit: er wird zum Buchraum. Neben der des Transparentpapiers gibt es auch noch eine Auflage, die auf normales Papier gedruckt wurde, und eine, bei der Aluminiumplatten mit Tinte bemalt wurden. Aluminiumplatten sind auch Druckträger für den Offsetdruck, die also nach der erfolgten Imprimatur hergestellt werden und als nächsten Schritt nun das Druckbild auf das Papier übertragen sollen. Diese Art der Darstellung für Mallarmés Gedicht zu verwenden, der, wie beschrieben, kurz vor der Drucklegung starb, wirkt wie eine Hommage an den Dichter. Was spricht – ist das Material.

Zusammenfassend lässt sich die Bedeutung des Werkes »*Un Coup de dés*« von Stéphane Mallarmé mit einigen besonderen Merkmalen herausstellen:

- »*Un Coup de dés*« gilt als ein Prototyp des experimentellen Künstlerbuchs, da es den Leser in seiner Rolle aktiviert. Die Typografie entsteht mit der Konzeption des Textes und verbindet sich mit dem poetischen Ausdruck zu einem »bildhaften« Gesamtwerk.
- Mallarmé war in erster Linie ein Dichter und kein Druckgrafiker, dennoch publiziert er seine Poesie in limitierten Auflagen. Das bedeutete für ihn eine Garantie, dass durch die massenhafte Vervielfälti-

gung der kreative, künstlerische Akt des Schreibens nicht verwässert wird oder beliebig erscheint. Diese Form der Exklusivität eines buchkünstlerischen Werkes in geringer Auflage ist bis heute üblich.

- Der Blick in die Manuskripte von »*Un Coup de dés*« offenbart die Schwierigkeiten des Autors und seiner künstlerischen Intention im Übergang zu gedrucktem Text. Der Autor gestaltet seinen Text selbst. Er muss genau beschreiben und vermitteln, wo welcher Text in welcher Schriftart stehen soll, damit der Druck nach seinen Vorstellungen gelingen kann.

Im folgenden Kapitel wird sich zeigen, dass auch andere Autoren genauere Vorstellungen von der Darstellung ihres Textes in Buchform haben und hatten. Dieses Phänomen ist eng mit den technischen Möglichkeiten verknüpft. Ging es im 18. Jahrhundert zunächst darum, etwas Schriftliches auf Papier überhaupt in Umlauf zu bringen, so entwickelten sich mit zunehmender Verfügbarkeit von Papier und Drucktechnik immer mehr Varianten von Materialität (Schriftarten, Papiersorten etc.) und damit auch ein ästhetisches Empfinden innerhalb der Buchgestaltung.

Die Betrachtung von Manuskripten wird in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen, denn schon hier offenbaren sich typografische Besonderheiten und Merkmale, die belegen, dass Schrift generell eine narrative Eigenschaft besitzt. Im Manuskript wird der Text in einer bestimmten Technik vom Autor »in die Welt gesetzt«, die die Umstände oder Zustände der Schreibsituation erkennen lassen.

Folgende Fragen drängen sich in diesem Zusammenhang auf: Wie stehen Autoren zu der Gestaltung ihres Textes und welche Intentionen haben sie in Bezug auf die Buchgestaltung? Welche Möglichkeiten haben sie, diese auch umzusetzen? Was geht dem Autor durch den Kopf, wenn er ein Manuskript zur Veröffentlichung freigibt? Was ist das für ein Gefühl, sein Buch in Händen zu halten (Stolz? Enttäuschung?)?

Was also zunächst bleibt, ist der Fokus auf den empfindlichen Übergang vom Manuskript des Autors zu gedrucktem Text.

3. KAPITEL

DER AUTOR – ZWISCHEN SCHRIFT-STELLEN UND SCHRIFT-SETZEN

»Schreibende, die glauben, mit der Fertigstellung ihres Manuskriptes sei die Botschaft endgültig formuliert, irren sich, denn die typografische Gestaltung wird den Sinn unausweichlich beeinflussen. Sie wird die Aussage verstärken oder abschwächen, im Extremfall sogar ins Gegenteil verkehren. Denn neutrale Typografie gibt es nicht und wird es nie geben.«¹⁴⁵ (Hans-Rudolf Lutz)

Nach dem Beispiel von Mallarmés »*Un Coup de dés*« zur Einführung in die »Inszenierende Typografie« wird es in diesem Kapitel darum gehen, einen Überblick über die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Text zu geben.

Beispiel Jack Kerouac schrieb *Unterwegs* mit der Schreibmaschine. Damit das Wechseln des Papiers nicht den Gedankenfluss störte, spannte er eine Papierrolle ein, tippte hastig und »in Fahrt«. Die Übersetzung wurde zensiert und korrigiert, erst 2011 erschien im Deutschen eine authentische Fassung. Die Bewegung des Rollens passt zu der Bewegung des Autofahrens. Wie in einem Autorfenster rauscht der Text an einem vorbei ...

»Erscheinungsformen«¹⁴⁶ und nicht »Darstellungsformen«¹⁴⁷ eines Textes, – diesen Begriff habe ich bewusst gewählt, denn wie ein Text zu Beginn, im Schreibprozess in Erscheinung tritt, ist nicht planbar, sondern ganz einfach davon abhängig, mit welchen Mitteln der Autor Text festhält: Mit Tinte auf Papier, mit der Schreibmaschine, mit dem Computer? Die Wahl der Aufschreibetechnik wird individuell und spontan sein. Das sieht man den unterschiedlichen Ausprägungen von Manuskriptformen an. Einige sollen hier aufgeführt werden. Sie dienen als Beispiele für den mal rauschhaften Schreibexzess oder den komplexen, schwierigen Weg der Wortkombinationen, den endlichen oder unendlichen Prozess der Notation. In den Manuskripten zeigt sich als erstes die narrative Eigenschaft von Schrift, die solche Rückschlüsse auf ihren Entstehungsprozess ziehen lässt.

Mich werden besonders die Ansichten der Autoren zu ihren gedruckten Texten beschäftigen. Wie und in welcher Form haben sie ein Verständnis für die typografische Wirkung von Text? Nehmen sie Einfluss auf die typografische Gestaltung ihrer Texte und welche Intention verbinden sie damit? Es wird deutlich werden, dass es zunächst überhaupt um eine gewisse Qualität der Ausstattung geht und nur in besonderem Fall um ein Arrangement der Buchstaben im Sinne einer Inszenierung von Typografie. Letztendlich geht es um die Frage: Was bedeutet dem Autor die Übertragung seines Manuskripts in gedruckten Text und wie steht er zu dem Ergebnis, zum fertigen Buch in der Hand? Und damit auch: Wie schätzt er die Arbeit des Typografen (ein)?

Ich werde im Folgenden den Begriff »Autor« [lat. *auctor* für *Urheber, Schöpfer, Förderer, Veranlasser*] als geistigen Urheber eines sprachlichen Werkes verwenden, auch wenn der Begriff »Autor« von Philipp von Zesen als

¹⁴⁵ Hans-Rudolf Lutz: *Typoundso*, a.a.O., S. 87.

¹⁴⁶ »Erscheinen« meint in diesem Zusammenhang nicht die Veröffentlichung eines Textes, sondern seine Art des »Auftauchens«, »Sichtbar-Werdens«.

¹⁴⁷ Unter Darstellung (»dar-« = *öffentlich übergeben*) versteht man die Umsetzung von Sachverhalten, Ereignissen oder abstrakten Konzepten mittels Zeichen, performativer Handlungen oder Modellen. Historisch reicht die Darstellung von der mündlichen Überlieferung über das Schauspiel bis zur Computergrafik und schließt zahlreiche Vermittlungsmethoden zwischen Text, Bild und künstlerischer Aufführung ein.

»Verfasser« eingedeutscht wurde¹⁴⁸. Präziser wäre der Begriff »Schriftsteller«, doch dieser kommt ethymologisch von »Schriftersteller«, was besonders in dem später folgenden Vergleich mit dem Typografen keine ausreichende Abgrenzung bedeuten würde.

»Autor« meint nun im Kontext dieses Textes die Literatur schaffende Tätigkeit des Schreibens, die sich aus der geistigen Kraft in erzählerischen Werken der Poesie und der Prosa äußert. Mir ist dabei wichtig, den Bezug zu den – seit dem Mittelalter aufeinander verweisenden – Begriffen »Autor« und »Autorität« wirken zu lassen. »Auctor« entstammt ursprünglich der Rechtssprache, gemeint ist, neben dem Verfasser auch ein Sachverwalter des eigenen Werkes zu sein, der hohes Ansehen erworben und breite Anerkennung gefunden hat.

Foucault macht in seinem Text »Was ist ein Autor?«¹⁴⁹ deutlich, dass im Mittelalter literarische Texte noch ohne Bezug auf den Urheber gelesen und besprochen wurden, während wissenschaftliche Texte in ihrem Bezug auf Wahrheitsfindung und Beschreibung der Wirklichkeit der Autorität des namentlich genannten Verfassers bedurften. Im Übergang zur Neuzeit, so Foucault, wandelt sich in den Diskursregeln der literarischen Texte die Position des Autors zu einer, wie er es nennt »Autorfunktion«. Sie ermöglicht es, die unterschiedlichen literarischen Strömungen in z.B. einem Wertesystem oder einem Feld der begrifflichen und theoretischen Zusammenhänge, einer stilistischen Einheit oder einem historischen Moment einzuordnen. Gleichzeitig wird der Autor zu einem autonomen, schöpferischen und über sein Werk herrschenden Urheber eines literarischen Textes.

Ist der Text in der Welt, geht es oft sogar um eine Entkoppelung des Textes von seinem geistigen Schöpfer, darauf verweist besonders Roland Barthes' Text »Der Tod des Autors«¹⁵⁰. Ihm geht es darum, dass in einem literarischen Text zwischen Autor und Erzähler unterschieden werden sollte: Der Autor ist der Schreibende des Textes und der Erzähler der Erzählende der Geschichte und ist damit eine vom Autor geschaffene Instanz. Damit wird Schreiben zu einem künstlerisch-schöpferischen Akt, der Neues hervorbringt, ohne autobiografische Züge abarbeiten zu müssen.

Auch Umberto Eco unterstreicht die Autonomie des Textes, der nach seiner Entstehung losgelöst von seinem Schöpfer betrachtet werden sollte und kann. Der empirische Autor ist zwar der Urheber des Textes, der Text aber nach seiner Entstehung autonom, es können große Diskrepanzen zwischen Absicht des empirischen Autors und der Textintention bestehen.¹⁵¹ Diese Positionen sind für mich von Bedeutung, da sie Text in seiner Verfügungsgewalt durch den Urheber manifestieren und gleichzeitig wiederum auch die Autonomie des Textes selbst herausarbeiten, denn genau das zeigt sich in der Übertragung von Manuskript in gedruckten Text – eine Entfernung und Entfremdung des Textes vom Autor durch die Ablösung der Handschrift zugunsten einer genormten und immer neu arrangierten Buchstabenkonstellation. Ich übertrage die von Eco auf den Inhalt des Textes bezogene Aussage bewusst auf die Erscheinungsform des gedruckten Textes und seine Wirkung auf den Autor. Denn auch hier findet ein Ablöseprozess in dem Moment statt, in dem die einzelnen Buchstaben in der vorgegebenen Konstellation des Manuskript zu einer Sammlung von Daten werden, die beliebig zu einer Erscheinungsform programmiert werden können. Der Textsatz in unendlich vielen Möglichkeiten der Schriftarten, Größen- und Mengenvertei-

148 Friedrich Maurer/Heinz Rupp (Hrsg.): *Deutsche Wortgeschichte*, Bd. 2, Berlin 1974, S. 25.

149 Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 2003, S. 234 ff.

150 Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis [u.a.] (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 185 ff.

151 Vgl. Fotis Jannidis [u.a.] (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 276.

lungen entfernt den Text von seinem Urheber und ist der Entscheidungsgewalt des Gestalters ausgesetzt.

Schreiben ist ein Prozess, der Innerstes nach außen stellt und sichtbar werden lässt. »Schreiben [beginnt] im eigentlichen Sinn mit einer Geste der Externalisierung, der Nach-Außen-Verlagerung [...]. Etwas, das zuvor Teil des menschlichen Körpers war, wird zum sichtbaren Außen, zu einem vom Menschen abgelösten Artefakt.«¹⁵² Dabei gibt es unterschiedliche Gründe, die Menschen zum Schreiben bringen. Der Autor Rainer Malkowski beschreibt den Vorgang des Schreibens wie folgt: »Wenn die Worte auf dem Papier sich endlich zu erkennen geben – als brauchbare. Wenn die brauchbaren allmählich ihre Plätze einnehmen, nach einem noch halb im Dunkeln liegenden Plan. Die Erregung, die mit der Wahrnehmung dieses Vorgangs verbunden ist. Das Glück, wenn man plötzlich weiß: es ist unumkehrbar, und der Text wird gelingen.«¹⁵³ Für Ernst Jandl dagegen ist der Prozess des Schreibens weniger ein innerer Drang, als vielmehr eine Konstruktion in schriftlicher Form: »Ich schreibe mir nichts von der Seele. Ich schreibe, um ein funktionierendes Gedicht zu machen. So wie ein Maler, um ein funktionierendes Bild zu machen oder ein Musiker ein funktionierendes Musikstück. Das Glücksgefühl hinterher stellt sich ja nicht immer ein.«¹⁵⁴ Sein Werkzeug ist die Schreibmaschine, die diese Konstruktion der Gedanken und der Sprache direkt druckbar macht.¹⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe wäre die Verwendung einer Schreibmaschine vermutlich ein Grauen gewesen, störte ihn doch schon das Kratzen einer Feder auf Papier: »In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemale begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute, und ein kleines Product in der Geburt erstickte.«¹⁵⁶

So mannigfaltig wie die Beweggründe zu schreiben, so unterschiedlich und individuell sind die Erscheinungsformen von Text als Manuskript und ihre Materialität. Gemein haben sie alle, dass es die ersten manifestierten Gedanken sind, die in ihrer geschriebenen Form fixiert und nicht mehr flüchtig sind – auch wenn sie im Ausdruck auf Papier nur noch bedingt den Vorstellungen im Kopf gleichen, wie es Christa Wolf beschreibt: »So wie unser Gehirn arbeitet, können wir nicht schreiben. Wenn ich angefangen haben sollte, mich mit dem Verlust abzufinden, der auf dem Weg vom Gehirn über die Nervenbahnen zur schreibenden Hand unvermeidlich zu sein scheint – an jenem Mittag trat er wieder scharf in mein Bewußtsein. Verlust an Unmittelbarkeit, Fülle, Genauigkeit, Schärfe und an einer Reihe von Qualitäten, die ich nicht benennen kann, vielleicht nicht einmal ahne.«¹⁵⁷ Auch hier also ein Ablöseprozess eines Stücks Innerstes-nach-Außen

152 Aleida Assmann: »Exkarnation – Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift«, in: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hrsg.): *Raum und Verfahren. Interventionen*, Basel/Frankfurt a. M 1993, S.133–155, hier S. 153.

153 Rainer Groothuis: *Wie kommen die Bücher auf die Erde?*, Köln 2001, S. 20.

154 Herlinde Koelbl: *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*, München 1998. In dem Buch finden sich zahlreiche Porträts von Autoren, die die Fotografin Herlinde Koelbl in ihrer Schreibumgebung befragt und mit ihren Schreibwerkzeugen und Manuskripten fotografiert hat.

155 Ernst Jandl fügte seinen Manuskripten mehrere Seiten maschinengetippter Satzangaben hinzu, da er wusste, dass seine Gedichte nur in der exakten Wiedergabe der Buchstabenkonstellationen Sinn machten. Gleichzeitig hatte er die Erfahrung gemacht, dass dieser Umstand eine Verunsicherung und eine Fehlerquelle in den Setzereien und Druckereien verursachte, der er entgegen wirken musste. Ähnlich wie Mallarmé kann er nichts dem Zufall überlassen, will nicht enttäuscht werden. Vgl. Abbildungen in Klaus Siblewski: *a komma punkt. Ernst Jandl – ein Leben in Texten und Bildern*, München 2000, S. 113.

156 Johann Wolfgang Goethe: *Goethes sämtliche Werke*, vollständige Ausgabe in sechs Bänden, Bd. 4, Stuttgart 1863, S. 248, vgl. auch Martin Stingelin (Hrsg.) u. a.: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«: *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004. S. 7 ff.

157 Christa Wolf: *Störfall. Nachrichten eines Tages*, Berlin/Weimar 1989, S. 66.

mit der Konsequenz, einen Abstand zwischen sich und dem entstandenen Text zu bekommen, der nun dennoch zunächst formbar und durchaus noch veränderbar ist. Er wird seine Endgültigkeit erst in gedruckter Form finden.

Manuskripte¹⁵⁸ haben ihren ästhetischen Reiz durch ihre Authentizität – sie sind aus der Hand des Schreibenden (von lat. *manu scriptum*, (ein) von Hand Geschriebenes) – und durch den Umstand, dass sie einzigartig sind. Ihre Präsenz ist fragil und flüchtig. Der Schritt in die Übertragung zu gedrucktem Text ist ein Prozess, der die Hürden der korrekten Übertragung zu überwinden hat, meist in mehreren Korrekturgängen. Viele Manuskripte liegen nicht in Reinschrift vor, sondern tragen Änderungen, Streichungen und Ergänzungen, zu denen die Editionswissenschaft die ideale Übersetzungsmöglichkeit sucht.¹⁵⁹ Sie geht immer von einer Endlichkeit des Schreibprozesses aus, der in der Drucklegung seinen Abschluss finden muss. Auch wenn es Beispiele von Autoren gibt, bei denen nicht klar ist, wie der letzte Stand des Manuskripts zu lesen ist. Oder solche, die gleich nach dem ersten Aufschlagen ihres druckfrischen Textes anfangen, erneut zu korrigieren – beispielsweise Honoré de Balzac (s. Abb. 19).¹⁶⁰ Für sie ist ein Text vermutlich niemals fertig. Der Text des Manuskripts bekommt jedoch für diese Autoren erst in dem Moment der Drucklegung eine »Flüchtigkeit in der Wiederholbarkeit«, indem er sich durch die Vervielfältigung nicht mehr korrigieren, kontrollieren und einfangen lässt. Dies steht also konträr zu meiner Annahme, Manuskripte seien flüchtig.

Die Angst vor dem Gefühl des Ausgesetztseins durch die Veröffentlichung des Innersten beschreibt Gustav Flaubert: »*Ein Buch ist etwas wesentlich Organisches, es ist ein Teil unseres Selbst. [...] Man kann die Tropfen unseres Herzbluts in den Buchstaben unserer Handschrift sehen. Doch wenn es erst einmal gedruckt ist, gute Nacht! Es gehört allen! Die Menge trampelt über unsere Körper!*«¹⁶¹ Der personifizierte Textkörper wird von Flaubert auch durch die Drucklegung noch immer als Innerstes empfunden und macht erneut den schwierigen Prozess der Übertragung von Manuskript in gedruckten Text deutlich. Nicht nur die (Gedanken-)Struktur des Manuskripts geht dem Autor dabei womöglich verloren, auch die Schreibweise in Druckschrift scheint eine andere Stimme als die des Autors anzunehmen. Nicht alle nehmen das als stolzes und erhabenes Gefühl war, wenn sie ihre Erstaussage in der Hand halten, wie Paul Valéry es beschreibt: »[...] *Der Geist des Schriftstellers blickt sich im Spiegel an, den ihm die Druckpresse liefert. Wenn das Papier und die Schwärze aufeinander eingehen, wenn die*

158 Unter Manuskript oder Handschrift versteht man in der Bibliothekswissenschaft oder Editionsphilologie handgeschriebene Bücher, Briefe oder andere Publikationsformen. Eher umgangssprachlich werden heute auch maschinenschriftliche Druckvorlagen (eigentlich: Typoskripte) als Manuskript bezeichnet.

Da sich die Buchherstellung in den letzten Jahren mit Digitalsatz und Digitaldruck stark gewandelt hat, kommt der elektronischen Aufbereitung des Textes durch den Autor immer größere Bedeutung zu. Autoren müssen die Grundregeln des elektronischen Satzes kennen und berücksichtigen. Dazu erhalten sie von den Verlagen entsprechende Vorgaben, oft auch elektronische Vorlagen.

159 Vgl. Franz Kafka. *Drei Briefe an Milena Jesenská*. Faksimile-Edition, hrsg. von KD Wolff und Peter Staengle, Basel 1995.

160 Vgl. Edgar Pankow in: Christian Kiening/Martina Stercken (Hrsg.): *Schrift-Räume*, a.a.O., S. 406 f.: »Die umfangreichen Fahnenkorrekturen verursachten immense Kosten, die vom Verfasser selbst beglichen werden mussten. Sie trugen dazu bei, dass der ohnehin von Schulden geplagte Autor den größten Teil seines Arbeitslebens in der Schuldenfalle verblieb, der er durch das Schreiben entgehen wollte und die er durch das Korrigieren des Geschriebenen stets wieder erneuerte.« – Die Textzerstörung geht der Textherstellung voraus.

161 *Gustav Flaubert. Briefe*, hrsg. von Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 416. Zit. nach Aleida Assmann: »Exkarnation – Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift«, in: Jörg Huber/Alois M. Müller (Hrsg.), *Raum und Verfahren. Interventionen*, a.a.O., S.133–155.

Schrift dem Auge liegt,¹⁶² wenn der Satz mit Sorgfalt angelegt, der Satzspiegel vollendet ins Maß gebracht, das Blatt gut gedruckt ist, dann fühlt und spürt der Autor seine Sprache und seinen Stil neu. Er erlebt bei sich Verlegenheit und Stolz. Er sieht sich mit Ehren bekleidet, die ihm vielleicht nicht gebühren. Er glaubt, eine viel bestimmtere und festere Stimme als die seine zu vernehmen; er glaubt zu hören, wie eine unerbittlich makellose Stimme seine Worte ausspricht.»¹⁶³

Vilém Flusser beschreibt den Buchdruck als eine mechanisierte Form des Schreibens, der im Unterschied zur Handschrift mit seinen gleichbleibenden Lettern und dem strengen Raster der Linearität der Zeilen einen Gleichschritt der Textentstehung suggeriert und letztendlich eine Mechanisierung des Lesens folgern lässt.¹⁶⁴

Die Skepsis gegenüber dem gedruckten Text drückt keiner vehementers aus als Edgar Allan Poe, der zeit seines Lebens eine große Abneigung gegen den Druck seiner Gedichte hegte. Der Zwiespalt, gedruckt werden zu müssen, um überhaupt als Autor wahrgenommen zu werden und auf der anderen Seite ein in Inhalt und Form verfälschtes Produkt erschaffen zu haben, mit dem man sich nicht gemein sieht, durchzieht seine mit viel Unmut formulierten Aussagen über das gedruckte Buch. Poe sieht in der handschriftlichen Aussage die Wahrheit und eine Autorität des Autors begründet, die durch die Übertragung in ein Typoskript nur verfälscht werden kann. »*This book is a damn cheat*«, kritzelt man ihm 1831 in seine Erstausgabe von »*Poems of Edgar A. Poe*« – doch wie kann ein Buch ein Lügner sein? Die Wahrheit des gedruckten Wortes, glaubt Poe, ist nicht die Wahrheit des durch die Hand des Autors geschriebenen Wortes. Zwischen dem Manuskript des Autors und dem Text der Verlage stehen verschiedene Technologien, die den Text beeinflussen können. Daraus folgert er in einem Brief an einen Freund 1844: »*I have written no books*«,¹⁶⁵ was er bis zu diesem Zeitpunkt zweifellos getan hat. Roger Stoddard erklärt dazu: »*Authors do not write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines.*«¹⁶⁶ – und damit wird deutlich, dass der Autor mit seiner Handschrift keine formale Möglichkeit hat, in die maschinelle, industrielle und massenhafte Verbreitung zu gehen. Die Handschrift könnte lediglich in faksimilierter Form wiedergegeben werden. Das Faksimile ist jedoch durch die gleichen Wege der technischen Vervielfältigungen des Druckprozesses gegangen – ist es dennoch authentischer? Und ist es dann nicht viel eher das Bild eines Textes? Stirbt bei der Übertragung von Handschriftlichem in gedruckten Text etwas ab? Büßt es an einer gewissen »Lebendigkeit« ein? Wird es gerade im Gegenteil zu Valéry verfälscht, »verkleinert« im Einerlei der Verlagserscheinungen?

Ähnlich wie für Poe war auch für Stefan George die eigene (Hand-)Schrift die einzig mögliche Form, seine Texte darzustellen. Er ist neben William

162 Wulf v. Lucius, in: *Das Glück der Bücher*, Berlin 2012, S. 28: »[...] wie selten ist wohl ein Autor zur Schriftwahl und Typographie seiner Werke befragt worden? Und je weniger das also der Fall war, desto weniger wird man einen textorientierten Gestaltungswillen in Erstausgaben vermuten dürfen: sie sehen eben aus, wie sie aussehen, weil vor 200 Jahren ein Drucker den Auftrag erhielt und nur über diesen Schriftschnitt, allenfalls einige wenige alternative, verfügte. Die Buchgestalt von Texten, zumal von Erstausgaben, ist also in hohem Maße zufälligen Gegebenheiten zu verdanken.«

163 Paul Valéry, zit. nach Wulf D. von Lucius: »Die Botschaft der Bücher jenseits des Textes«, in: Joachim Knapen/Hermann-Arndt Riethmüller (Hrsg.): *Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur*, Tübingen 2000, S. 77 ff.

164 Vgl. Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Frankfurt a. M. 1992.

165 John Ward Ostrom (Hrsg.): *The Letters of Edgar Allan Poe*, New York 1966. Band 1, S. 270. Vgl. Paul C. Gutjahr/Megan L. Benton (Hrsg.): *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*. Amherst 2001. S. 139 ff.

166 Roger E. Stoddard: »Morphology and the Book from an American Perspective«, in: *Printing History* 17 (Volume 9, No. 1) 1987, S. 4. Vgl. dazu auch Roger Chartier: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 12.

Morris der einzige Dichter, der eine eigene Drucktype geschaffen hat: die St.-G.-Schrift.¹⁶⁷ Auch für ihn ist die Intention des Textes eng verbunden mit seiner Darstellung, sie transportiert eine Authentizität des Textes zum schöpferischen Autor. Dazu beauftragt er anfangs den Buchkünstler Melchior Lechter, dem er die grafische Ausstattung seiner Bücher anvertraut. Später, wie z. B. bei seinem Buch »Hymnen«, ließ er den Text in seiner Schlichtheit wirken, um damit eine Verbindung zu dessen Entstehungsprozess zu ziehen.¹⁶⁸

Die Skepsis vor der Buchgestaltung bzw. der Ausstattung der Bücher durchzieht immer wieder – bis heute – ihren Herstellungsprozess. Carl Spitteler (Nobelpreis für Literatur 1919) erklärte, dass ihm die Buchausstattung vollkommen gleichgültig sei: »[...] mehr als gleichgültig sogar, ich verabscheue geradezu jede auffallende Ausstattung; je schlichter, desto lieber. Ich will nicht gestört werden beim Lesen, nicht durch Häßliches, aber auch nicht durch Auffallendes, das an sich schön sein mag.«¹⁶⁹ Und Josef Hofmiller [(1872 – 1933) deutscher Essayist, Kritiker, Übersetzer und Gymnasiallehrer, Nietzsche-Forscher] schrieb 1923: »Wenn man die Buchkünstler mit ihrem veredelten Tapezierergeschmack auf eine Zeitschrift losläßt, machen sie immer eine Viecherei nach der andern vor lauter Vornehmheit.«¹⁷⁰ Diese Meinungsverschiedenheiten gibt es nicht nur unter Autoren und Herausgebern, auch unter den Typografen selbst zeigen sich bis heute verschiedene Lehrmeinungen in der Fachliteratur: Darf ein Gestalter Einfluss nehmen auf einen Text, indem er ihn z. B. verziert? Ist nicht jede Gestaltung schon eine Haltung, die zu dem Text eingenommen wird? Und hat nicht jede Zeit auch ihre eigenen materiellen Ressourcen, Schriften und Moden? Bestimmt nicht letztendlich die wirtschaftliche Buchproduktion über die technischen Parameter, die wiederum Einfluss auf die Gestaltung nehmen?

Bis hierhin bleibt festzuhalten: Bücher sind nicht einfach hergestellte, sondern vermittelnde Objekte. Das Buch ist ein Medium. Es vermittelt zwischen dem Manuskript des Autors und dem Text des Buches, zwischen dem Autor und dem Leser. Bücher werden durch ihre verschiedenen Materialien und Techniken zu einem lebendigen Textkörper. Ihn zu erschaffen, braucht es die enge Zusammenarbeit verschiedener Professionen.

Die aktive Beteiligung des Autors bei der Buchgestaltung nennt Walter Benjamin eine Handlungsoption, in der »die Genauigkeit typografischer Formungen unmittelbar in die Konzeption seiner Bücher eingeht«.¹⁷¹ Schopenhauer beschreibt die Übertragung eines geistigen Schaffens in einen Buchkörper

¹⁶⁷ »Schon in der Jugend hatte er begonnen, seine Handschrift zu stilisieren. Später zeichnete er Freunde durch sorgfältig ausgeführte Gedichtabschriften aus. 1904 bis 1908 wurde dann von der Schriftgießerei Berthold in Berlin die sogenannte St.-G.-Schrift geschnitten, eine Kombination aus der Handschrift Georges, die einen ausgeprägten Unzialcharakter hatte, mit der »Wiener Grotesk« von Rudolf Geyer, die ihrerseits der 1898 geschnittenen »Akzidenz-Grotesk« verpflichtet war.« Aus Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 18; vgl. dazu auch Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift – Typografie bei Stefan George*, a.a.O., – dieses Buch ist teilweise gesetzt in der von Roland Reuß digitalisierten St.-G.-Schrift. Vgl. außerdem zu William Morris und seiner »Golden Type« Albert Kapr/Walter Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie*, a.a.O., S. 218.

¹⁶⁸ Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 17: »So läßt er sein erstes Buch ohne jeden Zierat drucken. In einer Sansserif steht der Titel lapidar auf der Seite: »Stefan George / Hymnen / Berlin 1890«, alles in Versalien gesetzt. Gedruckt wurden die zweihundert Exemplare auf grauem, kartonähnlichem Papier. Ein Buch wie dieses war ohne Vorbild. In eremitenhafter Abgeschlossenheit war es erdacht und war ihm die Form gegeben.« Vgl. dazu auch Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift*, a.a.O., S. 52 ff.

¹⁶⁹ Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 7.

¹⁷⁰ Ebd., S. 21.

¹⁷¹ Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, Berlin 1928, S. 32.

in einen Brief an seinen Setzer: »Wir verhalten uns zu einander wie Leib und Seele.«¹⁷² – und meint damit die Ganzheit eines lebendigen Körpers.

Die Typografie visualisiert nicht nur einfach einen Text, sondern beeinflusst die Rezeption des Textes. Und damit einhergehend gibt es unterschiedliche Interessen an dem Text, gestalterische aber natürlich auch wirtschaftliche, die Einfluss auf die Wahl des Druckmaterials Papier und Drucklettern haben. Schopenhauer hat da ganz klare Vorstellungen: »Ich wünsche besonders großen Druck, großes Format, scharfe Lettern und weißes Papier.«¹⁷³ Letzteres ist allein für Eduard Grisebach ein wichtiges Anliegen. So bittet er seinen Verleger 1874 um besseres Papier für sein Werk »Der neue Tannhäuser« mit der Formulierung: »Wenn Sie ein Herz für echtes bibliophiles Papier, ein Herz für mich und mein [...] Geisteskind, [...], haben: so lassen Sie Drugulin, der Verbindungen in Paris hat, dies Papier verschreiben.«¹⁷⁴ Passt die Körperlichkeit in Materialität und Typografie nicht zu den Vorstellungen des Textes, kann es zu einer Entfremdung bis hin zu einer Ablehnung des eigenen Werkes kommen. Mallarmé publizierte beispielsweise 1887 »L'Après-midi d'un faune« zunächst mit einem Verleger, der seine typografischen Vorgaben zum Druck komplett ignorierte, so dass es zu einem Gerichtsverfahren kommen musste und Mallarmé den Verleger wechselte. Mallarmé bezeichnete die erste gedruckte Ausgabe von »L'Après-midi d'un faune« später als »bastard«.¹⁷⁵ – Ob »Geisteskind« oder »bastard« – beides sind Ausdrücke über die entstandenen Werke als »Ableger« eines Selbst, als »Fortpflanzung« eines Gedankens zu einem eigenständigen Körper.

Es ist in erster Linie ein auf einem Vertrauensverhältnis zwischen Autor und Verleger basierender Zusammenschluss, wie es beispielsweise in den Briefen zwischen Kurt Wolff und Franz Kafka nachzulesen ist, welcher es überhaupt erst möglich macht, Texte einer Öffentlichkeit preiszugeben. Natürlich hat der Akt des Veröffentlichens etwas mit der Darstellungsform zu tun, in der der Text gelesen werden soll. »Nun ist aber das Seitenbild [...] der Verwandlung [...] (ich glaube bei gleicher Buchstabengröße) dunkel und gedrängt. Wenn sich daran noch etwas ändern ließe, wäre das sehr in meinem Sinn.«¹⁷⁶ Kurt Wolff war ein Verleger, der ein sehr enges Verhältnis zu seinen Autoren hielt – und der ein besonders Interesse an der Gestaltung von Büchern hatte. Dennoch ist Franz Kafka in diesen Briefen auf der spürbaren Gratwanderung, mit seinen Ängsten um die Erscheinungsformen und die wirtschaftlichen Interessen seines Verlegers das Verhältnis nicht zu sehr zu belasten.

Ein ähnliches Unterfangen lässt sich aus den Briefen Friedrich Schillers herauslesen, in denen er seine Verleger dazu anhält, der Typografie mehr Beachtung zu schenken. Die drucktechnischen Bedingungen waren vor allem in England und Frankreich wesentlich vorangetrieben worden und konnten ganz andere buchgestalterische Lösungen darbieten. Vor allem Schriftgestalter wie William Caslon, John Baskerville und William Morris in England und Giambattista Bodoni in Italien und Firmin Didot in Frankreich waren dem, was in

172 Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S.24.

173 Alfred Estermann: *Schopenhauers Kampf um sein Werk: der Philosoph und seine Verleger*, Frankfurt a. M. [u.a.] 2005, S. 41. Eine lebhaft abneigende Haltung hatte Schopenhauer gegen zu kleine Typen. »Die Gesundheitspolizei sollte darüber wachen«, fordert er in den »Parerga und Paralipomena« § 292a, »daß die Kleinheit des Drucks ein festgestelltes Minimum habe, welches nicht überschritten werden dürfte.«

174 Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 53.

175 Stéphane Mallarmé: *Correspondance*, Paris 1959–1985, vol. II, S. 29–30, Zit. nach Anna Sigridur Arnar, in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik*, a.a.O., S. 751.

176 Franz Kafka an Kurt Wolff am 15. Oktober 1915, in: Bernhard Zeller/Ellen Otten [Hrsg.]: *Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers: 1911–1963*, Frankfurt a. M. 1966, S. 35.

Deutschland Ende des 18. Jahrhunderts produziert wurde, an Druckqualität und Gestaltung weit voraus und wurden zu Vorbild und Ansporn.

Friedrich Schiller schreibt an seinen Leipziger Drucker und Verleger Göschen, der ihm Satzproben einer repräsentativen Ausgabe des »Don Carlos« geschickt hatte, am 26. Februar 1801: »Auf englischen Werken, wie ich Ihnen hier beilege, sind die Nahmen der Personen über dem Text gewöhnlich mit Capital Buchstaben, und die Handlung etc. mit Cursivschrift. Vielleicht würde das Nachahmung verdienen, doch schreibe ich Ihnen gar nichts vor, denn es ist Ihre Kunst und nicht die meinige.«¹⁷⁷ Etwas deutlicher wird er an den Verleger Cotta in Tübingen am 14. November 1794: »Auf jeden Fall, glaube ich, ist es vortheilhaft für Sie, auch im Typographischen etwas Bedeutendes zu leisten, und sich auf diese Art in Respekt zu setzen.«¹⁷⁸

Der Wechsel von Fraktur zu Antiqua war zu Goethes und Schillers Zeiten ein ideologisches und viel diskutiertes Unterfangen. Christoph Wieland hatte 1794 das Glück, einen mutigen und engagierten Verleger für seine Fürstenausgabe¹⁷⁹ zu haben, die gestalterische Maßstäbe setzte. Die verwendete Antiquaschrift,¹⁸⁰ zu dieser Zeit schon längst in anderen Ländern verbreitet, stieß auf Skepsis bei der intellektuellen deutschen Autoren- und Leserschaft.¹⁸¹ So äußert beispielsweise Goethes Mutter in einem Brief an ihren Sohn vom 15. Juni 1794: »Lieber Sohn! [...] – froh bin ich über allen Ausdruck, daß Deine Schriften alte und neue nicht mit den mir so fatalen Lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt haben – bey dem Römischen Carneval da mag noch hingehen – aber sonst im übrigen bitte ich dich bleibe deutsch auch in den Buchstaben – [...]«¹⁸² Elisabeth Goethe geht es dabei um eine Deutung des Textes, die mit der Form der Buchstaben zusammenhängt. Sie verbindet die Schriftwahl mit der Identität des Autors und der Authentizität des Geschriebenen. Ihrem Sohn dagegen ist die Gestalt seiner Texte mehr oder weniger gleichgültig. Johann Wolfgang v. Goethe mochte die Unger-Fraktur (die für *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verwendet wurde), sie erschien ihm als eine »Offenbarung deutschen Gemüts.«¹⁸³ Bei anderer Gelegenheit fand er die Antiqua »heiterer« und glaubte zu bemerken, wie er in seinem an Wilhelm von Humboldt gerichteten Brief fortfuhr, »daß der gebildete Theil

¹⁷⁷ Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S.11.

¹⁷⁸ Ebd., S. 12.

¹⁷⁹ Ebenfalls gesetzt und herausgegeben von dem Leipziger Verleger Göschen 1794–1802.

¹⁸⁰ Es handelt sich hierbei um eine eigens geschaffene Schrift aus der Schriftgießerei Prillwitz, als Vorbild diente die Schrift Didot. Wieland schreibt am 3. Februar 1794 an seinen Verleger Göschen: »Ich kann mich nicht genug an der reinen Schönheit dieser Lettern ergötzen. Eine jede ist in ihrer Art – eine Mediceische Venus; lachen Sie nicht über diese anscheinende Hyperbole! Es ist etwas wahres an dieser seltsam tönenden Behauptung; ich wenigstens kann mir keine schöneren Schriftzeichen denken als diese, und ich habe doch auch eine Imaginazion!« Seine Begeisterung ist fünf Jahre später allerdings verfliegen, die Ausgabe verkauft sich nicht besonders gut. Die Deutschen wollen »deutsche Werke lieber mit den sogenannten deutschen, das ist mit den gewöhnlichen Lettern gedruckt lesen als mit lateinischen ...« (Brief an Göschen vom 15. Juli 1799) vgl. *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 2004.

¹⁸¹ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Stephan Füßel: *Georg Joachim Göschen. Ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik*, Bd 1, *Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit*, Berlin/New York 1999, S. 91–104.

¹⁸² Zit. nach Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind*, a.a.O., S. 41.

¹⁸³ Johann Wolfgang v. Goethe: »Die deutsche Schrift ist in ihrem Schmuck den gotischen Bauten vergleichbar. [...] Gotischer Stil der Baukunst und die Gestalt unserer Buchstaben sind als Offenbarung deutschen Gemüts zu erachten.« in: Siegfried Unseld: *Goethe und seine Verleger*, Frankfurt a. M. [u. a.], 1991, S. 175.

des Publikums sich durchaus zu lateinischen Lettern hinneigt.«¹⁸⁴ Goethes Verhältnis zum Buch als Kunstwerk lässt er in einer Äußerung im Sechsten Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erkennen: »Ein schöner Text gefällt wohl; aber wer wird ein Buch des Druckes wegen in die Hand nehmen?« Viel wichtiger sei ihm die »Correktheit des Druckes«.¹⁸⁵

Eine fehlerfreie Übertragung der Handschrift in druckbare Zeichen war und ist die schwierigste Hürde für den Verleger: Frei von Fehlern und berücksichtigend, dass manche sprachlichen Abwandlungen wie z. B. orthografische Besonderheiten zur Dichtung hinzugehören und nicht geändert werden dürfen.¹⁸⁶ Hinzu kamen zu Goethes Zeiten die Produktionsbedingungen, die nicht außer acht gelassen werden dürfen. Oft mussten die Autoren mehrere Monate auf die Druckbögen warten, wenn sie sie überhaupt zu Gesicht bekamen. Inzwischen waren die Bleiletern schon wieder abgelegt worden, da sie für andere Produktionen gebraucht wurden. Kamen dann die Korrekturen zurück, wurde neu gesetzt und damit entstanden auch neue Übertragungsfehler. Etwas einfacher war die Drucklegung, wenn der Autor in der Nähe war, – ein Grund, warum sich beispielsweise Goethe sehr oft bei Carl F. E. Frommann in Jena aufhielt und den Druckprozess überwachte. Denn bereits Martin Luther klagte über die Verfälschungen seiner Schriften, wenn diese nicht seinen Vorlagen entsprachen: »Vnd ist mir offft widerfahren, das ich nach druck gelesen, also verfelscht gefunde, das ich meine eign erbeit an vielen orten nicht gekennet, aiffs newe habe mussen besseren.«¹⁸⁷

Die Missverständnisse zwischen Autor und Setzer lagen und liegen allerdings auf beiden Seiten, bedenkt man die Korrekturwut eines Honoré de Balzac oder Autoren mit schwer lesbarer Handschrift, beispielsweise Robert Walsers Mikrogramme¹⁸⁸, oder aber die unterschiedlichen Kommunikationsformen auf den Korrekturfahnen. Ernst Rowohlt empfiehlt am 21. Februar 1911 Georg Heym: »Ihre Korrektoren sind übrigens leider sehr schwer deutbar.« [...] »Es giebt für derartige Sachen extra Korrekturzeichen und würde ich Ihnen empfehlen, für Ihre zukünftigen Arbeiten sich einmal eine derartige Tabelle vorzunehmen!«¹⁸⁹

Während Mark Twain schimpfte: »Als erstes schuf Gott Idioten. So zur Übung. Dann erschuf er Korrektoren.«, versuchte es Jean Paul mit den »Sieben Bitten an den Herrn Setzer in der Vorschule«, die flehend aber bestimmend abschließen mit »siebente – und diese ist die Hauptbitte: sagen Sie Amen! d. h. ja ja, es soll also geschehen. Leben und setzen Sie wol Der Verfasser«.¹⁹⁰

Dieser Überblick über die verschiedenen Positionen, die Autoren zum Schreiben und zu ihren gedruckten Büchern bzw. Texten einnehmen können, soll im Folgenden durch drei Beispiele ergänzt werden. Anhand dieser Beispiele

¹⁸⁴ Johann Wolfgang von Goethe am 15. Mai 1797 an Wilhelm von Humboldt, zit. nach Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 41.

¹⁸⁵ Johann Wolfgang von Goethe am 25. November 1805 an Cotta: »Die übersendete Probe des Druckes möchte wohl im ganzen für lesbar und annehmlich zu halten sein, ob sie gleich nicht so modern und lustig aussieht, als wir es im nördlichen Deutschland gewohnt sind. Daher will ich Ihnen völlig überlassen, was Sie etwa durch neue Schrift und sonstige Einrichtung zum guten Aussehen der Ausgabe weiterhin besorgen wollen. Weit mehr liegt mir am Herzen die Correktheit des Druckes.«, ebd., S.12. Vgl. Peter Michelsen: *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*, Würzburg 2000, S. 9 f.

¹⁸⁶ vgl. Werke von Arno Schmidt, z.B. *Zettel's Traum* oder Reinhard Jirgl *Die Unvollendeten*.

¹⁸⁷ Schottenloher (1931), zit. nach Lars Flüge: *Die Auswirkungen des Buchdrucks auf die Praxis des Schreibens*, a.a.O., S. 118.

¹⁸⁸ vgl. Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt a. M. 2000, herausgeben von Bernhard Echte, Entzifferung in Zusammenarbeit mit Werner Morlang. (In diesem Fall zerstritten sich die Herausgeber über die »Übersetzung«).

¹⁸⁹ Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 22.

¹⁹⁰ Ebd., S. 48, Jean Paul an Johann Friedrich Cotta am 28. September 1812.

werden unterschiedliche Facetten deutlich, welche Auswirkungen auf die Form des Buches eine Zusammenarbeit zwischen Autor und Typograf haben kann. Die Beispiele sind chronologisch geordnet und zeigen so eine Entwicklung, die an die Versuche Mallarmés anknüpft und gleichzeitig auch nochmal deutlich macht, wie hartnäckig Mallarmés Engagement in Bezug auf seine eigensinnige typografische Gestaltung war.

BEISPIEL 1 : ARNO SCHMIDT, »ZETTEL'S TRAUM«

Ab 1965 beginnt Arno Schmidt sein Hauptwerk »Zettel's Traum« zu schreiben. Er begibt sich dafür in die völlige Zurückgezogenheit seines Hauses in Bargfeld. Seine Frau Alice Schmidt schreibt über diese Zeit: *»Ich habe es nicht gern gesehen, daß mein Mann Zettels Traum schrieb. [...] Keine Spaziergänge mehr – kein Sitzen im Garten – kein Sonntag – kaum die Möglichkeit eines Gespräches: auf Fragen nur abwesend nervöse Antworten: bestenfalls. – Im ständigen Gemurmel, wortprobierend, bewegten sich seine Lippen. Völlige Vernachlässigung der eignen*

Beispiel Arno Schmidt: *Zettel's Traum*, Faksimile-Ausgabe, 1970 – dreispaltiger Roman mit zahlreichen Randglossen, »Zettel 50«.

Gesundheit. Völlige Gleichgültigkeit gegen alles, was nicht ZT betraf.« Nach etwa sechsjähriger Arbeit liegen 1350 Seiten¹⁹¹ im Format Din A 3 vor ihm, die er dreispaltig mit der Schreibmaschine getippt hat, versehen mit zahlreichen Randbemerkungen und Texteschüben, Zeichnungen und handschriftlichen Korrekturen. Schmidt vermerkt dazu: *»Das Ganze ist aber so kompliziert gebaut, die fließenden Übergänge von links – nach der Mitte – nach rechts: und wir haben noch keine Setzer-Generation herangezogen die Etymen gewohnt wären. Und dann das Gewischel von Marginalien und asides, die genau auf der richtigen Höhe stehen müssen.*« 1970 kann »Zettel's Traum« also nur als Faksimile veröffentlicht werden.¹⁹² *»Immerhin wird sich das Buch vermutlich nicht mehr setzen lassen, sondern – das Maschinen-Manuskript wird fotomechanisch vervielfältigt werden müssen.*« Er tröstet sich mit den optischen Vorzügen, die aus dem Typoskript ein ästhetisches Ganzes haben werden lassen: *»Die reine – Anordnung, der Blöcke – hat zuweilen ein – recht reizvolles Bild ergeben. Aber ich bin – nicht etwa primär, auch nicht sekun- oder tertiär danach gegangen, sondern wie gesagt, es ... es hat sich so herausgestellt.*«¹⁹³

Die Erstauflage von 2000 handsignierten Exemplaren ist innerhalb von drei Monaten ausverkauft, was angesichts des Ladenpreises von 295 DM für Verlag und Autor ein unerwarteter Erfolg ist. Die Herausgabe des größten und schwersten Buches der deutschen Literaturgeschichte bekommt von den Feuilletons der Zeitungen große Aufmerksamkeit. Arno Schmidt, der bis dahin nur einen überschaubaren Kreis Stammleser hatte, wird mit »Zettel's Traum« berühmt.

Ende der 1980er Jahre wird ein junger Typograf beim Buchmessestand der Arno-Schmidt-Stiftung vorstellig, der sich als Studienarbeit eine typografische Übersetzung von *Zettel's Traum* vorgenommen hat. Die Ergebnisse elektrisieren Bernd Rauschenbach und Jan Philipp Reemtsma so sehr, dass sie den jungen Mann mit der vollständigen Übertragung des komplizierten Manuskripts beauftragen. Es ist der Beginn eines 20jährigen Arbeitsprozesses. *»Es hat auch etwas Albernies, dieses Werk abzutippen, als mechanischer Wiedergänger des Meisters,*«¹⁹⁴ erzählt Friedrich Forssmann über seine damalige Initiativbewerbung – gleichwohl hatte er das richtige Gespür: *»Ich ahnte, dass da etwas schlummerte,*

¹⁹¹ Schmidt beschreibt in »Vorläufiges zu Zettels Traum«, dass er ca. 1350 Tage an dem Buch gearbeitet hat: *»Das war nicht meine Absicht, daß es nun genau mit der Seitenzahl übereinstimmt; aber es hat sich so ergeben daß das Pensum etwa jeden Tag 1 Großblatt gewesen ist.*« Arno Schmidt/Christian Gneuss: *Vorläufiges zu Zettels Traum*, Frankfurt a. M. 1977, S. 3.

¹⁹² 1. Auflage erscheint 1970 in dem Verlag Goverts/Krüger/Stahlberg, Stuttgart.

¹⁹³ Arno Schmidt/Christian Gneuss: *Vorläufiges zu Zettels Traum*, a.a.O., S. 4.

¹⁹⁴ Dieses Zitat und die folgenden aus dem Artikel »Hardcore Typograf« im Börsenblatt 44/2010, S. 30.

konnte aber den Schatz nicht heben.« Die folgende Satzarbeit ist geprägt davon, ein bestimmtes typografisches Regelwerk unter Verwendung der Schriften Gill Sans und Bembo weiter auszuarbeiten. Forssmann erfand für die unterschiedlichen Sonderfälle der von Schmidt verwendeten literarischen Ausdrucksweisen und besonders der Orthografie¹⁹⁵ ein neues Schriftsystem. Beispielsweise führte er eine Kursive an den Stellen ein, an denen die Schreibmaschine nur sperren konnte. Dies setzt eine Leidenschaft voraus, die auch in den kleinsten Einheiten des Schriftspektrums einen Sinn erkennt: *»Ich bin am glücklichsten, wenn ich setze: Wenn ich beginne, den Text zu massieren. Wenn ich in diesem magischen Dreieck aus Schriftgröße, Satzbreite und Zeilenabstand schubse und probiere. Bis zu dem Punkt, an dem alles stimmt.«* Dennoch sieht sich Forssmann als Typograf in dem handwerklichen Übertragen eines Textes als möglichst unauffälliger Part: *»Buchgestaltung ist ein Fach, in dem es um die Annahme von Überliefertem geht. Um Bescheidenheit, Dienst am Text. Letztlich auch um ein Arbeiten am Unsichtbarwerden des eigenen Tuns.«* Als Arno Schmidt im Sommer 1979 stirbt, lautete sein letzter Satz, den er geschrieben hat: *»Ist Fleiß für Menschen & Tiere eine einfache (Lebens)Notwendigkeit?«*¹⁹⁶

2010 erscheint die typisierte Fassung von *Zettel's Traum* als *»Bargfelder Ausgabe«* im Suhrkamp-Verlag in drei verschiedenen Ausgaben.¹⁹⁷ Den Abschluss seiner Arbeit beschreibt Forssmann als *»Phantomschmerz«*: *»Vielleicht ist es wie mit einem sonderbarem Haustier, das man irgendwann nur noch loswerden will. Aber wenn's dann so weit ist, trauert man doch.«*¹⁹⁸ Dem Text des Autors wurde mit der Übertragung in eine Druckvorlage sicherlich zum einen *»geholfen«*, weil es seit den 1990er Jahren der Computer ermöglichte. Auf der anderen Seite sind nun die Einschübe und Verbesserungen, wie bei jeder anderen Transkription üblich, bereinigt und führen zu einer anderen Lesbarkeit und zu einer Neurezeption des Textes. Die Einzigartigkeit, lediglich das Manuskript mit seinen narrativen Eigenheiten zu lesen zu bekommen, ist ja durch die Verfügbarkeit der Faksimiles nicht genommen, dennoch aber ist das Manuskript *»überholt«* worden.

¹⁹⁵ *»Die Orthografie ist etwas Lebendiges.«* Arno Schmidt in dem Artikel *»APROPOS: Ah!; PRO = POE«* in *Der Spiegel* 17/1970, S. 228.

¹⁹⁶ Arno Schmidt: *Julia, oder die Gemälde*, Zürich 1983, S. 141.

¹⁹⁷ Eine Studienausgabe in vier Bänden, eine Standardausgabe und eine Vorzugsausgabe auf Halbpergament. Die Standardausgabe hat ein Format von 25 x 34 cm und einen Umfang von 1530 Seiten. Die Arno Schmidt-Stiftung versprach bei der Präsentation des gewichtigen Werkes, dass derjenige, der den Band am ausgestreckten Arm mindestens fünf Minuten halten könne, ihn mitnehmen dürfe. Länger als eine Minute schaffte es angeblich keiner.

¹⁹⁸ Aus dem Artikel *»Hardcore Typograf«* im *Börsenblatt* 44/2010.

BEISPIEL 2 : MARKUS KUTTER, »SCHIFF NACH EUROPA. SYNTHETISCHER ROMAN«

Als zweites Beispiel dient mir Markus Kutters Roman »*Schiff nach Europa*«, der 1957 erschienen ist. Markus Kutter beauftragte explizit einen Gestalter mit der »*optischen Organisation*« seines Buches. Die Auswahl fällt ihm nicht schwer, denn mit Karl Gerstner handelt es sich um seinen Partner in der gemeinsamen Agentur GGK.

Kutter beschreibt in seinen »*Notwendige[n] Nachbemerkenngen des Verfassers*«¹⁹⁹ seine Beweggründe, deren erste Sätze ich hier ungekürzt wiedergeben muss, weil sie genau den Nerv meines Themas treffen: »*Die zweite Bemerkung gilt der Typographie dieses Buches. Ist es eigentlich nicht verwunderlich, dass es Komponisten zum Beispiel gar nicht einerlei ist, wie ihre Werke aufgeführt werden, dass Architekten ihre Bauführer überwachen, und dass Schriftsteller umgekehrt dem Druck ihrer Bücher in vielen Fällen gefühllos zuschauen – gefühllos oder durch die Verleger eingeschüchtert, denen es nie an Beweisen mangelt, warum das Publikum den nur eben flachsten und nichts sagendsten Umbruch dulden wolle? Sind wir als Leser so unempfindlich gegen optische Reize geworden, obwohl heutzutage Bücher so gut wie ausschliesslich durchs Auge aufgenommen werden? Ich darf mich also glücklich schätzen, dass ich einen Verleger und dann vor allem einen Gestalter fand, denen die gedruckte Letter nicht der Allerweltskarren ist, auf dem jede Ware gleichermassen geschleppt werden kann.*«²⁰⁰

Die Entscheidung für eine besondere Typografie, zunächst unabhängig von der Vorstellung einer Form, ist ein Wagnis und ein Chance für den Autor. Diese Haltung durchzieht den Prozess der Gestaltung, in dem die Erwartungen und Möglichkeiten der Typografie in Bezug auf den Text erarbeitet werden mussten. »*[Die] verschiedenen Gespräche, die die optische Organisation dieses Buches begleiteten [...] [machten den Wunsch nach einer] typographischen Verdeutlichung des geschriebenen Wortes von Mal zu Mal spürbarer. [...]: also mehr als nur eine sichtbare graphische Begleitmusik (der Greuel, genannt illustriertes Buch), vielmehr ein sehr wissentlich, sehr willentlich angestrebter kumulativer Effekt: Die Typographie will nichts anderes als der Text.*«²⁰¹

Wie das zustande kommen kann, beschreibt der Typograf Karl Gerstner Jahre später in verschiedenen Aufsätzen: »*Die Freiheit des Entwerfers liegt nicht am Rand seiner Aufgabe, sondern in derem Mittelpunkt. Erst dann ist der Typograph frei, etwas Künstlerisches zu leisten, wenn er seine Aufgabe in allen Teilen versteht und denkt. Und jede auf dieser Grundlage gefundene Lösung wird eine integrale sein, wird eine Einheit von Sprache und Schrift, von Inhalt und Form bilden.*«²⁰² Das impliziert, dass die typografische Gestaltung nicht nach der Fertigstellung des Textes entsteht, sondern dass die eine Arbeitsweise die andere bedingen und beeinflussen kann. Der Typograf wird zum Mittäter, Teil eines Prozesses. Die »*Integrale Typographie*«²⁰³ setzt also ein kollaboratives Schreiben voraus. In dem Wort Kollaboration steckt auch das Wort »*Labor*«, eine forschende Situation, die aus unterschiedlichen Meinungen, Materialien und Parametern Neues entstehen lässt.

¹⁹⁹ Markus Kutter: *Schiff nach Europa. Synthetischer Roman*, Teufen 1957, S. 212.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Karl Gerstner: *Programme entwerfen*, Teufen 1963, S. 58.

²⁰³ Karl Gerstner in: Manfred Klein [u.a.]: *Typen & Typografen*, Schaffhausen [u.a.] 1991, S. 16.

BEISPIEL 3 : CLEMENS SETZ, »INDIGO«

Der Roman »Indigo« von Clemens Setz wurde von der Typografin Judith Schalansky gesetzt. Judith Schalansky ist eigentlich eine Zweifachbegabung, denn sie ist selbst Autorin, gestaltet aber gleichzeitig auch ihre Bücher, die u. a. im Suhrkamp Verlag erscheinen. Bekannt wurde sie mit ihrem Erstlingswerk »Fraktur mon amour«, das die Neubetrachtung von Frakturschriften innerhalb der Typografie anregte.²⁰⁴ Für den Roman von Clemens Setz, der unterschiedliche Textformen enthält, geht sie behutsam auf die einzelnen Themen ein und stellt so die Typografie in den Dienst z. B. eines authentisch aussehenden Arztbriefes, der in dem Roman eine Rolle spielt. Auf der anderen Seite scheint die Konzeption des Romans, das Inhaltsverzeichnis, wie von der Hand des Autors geschrieben. Für eine herangezogene Geschichte in der Geschichte wird auch mal eine Frakturschrift verwendet.

Dieses Buch habe ich aus besonderem Grund als drittes Beispiel gewählt: Es gibt ein gemeinsames Interview mit Autor und Gestalterin, welches vor allem Aufschluss darüber gibt, was der Autor über sein fertiges Buch denkt, wenn er es in den Händen hält.

- Offsprecher : *»Herr Setz, wie hätte das Buch ohne die Mitwirkung von Frau Schalansky ausgesehen?«*
- Clemens Setz : *»Ich kann es nur vergleichen mit meinem ersten Buch [...] Bisher war es so, dass ich es zur Kenntnis genommen habe und abnickte: ›Gut gemacht, schön, Cover in Ordnung‹. Jetzt zum ersten Mal habe ich aber an dem Buche selbst eine ganz überwältigende Freude, also – dass es etwas mit mir tut. Hier ist es etwas ganz Anderes, etwas Menschliches, etwas Gemachtes, was mich irgendwie verändert.«*
- Judith Schalansky : *»Hattest Du nie Angst, dass ich dir deinen Text entführe?«*
- Clemens Setz : *»Oh ja, aber das war angenehm, diese Angst. Das war eigentlich mehr eine Hoffnung: Dass du den Text so wie einen Drachen irgendwie mitziehst ...«²⁰⁵*

Wie man an diesem Gespräch sieht, ist auch bei Clemens Setz die Angst vor einer Entfremdung des eigenen Textes durch die Übersetzung in eine typografische Form da. Doch er kann seine Skepsis in eine mutige Offenheit und eine vertrauensvolle Zusammenarbeit umwandeln. Das Bild, einen Text wie »einen Drachen aufsteigen zu lassen«, der eine unbändige Freude auslösen kann, – das ist doch eine Einstellung, die einem Typografen Aufwind geben sollte!

²⁰⁴ Vgl. auch ihre Bücher *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde* (2009) und *Hals der Giraffe* (2011).

²⁰⁵ Interview mit Judith Schalansky und Clemens Setz zum Roman *Indigo*, <http://indigo.suhrkamp.de/clemens-j-setz-im-gesprach-mit-judith-schalansky/> abgerufen: 25.11.2015, Transkription: R. Löser.

4. KAPITEL

**DER TYPOGRAF – DEKORATEUR, DIENER
ODER SOUVERÄN?**

Typografie²⁰⁶ ist heutzutage ein u. a. an Kunstakademien gelehrter Beruf. Er ist auf die »Buchdruckerkunst« zurückzuführen, – die Kunst, der Gestaltung von Druckerzeugnissen nach ästhetischen Gesichtspunkten. Diese sind jedoch abhängig von den materiellen Bedingungen und Produktionsweisen, sowie von jenen, die die Schrift selbst gestalten (Schriftgestalter). Während des Studiums der Typografie und Buchkunst werden die typografischen Regeln und ihre Anwendbarkeit auf die gestalterische Praxis überprüft. Das Ausloten der Möglichkeiten und Grenzen innerhalb der Buchgestaltung suggeriert dabei oft Freiheiten eines Gestalters, die in der Praxis des späteren Berufslebens nur bedingt umzusetzen sind. Zum Studium gehört auch die Auseinandersetzung mit konträren Lehrmeinungen, die die »Zug- und Druckspannungen«²⁰⁷ in Bezug auf die Arbeitshaltung ausmachen, z. B. wie und in welcher Form mit Typografie umgegangen werden kann, soll, darf. Genau hier entsteht die ideologische Diskussion unter Gestaltern und Typografen, ob ein Designer persönliche gestalterische Präferenzen zum Ausdruck bringen, ob er sich als Künstler betätigen darf oder inwieweit seine Arbeit der Lesbarkeit und Vermittlung von Text »dient«.

Das ist nicht unerheblich, gibt es doch Ansprüche von verschiedenen Positionen: vom Autor, wie ich es bereits dargelegt habe, vom Leser natürlich, der wir ja alle sind, vom Verleger mit eigenen inhaltlichen und wirtschaftlichen Interessen und auch vom Gestalter, der sich eine Haltung bzw. Arbeitsmoral ausbildet und versucht, ihr gerecht zu werden. Die Realität verlangt für die unterschiedlichsten Projekte unterschiedliche Vorgehensweisen. Es ist also mein Anliegen, in den durchdringenden, mahnenden Worten und Manifesten ein »Orchester« verschiedener Meinungen zu finden, das den Spielraum der Typografie beschreibt. Denn die Realität des typografischen Gestalters verlangt neben unterschiedlichen Tätigkeiten im Produktionsprozess auch Fähigkeiten wie Organisieren, Koordinieren und Moderieren. Und dieser Flexibilität im Arbeiten gehen ganz unterschiedliche Meinungen voraus, die ähnlich zueinander im Kontrast stehen wie die Aussagen der Autoren, die über ihre Erwartungen an die Gestaltung ihrer Bücher sprechen (vgl. 3. Kapitel).

Ich werde zunächst in einem Rückblick rekapitulieren, in welcher Art sich die Sicht auf die Arbeit des Typografen in unterschiedliche Richtungen ausgewirkt hat, wie sie immer wieder kommentiert wird und in welchen Facetten sich die Ansätze mit den Veränderungen vom Handwerksberuf (seiner Haltung als Dienstleister) zu einem variablen, sich – auch mit den technischen Möglichkeiten – veränderten Berufsbild, abzeichnet. In diesem Kontext ist es wichtig, sich als typografischer Gestalter sowohl die etablierten Lehrmeinungen bewusst zu machen, als auch den gegenwärtigen und zukünftigen Handlungsspielraum

206 Vgl. auch Harald Olbrich (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1994, Bd. 7, S. 471: »Typographie: Ursprünglich war der Typograph Schriftentwerfer, Schriftschneider, Setzer, Drucker und Verleger zugleich. Im Lauf der Jahrhunderte trennten sich diese Tätigkeiten zu selbständigen Berufen [...] Die Einführung des DTP (Desk-Top-Publishing) vereint durch die Möglichkeit, direkt am Bildschirm zu entwerfen, wieder die Tätigkeiten des Entwerfers und des Setzers.«

207 El Lissitzky in: Kurt Schwitters: *Die neue Gestaltung in der Typografie*, Hannover 1930. Ern. abgedr. in: Kurt Schwitters. *Das literarische Werk*, Bd. 5 (Manifeste und kritische Prosa), hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1981, S. 218. Lissitzky bezog sich auf den Inhalt des Textes zu einer passenden Gestaltung: »Die Drucksache soll den gedachten oder gesprochenen Text optisch ausdrücken. [...] Die Bild-Form muß den Zug- und Druckspannungen der Text-Form entsprechen.«

zu überblicken, der Verantwortung mitträgt und auch durchaus künstlerische Ausprägungen zulassen kann.

Für die Beurteilung von Typografie muss man erwähnen, dass es innerhalb Europas sowohl länderspezifische als auch zeitlich unterschiedliche Entwicklungen gibt. Die Bedingungen für die Verfügbarkeit von Technologien und die Medienentwicklung wirken sich auf die Drucktechnik und die Materialität aus. Letztendlich ist Typografie Ausdruck von Stil und Geschmack und damit grundsätzlich nicht objektiv zu beurteilen.

Der folgende chronologische Aufbau über die verschiedenen Positionen, was Typografie sei, knüpft an die bereits erwähnten Briefe Schillers von 1794 an, der zur Modernisierung der Buchgestaltung anmahnte und seine Verleger anspornte, »[...] auch im *Typographischen etwas Bedeutendes zu leisten*.«²⁰⁸ Damals begannen die Begehrlichkeiten innerhalb der Buchgestaltung eine bessere Qualität zu erreichen, durch den Vergleich mit den Nachbarländern, die schon viel weiter waren. Schiller könnte nach Ansicht von Thomas James Cobden-Sanderson (1900) tatsächlich ein Anrecht darauf haben, ein Mitspracherecht über die Gestaltung seiner Texte zu gewinnen, ist es doch »[...] [d]ie allererste Pflicht der *Typographie*, [...] den Gedanken oder die Vorstellung ohne Verlust so zu übermitteln, wie es der Autor wollte.«²⁰⁹ Wobei es in dieser Zeit durchaus angesehen war, als Schriftgestalter und Schriftsetzer den Inhalt eines Textes »mit seiner Kunst stimmungsvoll zu begleiten.«²¹⁰ Damit hatte die Arbeit des Typografen in erster Linie einen dekorativen²¹¹ Aspekt. Dekoration bedeutet hier nicht ausschließlich mit Schrift, sondern auch mit zusätzlichem Satzmaterial zu arbeiten, wie z. B. Linien und Ornamenten. Der Schrift selbst wurde und wird auch heutzutage durchaus ein schmuckhafter Wert beigemessen. Oft handelt es sich um Schriftformen, die nicht der Leserlichkeit dienlich sind, sondern mit ihrer Ästhetik einen Stil betonen – als Teil eines Gesamtensembles (z. B. bei Henry van de Velde, Peter Behrens). Hier haben Überlegungen, inwieweit die Schrift zu dem Inhalt oder zum Zweck des Buches passt, überhaupt keinen Ansatz. Die Schrift und das Buch werden, vergleichbar mit der Architektur der damaligen Zeit, zu repräsentativen Objekten des Zeitgeschmacks und stilprägend für eine kulturelle Epoche.²¹²

Der Vergleich von Buchgestaltung und Architektur ist sehr häufig in den verschiedenen Aussagen über Typografie und Buchgestaltung zu finden. »*Architektur und Typographie sind eng verwandt*«, ²¹³ schreibt der Leipziger Drucker und Buchgestalter Carl Ernst Poeschel 1904. In beiden Disziplinen gehe es um die Verteilung von Raumverhältnissen, die einen praktischen Zweck berücksichtigen müssten und dennoch künstlerisch ausgestaltet werden, so dass sich alles logisch ineinanderfügt und aufeinander aufbaut. »*Dabei hat der Typograph eins vor dem Architekten voraus: Der Architekt plant den Bau des Hauses, und der Baumeister führt die Pläne aus. Der Buchdrucker tut beides; er ist Architekt und Bauausführender in einer Person und kann aus diesem Grunde viel unbe-*

208 Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben*, a.a.O., S. 12.

209 Thomas James Cobden-Sanderson: »*Ideal Book or Book Beautiful*« in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, 5. Jg. 1901/1902, S. 180–185.

210 Eugen Diederichs: *Von der Kunst des Buches und den Aufgaben des Verlegers*, Leipzig 1940, S. 4. (Zitat von 1900.)

211 Ebd.: »*Die Anordnung des Satzes ist nach dem schwarz-weißen Eindruck der Fläche von beiden zu gestalten, also dekorativ.*«

212 Peter Behrens (1902): »*Eines der sprechendsten Ausdrucksmittel jeder Stilepoche ist die Schrift. Sie gibt, nächst der Architektur, wohl das am meisten charakteristische Bild einer Zeit [...]*«. Zit. nach Jan Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie [eine Fibel für jedermann]*, Augsburg 1988/1960, S. 78.

213 Carl Ernst Poeschel: *Zeitgemäße Buchdruckkunst*, Leipzig 1904, S. 42.

schränkter schaffen als jene beiden.«²¹⁴ Beides, Planung und Ausführung in einer Person zu vereinen, ist heute die Normalität für die Arbeit des Typografen. Damals wie heute macht es die besondere Qualität aus, wenn der Typograf die Konzeption und den Satz eines Buches, sowie die Koordination der Herstellung, selbst bearbeitet.

1913 ruft Filippo Tommaso Marinetti mit seinem Manifest zu einer radikalen, typografischen Revolution auf: »[A]uf ein und derselben Seite [werden wir] drei oder vier verschiedene Druckerschwärzen verwenden und, wenn nötig, auch zwanzig verschiedene Typen. [...] Mit dieser Revolution des Druckes und dieser bunten Vielfalt der Typen will ich die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln.«²¹⁵ Durch den Ersten Weltkrieg wird diese Diskussion unterbrochen und erst in den 1920er Jahren wieder aufleben können, – in einer kontrastreicheren Form als je zuvor. Die »Neue Typografie« entsteht und entzweit die junge Generation von den Dogmen der alten, beispielsweise Rudolf Koch, der 1921 noch von der »stolzen und doch geschmeidigen Linie eines lateinischen Großbuchstabens« und der »bürgerlichen behäbigen Sicherheit und Kraft einer Frakturform«²¹⁶ spricht, während für die Avantgarde ganz andere Wertmaßstäbe wichtig werden. Bei ihnen, z. B. bei El Lissitzky, wird der Bezug zum Inhalt eine Rolle bei der typografischen Gestaltung spielen: »Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhalts entsprechen.«²¹⁷

Die mechanisierte Form der Schrift ist eine Gleichmacherei in ihrer radikalsten Form, in der Textteile zu Material werden, die den Text konstruieren und alle Elemente des Buches mit einbeziehen: »Auch die textlich negativen Teile, die nichtbedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typographisch positive Werte. Typographischer Wert ist jedes Teilchen des Materials, also: Buchstabe, Wort, Textteil, Zahl, Satzzeichen, Linie, Signet, Abbildung, Zwischenraum, Gesamtraum.«²¹⁸ Sie werden zweckmäßig verwendet und in einer Sachlichkeit und Schnörkellosigkeit angeführt, die den unverstellten Blick auf den Inhalt des Textes freigeben soll. »Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung. Sie muß eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein. [...] Also zu allererst: eindeutige Klarheit in allen typografischen Werken«,²¹⁹ schreibt Laszlo Moholy-Nagy 1923. »Die Forderung des Inhaltes an die Typografie ist, daß der Zweck betont wird, zu dem der Inhalt gedruckt werden soll«,²²⁰ pflichtet ihm Kurt Schwitters 1924 bei. Der Typograf Jan Tschichold wird ihr vehementester Vertreter in dieser Zeit werden und die »Typographischen Mitteilungen« von 1925 über die »Neue Typografie« schreiben.²²¹

Eine immer wieder umstrittene These, Typografie sei Kunst und habe entsprechende Freiheiten oder wenigstens eigene Gesetzmäßigkeiten, muss

²¹⁴ Carl Ernst Poeschel: *Zeitgemäße Buchdruckkunst*, Leipzig 1904, S. 42.

²¹⁵ Zitat in der deutschen Übersetzung übernommen aus: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek 2009, S. 218.

²¹⁶ Rudolf Koch, zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typographie 1900–59*, a.a.O., S. 15.

²¹⁷ El Lissitzky in der Zeitschrift *Merz*, Nr. 4, Hannover 1923.

²¹⁸ Kurt Schwitters: »Thesen über Typographie«, Zeitschrift *Merz*, Nr. 11 (Pelikan-Nummer), Hannover 1924, S. 91.

²¹⁹ Laszlo Moholy-Nagy, in: Karl Nierendorf (Hrsg.): *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar/München 1923, S. 141.

²²⁰ Kurt Schwitters: »Thesen über Typographie«, Zeitschrift *Merz*, Nr. 11 (Pelikan-Nummer), a.a.O., S. 91.

²²¹ Jan Tschichold: »Zweck jeder Typographie ist Mitteilung (deren Mittel sie darstellt). Die Mitteilung muß in kürzester, einfachster, eindringlichster Form erscheinen.« Tschicholds Arbeit als Typograf und Buchgestalter war von unterschiedlichen Positionen geprägt, die ihn, aus einer traditionellen Ausbildung zum Schriftgestalter in Leipzig, zu einem glühenden Verfechter der »Neuen Typografie« werden ließ. Genauso vehement wandte er sich Jahre später wieder einer wesentlich konservativeren Gestaltung zu.

immer differenziert betrachtet werden. Beispielsweise konnte sie aus der Malerei oder der kalligrafischen Tradition kommen. Wenn Fritz H. Ehmcke 1925 einen Verlust des Persönlichen in den neuen Druckwerken bedauert: »Wenn in der Handschrift das Persönliche, Intime sich auswirken konnte, so zeigt sich in der Typografie, das heißt in der Zusammensetzung von Schriftbildern aus einzelnen in Metall gegossenen Typen, eine dem Persönlichen und Einzelnen entgegengesetzte Kunstrichtung und Kunstgesinnung«, ²²² so ist das vermutlich eine Reaktion auf Kurt Schwitters' »[...] die unpersönliche Drucktype ist besser als die individuelle Schrift eines Künstlers« ²²³ von 1924 – und hat dennoch einen differenzierten Zweckgedanken und vermutlich auch unterschiedliche Texttypen vor Augen. Den Aufruf zur Sachlichkeit und zu typografischen Gesetzmäßigkeiten, die gerade nicht von einem künstlerischen Habitus und dem Einbringen einer persönlichen Intention ausgehen, unterstreicht Walter Dixel: »Wir haben nur eine Pflicht, die: sachlich und – typisch zu sein. [...] Unsere Erkenntnisse interessieren unser Publikum so wenig wie unser Geschmack oder unser Künstlertum.« ²²⁴

Doch ist der Einsatz von Groteskschriften und die Vorgabe einer Formen- und Farbensprache, wie sie die »Neue Typografie« auszeichnet, nicht einfach nur die Umwandlung eines rein schmückenden Dilemmas, wie es Theo van Doesburg 1929 vermutet? Er wendet sich gegen »[...] das sogenannte gestaltete, ›dynamische‹ Buch. Es fällt wie eine Bombe auf Ihren Tisch und wirkt durch Farben, Streifen, Punkte und Stäbe dermaßen aggressiv, daß Sie das Gefühl haben, der Autor hält Ihnen eine Pistole unter die Nase.« ²²⁵ Er sieht in den Auswirkungen der »Neuen Typografie« nur eine Wiederholung mit anderen Elementen: »Es liegt auf der Hand, daß diese reichliche Verwendung von Balken, Streifen, Stäben und Punkten im Grunde genau so kitschig ist wie die früher üblichen Blümchen, Vögelein und typografischen Verzierungen.« ²²⁶ Van Doesburg zählt sich zu den Elementaristen – »wir wollen das alles nicht mehr, [...]« ²²⁷ – und fordert auf, gestalterische Lösungen für Probleme zu finden und nicht neuen Schmuck zu generieren. Mit dem Ziel, dem Leser durch Organisation von Information und Zwischenräumen das Verständnis des Textes zu erleichtern, ahnt er die Entwicklung besonders in der Schweizer Typografie der 1960er Jahre voraus, die dem Leser möglichst klar gegliederte aber auch streng wirkende, funktionale Grotesk-Typografie bietet. Stanley Morison bemerkt zur gleichen Zeit: »Selbst langweiliger und einförmiger Satz ist für den Leser bedeutend weniger störend als exzentrische oder verspielte Typografie.« ²²⁸

Um was geht es nun aber? Geht es darum, den Leser vor »zu viel Gestaltung« zu schützen und die Konzentration allein auf die Lesbarkeit zu fokussieren? Durchblättert man selbst einschlägige Typografiewerke, aus denen die meisten der in diesem Text verwendeten Zitate stammen, so ist das eine niemals mit dem andern gleichzusetzen. Alle haben ihrer Zeit entsprechend eine typografische Sprache, die zwar zu den Ansichten der Autoren passt und dennoch 20 Jahre später in der gleichen Form undenkbar wäre. Das bedeutet, es gibt von der Annahme, der Text sei neutral gesetzt, keine festgelegte Norm. Es gibt typo-

²²² Fritz Hellmut Ehmcke: *Persönliches und Sachliches. gesammelte Aufsätze und Arbeiten aus 25 Jahren*, Berlin 1928, S. 121.

²²³ Kurt Schwitters: »Thesen über Typographie«, a.a.O., S. 91.

²²⁴ Walter Dixel in: *Neue Typographie, Katalog der Ausstellung im Gewerbemuseum Basel 1927/28*, S. 6–12. Zit. nach Gerd Fleischmann: *Bauhaus. Drucksachen, Typografie, Reklame*, Stuttgart 1995, S. 340.

²²⁵ Theo van Doesburg (1929) in: *Die Form 21/1929*, S. 566–571. Zit. nach Gerd Fleischmann: *Bauhaus. Drucksachen, Typografie, Reklame*, a.a.O., S. 342 f.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Stanley Morison: »Grundregeln der Buchtypographie«, 1929, in: Richard von Sichowsky/Hermann Tiemann: *Typographie und Bibliophilie*, Hamburg 1971, S. 75.

grafische Grundregeln, den korrekten Satz betreffend, die sich aus dem Setzerhandwerk tradiert haben. Doch es gibt innerhalb dieser Regeln einen großen Spielraum, der es ermöglicht, eine eigene typografische Sprache zu entwickeln. Voraussetzung ist immer die Konsequenz in der Umsetzung, für die sich jeder Typograf eigene Gesetzmäßigkeiten über Abstände, Proportionen und Größenverhältnisse aufbaut. Diese Arbeitsweise einer systematischen Stringenz lässt in der Tat wiederum wenig ausfallende, künstlerische Tendenzen zu, doch bleibt in der Erstellung des Layouts genug Spielraum, einen eigenen Stil mit dem Einsatz von einer oder mehreren Schriften auszudrücken.

Dennoch muss nach Jan Tschichold »[...] *der Buchentwerfer der getreue und taktvolle Diener des geschriebenen Wortes sein und diesem zu einer Darstellung verhelfen, deren Form niemals den Inhalt überschreien oder bevormunden darf.*«²²⁹ Tut sie das aber, so unterstreicht es Frederic W. Goudy, d.h. »weckt jedoch die Typografie Interesse und Genuß nur um ihrer selbst willen, und zieht sie die Aufmerksamkeit, die den Worten des Autors gebührt auf sich selbst, wird sie zu einer typografischen Impertinenz.«²³⁰ Noch deutlicher wird Imre Reiner 1946: »Allein schon der Wunsch, seinen ›eigenen Stil‹ zu haben, ist hohle Eitelkeit.«²³¹

Könnte aber nicht genau das Gegenteil der Fall sein und eine ungehinderte Lesbarkeit dazu führen, »[...] *gegen das rapide Überfliegen der Zeilen und Buchseiten ankämpfen*«²³² zu wollen? Hans H. Bockwitz 1931 bemerkt dazu weiter: »Nun aber versucht eine neue Typographie im Buche einen neuen Weg, den lesenden Menschen zu einem intensiveren ›inner speech‹ zu zwingen, seine Aufmerksamkeit wach zu halten, ihn am Überfliegen des Textes zu hindern, indem sie wesentliche Worte, Satzteile und Sätze durch auffälligen Druck und auffällige Stellung hervorhebt, indem sie sozusagen die typographischen Mittel sprechen läßt, über das visuelle zum rhetorischen Moment führt [...]«²³³

Interessanterweise kommt es etwa zur gleichen Zeit zu Äußerungen, die die Möglichkeit eröffnen, dem Typografen »zwei Seelen in einer Brust«²³⁴ zuzugestehen und nicht auf eine einzige dogmatische Festlegung, was Buchtypografie zu sein hat, zu beharren. So beobachtet Walter Tiemann 1939 »deutlich zwei Tendenzen«, eine, welche »die Buchseite für eine malerisch-dekorativ zu behandelnde Fläche« hält, eine andere, die »das Buch als eine architektonische Aufgabe im kleinen« betrachtet. Tiemann weiß selbst, »daß die Gegenüberstellung hinkt«,²³⁵ allein die Abgrenzung ist für diesen Moment schon ein enorm versöhnlicher Schritt. Oldrich Menhart beschreibt bereits 1934 »zwei Lager« innerhalb der Buchgestaltung, zum einen die »Mechanisierung der Konstruktion der typografischen Schriften«, zum anderen »ein Schriftschaffen, das aus dem Verhältnis der Sprache zur Schrift entsteht, aus dem Verhältnis des gesprochenen Wortes, des Gedankens zum geschriebenen oder gedruckten Wort, und das gegen

229 Jan Tschichold: *Schriften 1925–1974*, a.a.O., Bd. 1, S. 298.

230 Frederic W. Goudy (1934), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typographie 1900–59*, a.a.O., S. 39.

231 Ebd. S. 49, Imre Reiner (1946) vergleicht: »Das typografische Werk darf mit einem Orchester verglichen werden, die Typen mit Musikinstrumenten. In einem Orchester gibt es Soloinstrumente und Begleitende. Wenn in einer typografischen Arbeit zu viele Auszeichnungsschriften agieren, jede für sich eine wichtige Rolle spielt, so ist dies, als träten in einem Konzert nur Solisten auf, die alle zugleich, aber jeder eine selbständige Partie spielen. Es entsteht so eine laute Unordnung.«

232 Hans H. Bockwitz: »Rhetorische Typographie«, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, 68. Jg. Heft 7/1931, S. 288–296.

233 Ebd.

234 Walter Tiemann (1939), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typographie 1900–59*, a.a.O., S. 44.

235 Walter Tiemann (1939), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typographie 1900–59*, a.a.O., S. 44.

alle Mechanisierung Stellung nimmt.«²³⁶ Meint er damit doch eine künstlerische Position, die dem Ausdruck der Sprache mehr gerecht werden könnte?

Die »Notwendigkeiten der Sprache und des Lesens«²³⁷ vor ästhetische Überlegungen zu stellen, darin stimmen die meisten Aussagen über Typografie überein. Gerrit Willem Ovink sieht den Typografen deshalb in der Rolle des Vermittlers zwischen Text und Leser und stellt dazu die richtigen Fragen: »Welche Freiheit sollen wir ihm gönnen, damit er zum Besten beider Parteien arbeiten kann? Welchen Schutz müssen wir andererseits dem Autor und dem Leser gewähren, damit beide nicht von einem skrupellosen Typographen belästigt oder betrogen werden?«²³⁸ Er appelliert damit an eine »Grundhaltung des Gestalters«, das richtige Maß zu finden, während andere, z. B. Paul Rand 1972, diese Vermittlungsposition als Gelenk, Bindeglied oder Übergang beschreiben und damit erneut den Dualismus deutlich machen: »Gutes Design, gute Typografie ist eine Verbindung von Information und Inspiration, des Bewußtseins und Unterbewußtseins, von gestern und heute, von Realität und Phantasie, Arbeit und Spiel, Handwerk und Kunst.«²³⁹

In dieser Zeit hatte der Einsatz von Schrift bereits ein ganz neues Aufgabenfeld erobert, nämlich in der Werbung. »Viele Designer fanden heraus, daß ihnen die Anwendung von Typografie als Wort-Bild einen größeren kreativen Spielraum erlaubt [...]«,²⁴⁰ schreibt Herb Lubalin, doch die möglichen Wechselwirkungen auf die Buchgestaltung sind bereits bei Stéphane Mallarmé deutlich geworden und lassen sich nicht gänzlich aus der buchtypografischen Gestaltung heraus trennen. Dennoch kommt im Zusammenhang mit der Werbung eine emotionale Qualität von Typografie zur Sprache, die sich um den Leser bemüht und »[...] nicht einfach als mechanisches Setzen von Worten auf Papier« verstanden wird, »sondern vielmehr als kreative Möglichkeit, einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, eine Geschichte zu erzählen, die Bedeutung eines Wortes oder eines Satzes zu verstärken, um dem Betrachter eine Gefühlsreaktion zu entlocken«, oder ihm zumindest ein Verständnis des Textes zu erleichtern: »Unsere Aufgabe als Designer ist es, das gedruckte Wort nicht nur zu ordnen, sondern es einprägsam und damit auch besser verständlich zu machen.«²⁴¹

Doch die Reaktion kommt prompt. Hans Peter Willberg schreibt, ebenfalls 1979: »Typografie ist keine Kunst, Typografie ist keine Wissenschaft. Typografie ist Handwerk, Handwerk nicht im Sinne der Befolgung unverstandener Vorschriften, sondern Handwerk im Sinne präziser Anwendung solid überprüfter Erfahrung.« Er setzt damit dem Ansatz von Verbindlichkeit ein Ende: »Für den Inhalt [eines Buches] ist er [der Typograf] nicht verantwortlich, so wenig wie der Innenarchitekt für die Gedanken dessen verantwortlich ist, der auf dem Stuhl sitzt, den er konstruiert hat. Bequem muß der Stuhl sein und halten muß er, nichts weiter. Gut lesbar muß das Buch sein, nichts weiter.«²⁴²

Doch das Bedürfnis nach mehr Mut zu einer eigenen Gestaltung, die eine Haltung voraussetzt, ist nicht mehr wegzudenken. Erik Spiekermann schreibt 1982: »So, wie es Architekten gibt, die der einfallslosen aber profitgerechten Betonarchitektur vergangener Wirtschaftswunderzeiten endlich phantasievolle Gebäude entgegensetzen, so ist auch in der Typografie deutlich zu erkennen, daß

236 Oldrich Menhart (1934), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typographie 1900–59*, a.a.O., S. 40.

237 Max Bill (1946), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1900–59*, a.a.O., S. 48.

238 Gerrit Willem Ovink: *Die Gesinnung des Typographen*, Mainz 1973, S. 7.

239 Paul Rand (1972), zit. nach Novum Gebrauchsgraphik, 1/1973, S. 41.

240 Herb Lubalin (1959), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.), *Thesen zur Typografie 1900–59*, a.a.O., S. 65.

241 Herb Lubalin (1959), ebd., S. 47.

242 Hans Peter Willberg (1979), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.), *Thesen zur Typografie 1900–59*, a.a.O., S. 49.

subtile Ausdrucksmöglichkeiten wieder geschätzt werden, wenngleich jedoch nach wie vor viele Drucksachen nicht typografisch gestaltet, sondern technokratisch entschieden werden. Um mit einer ausdrückstärkeren Schrift Stellung zu beziehen, braucht es eben mehr Mut und handwerkliches Können, als sich mit der Helvetica im Wege des geringsten Widerstandes teilnahmslos aus der Affäre zu ziehen.»²⁴³

Wolfgang Weingart plädiert 1973 für einen Dreiklang der Vorgehensweise: »Typografie ist für mich immer das Dreiecksverhältnis von gestalterischer Idee, typografischen Elementen und der Realisationstechnik«²⁴⁴ und stellt mit der Annahme, dass Typografie gar nicht zurückhaltend im Sinne reiner Organisation von Information sein kann, die Bestrebungen der sogenannten »Schweizer Typografie« in Frage: »Die in der ›Schweizer Typografie‹ bei uns und in anderen Ländern noch immer angestrebte ›rein organisatorische Funktionalität‹ von Raster, Einheitsschrift, Einheitschriftgrad und typosemantischer Zurückhaltung ist ein frommer Wunsch. Denn sie kann nur ein Teil der komplexen Funktionalität sein, welche die Typografie als Kommunikationsmittel auszeichnet.«²⁴⁵

Was bleibt, ist wohl die Lernbereitschaft aller Beteiligten, denn: »Die richtige Ausübung des typografischen Berufes ist ein endloser Lernprozeß und eine Herausforderung des individuellen Talents, der Fantasie und des praktischen Denkens«²⁴⁶ und führt im Idealfall zu einer »künstlerischen Intelligenz«²⁴⁷, wie es Jan Tschichold auf den Punkt bringt. Diese muss sich vermutlich nicht unbedingt in einer einzigen Person finden, sondern in einem Konglomerat, in der Arbeit einer Gemeinschaft: »Wenn überzeugende typografische Lösungen oft den Eindruck stupender Einfachheit und Klarheit vermitteln, sind sie einem hochprozentigen Destillat vergleichbar – Ergebnisse eines differenzierten Beziehungsgeflechts aus Wahrnehmungs-, Vorstellungs-, Bewertungs-, Darstellungs- und Entscheidungsvermögen ihrer Gestalter.«²⁴⁸ Dieses »differenzierte Beziehungsgeflecht« lässt es gerade nicht zu, den Arbeitsprozess in völlig unterschiedliche Zuständigkeiten zu unterteilen, sondern es bedingt sich gegenseitig. Das lässt sich anhand von Beispielen aufzeigen, die im Folgenden verdeutlichen sollen, welche Möglichkeiten und Konstellationen zwischen Autor und Typograf es gibt und gab, das Manuskript eines Autors in ein Buch zu übersetzen. Darüber wird das folgende und letzte Kapitel handeln.

Die weitere Entwicklung der Typografie zeigt: Kurz bevor sich der Personal Computer Anfang der 1990er Jahre durchsetzte und erneut die typografische Arbeit revolutionierte, war das Feld klar umrissen und war eine Versöhnung mit den typografischen Möglichkeiten für einen Mehrwert des Textes ein Nenner, ein Ziel, das erstrebenswert hätte sein können.

Der Schock, den ein Seiteneinsteiger und Surf-Magazingestalter wie David Carson mit seinem Apple Macintosh dann auslöste, war erneut eine Zäsur, von der sich diese Haltungen nur sehr schwer erholen konnten. Die Wucht des Neuen war vergleichbar mit Marinettis Manifest, ebenso radikal und unbeirrbar. Für die nachkommende Generation eine Befreiung in ihren gestalterischen Möglichkeiten. Die Lesbarkeit war ebenso dahin wie die sonstigen typografischen Regeln

²⁴³ Erik Spiekermann: *Ursache & Wirkung – ein typografischer Roman*, Mainz 1994. S. 46 f.

²⁴⁴ Wolfgang Weingart in: *Typografische Monatsblätter*, Bd. 94, Jg. 1975, S. 193

²⁴⁵ Wolfgang Weingart, zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1960–84*, a.a.O., S. 41.

²⁴⁶ Oliver Simon: *Introduction to Typography*, London 1945. S. xii, deutsche Übersetzung zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1900–59*, a.a.O., S. 47.

²⁴⁷ Jan Tschichold (1949): »Gute Typografie hängt aber keineswegs nur von den verwendeten Schriften ab. Zuletzt kommt es auf die künstlerische Intelligenz des Setzers an.«, zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1900–59*, a.a.O., S. 51.

²⁴⁸ Helmut Schmidt-Rehn (1984), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1960–84*, a.a.O., S. 63.

und die Typografie war erneut in einen Kunstkontext gestellt, sie wurde, zerstückelt und versetzt – zum Bild. Mit der technischen Entwicklung auch im Grafik-Design, entwickelte sich eine unkonventionelle visuelle Sprache und ein völlig neues Selbstverständnis des Gestalters: »Man warf mir vor, dass meine Designs maßlos, aufdringlich und eitel seien. Ich dachte, natürlich sind sie maßlos – es ist doch das Beste, wenn man sich richtig in etwas reinstürzt.«²⁴⁹ (David Carson) Jedoch ist sie auf die Magazingestaltung beschränkt, die ich nun wiederum in meinem Thema »Schrift im Buch« außen vor lassen muss. Carson wirkte auf den Umgang mit Schrift, nicht jedoch auf die Buchgestaltung im Besonderen. Im Buch ist die Voraussetzung der Leserlichkeit nach wie vor über die effektvolle typografische Gestaltung gestellt. Im Vergleich mit dem Magazin kommt hier, wenn es sich um besondere typografische Gestaltung handelt, der konzeptionelle Ansatz zum Tragen – dies sollte in den von mir genannten Beispielen deutlich geworden sein.

In dem Übergang zum Desktop-Publishing haben sich die grundlegenden Aufgabenstellungen an die Typografie nicht verändert, sowohl die Form der Buchstaben als auch die Anordnungen in Proportionen und Verteilungen folgen erprobten und belegten Regeln, auf die die Meister der Typografielehrenden immer wieder verweisen: »Das Buch ist keine nach Gutdünken zu verändernde Ware: das Auge und die Hand bestimmen Maß und Form.«²⁵⁰ Das zielt jedoch meiner Ansicht nach nur auf den angewandten Bereich ab und nicht auf die künstlerische Komponente. Hier ist die technische Entwicklung durchaus ein Impulsgeber geworden, denn es lassen sich heutzutage Publikationen und damit ja auch Themen und Geschichten publizieren, die sonst niemals einen Verleger gefunden hätten. Auch gibt es nachweislich gestalterische Strömungen innerhalb der Typografie, die gerade durch den Einsatz von Satzprogrammen erst möglich geworden sind (z. B. umfließen, übereinander lagern, drehen, skalieren usw. – Überhaupt: Die Verfügbarkeit von unzähligen Schriften!). Das Werkzeug Computer erzeugt machbare und bezahlbare Publikationen. Die eigentlichen Grenzen markieren meist zeit- und geldökonomische Rahmenbedingungen.

Ein Romanautor, der heutzutage bei Suhrkamp veröffentlicht, wird wohl kaum Einfluss auf die Art des Satzes oder wenigstens die Gestaltung des Covers ausüben können. Seit 1980 und dank Willy Fleckhaus, dem »die Buchstaben, die Worte, die Typografie, die Typen Bausteine«²⁵¹ sind, gibt es die einheitliche und kostengünstige Reihengestaltung, den »Regenbogen im Regal«.

Doch »[d]as neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfass und Gänsekiel sind tot«,²⁵² bemerkte El Lissitzky bereits 1923. Heute gibt es Autoren, die sich bewusst abwenden vom Literaturbetrieb und nur noch auf eigenen Homepages veröffentlichen wollen.²⁵³ Der Text wird zu einem frei verfügbaren Material. Durch das Internet wird das Schreiben selbst zu einem neuen Mittel-

249 David Carson in: Elisabeth Raether: »Als die Schrift tanzen lernte«, ZEITmagazin, 28.10.2010 Nr. 44 _ abgerufen: 29.02.2016

250 »Es gibt immer wieder Bemühungen, die Konventionen der Satzgestaltung zu durchbrechen. Dort, wo sie veränderten Lebens- und Lesebedingungen gerecht werden, sind sie berechtigt, dort, wo sie nur der formalistischen Selbstverwirklichung des Buchgestalters dienen, geht das nicht selten auf die Kosten des Konsumenten. Das Buch ist keine nach Gutdünken zu verändernde Ware: das Auge und die Hand bestimmen Maß und Form.« Kurt Weidemann: *Wo der Buchstabe das Wort führt*, Ostfildern 1997, S. 48.

251 Willy Fleckhaus (1980), zit. nach Friedrich Friedl (Hrsg.): *Thesen zur Typografie 1960–84*, a.a.O., S. 50.

252 El Lissitzky in der Zeitschrift *Merz*, Nr. 4, Hannover 1923.

253 Vgl. Interview mit der Literatur-Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek: »Sonst hätte ich auch nicht beschlossen, selbst keine Bücher mehr zu schreiben und meine Prosa nur noch auf meiner Homepage zu veröffentlichen. Es ist dieses Oszillieren zwischen Dauer und Flüchtigkeit (das Netz verliert ja nichts, die Texte führen, unabhängig von Verwertern, ihr Eigenleben, mäandern herum, manche fallen manchen zufällig in die Hände, andere suchen gezielt danach, das fasziniert mich).« <http://fktion.cc/neues.php> _ abgerufen: 10.03.2014.

lungsmedium, wie es sich z.B. in verschiedenen Blogs zu unterschiedlichen Themen darstellt. Einen Text zu veröffentlichen bzw. zu publizieren – dazu braucht es zunächst keinen Verlag.

Auf der anderen Seite gibt es Verlage, die das Potenzial einer gut gesetzten Typografie erkennen und anwenden. Die heutige (Druck-)technik ermöglicht Publikationen, z.B. von kleinen, unabhängigen Verlagen, die sich nicht von Verkaufszahlen diktieren lassen wollen, sondern den guten Text im schönen Buch herausgeben. Es sind keine Einzelphänomene. Es gilt meist die enge Zusammenarbeit zwischen Gestalter und Autor, ein »integrales« Erarbeiten einer Konzeption und ihrer Erscheinung, ein kollaboratives Schreiben. Auch größere Verlage wie z.B. der Suhrkamp Verlag, bei dem 2012 das Buch »Indigo« von Clemens Setz erschien, beweisen, wie eine angemessene Gestaltung dem Buch etwas Besonderes verleiht und eine höhere Aufmerksamkeit entsteht.

Um den nun beschriebenen typografischen Stimmungen einen Abschluß zu geben, stellt der Literaturwissenschaftler Stephan Kurz durchaus entlarvend die Vermutung auf: »Die formale Konzeption von Typografie bewegt sich auf der Ebene scheinbarer oder vorgeblicher Objektivität, von der in der Detail-analyse wenig mehr übrig bleibt; es sind immer Menschen an der Produktion eines Buches beteiligt, die einerseits paradoxerweise eine ›Handschrift‹, einen eigenen Stil des typografischen ›Meisters‹ postulieren, andererseits von sich behaupten, lediglich den Regeln nachgekommen zu sein.«²⁵⁴ Damit beschreibt er meiner Ansicht nach sehr treffend das Spannungsfeld, in dem sich der Typograf begeben kann, wenn er zum einen die Regeln des korrekten typografischen Satzes befolgt, auf der einen Seite also den bewährten handwerklichen Grundsätzen treu bleibt, auf der andern Seite aber auch einen künstlerischen Weg eines individuellen Gestaltungsstils einschlägt. Genau das macht das Können eines guten Typografen aus. Ein Blick in die Zusammenfassungen von Typografiegeschichte zeigt tatsächlich, wie unterschiedlich sich Trends und Geschmack rein typografisch darstellen lassen.²⁵⁵ Darin unterscheidet sich Typografie nicht von anderen Künsten, in denen Werke ihrem Urheber und einer künstlerischen Strömung zugeordnet werden können. So betrachtet kann Typografie »unter Umständen Kunst« sein!²⁵⁶

254 Stephan Kurz: *Teppich der Schrift – Typografie bei Stefan George*, Frankfurt a. M. 2007, S. 17.

255 Besonders gut nachzuvollziehen in Petra Eisele/Isabel Naegele (Hrsg.): *Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift*, Zürich 2012.

256 Kurt Schwitters »Thesen über Typographie«, Merz 11 (Pelikan-Nummer), Hannover 1924, S. 91.

5. KAPITEL

DIE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN AUTOR UND TYPOGRAF – FÜR EINEN MEHRWERT DES TEXTES

KATEGORIEN UND BEISPIELE

Die Verantwortungsbereiche in der Buchproduktion haben sich im Vergleich zu früher verschoben. War es in der Anfangszeit des Buchdrucks der Verleger, der gleichzeitig auch der Drucker und damit der Hersteller der Bücher war, so haben sich inzwischen mehrere Arbeitsfelder dazwischen aufgetan, die im Produktionsprozess ihr Fachwissen einbringen, Möglichkeiten aufzeigen und Ideen verwirklichen. Zwischen diesen Professionen ist eine große Auswahl an Möglichkeiten gegeben. Aber nach wie vor ist es immer auch ein wirtschaftliches Unternehmen, das sich rechnen muss. Neben dem Autor zum einen, dem Verleger zum anderen, gibt es eben auch den Typografen, der von allen Bereichen ein Wissen und eine kommunikative Instanz ist, die voranbringt, Lösungen bietet und dennoch in den Abhängigkeiten der Möglichkeiten gebunden ist.²⁵⁷

Die Freiheit, einfach Interpret sein zu dürfen, entspricht nicht der Realität des Arbeitslebens des Grafik-Designers. Viele Vorgaben des Verlags, finanzielle Beschränkungen und technische Bedingungen erlauben lediglich nach der richtigen Kombination der Auswahlmöglichkeiten zu suchen, die dem Inhalt eine passende Form geben könnte. Mit dieser Kombination aus verschiedenen Positionen ist auch mit den Akteuren einer Buchproduktion zu rechnen, von denen der Buchgestalter ein Teil ist. Dennoch wandelt sich die Position des Gestalters von der eines Handwerkers, der ausführt, zu einem Teil einer Gruppe, die ein Buch machen will.²⁵⁸ Inwieweit er dennoch in diesem Zusammenhang als Interpret des Textes gilt, ist wiederum abhängig von den Freiräumen, die diese Arbeitskonstellation zulässt. Es gibt Konzepte, die eine Zusammenarbeit zwischen Autor und Typograf forcieren. Es gibt Herausgeber bzw. Verleger als Auftraggeber, die explizit die kommentierende Gestaltung eines Textes ihrer Veröffentlichung anstreben.

Damit ist der Freiraum, den inszenierende Typografie braucht, um entstehen zu können, nicht unbedingt in einem Nacheinander von Textentstehung und Gestaltungsidee zu sehen, sondern durchaus auch in einem Nebeneinander, Miteinander oder auch sogar Gegeneinander zwischen Autor und Typograf. Diese unterschiedlichen Facetten der Zusammenarbeit werden im Folgenden noch einmal bild- und beispielhaft aufgelistet. »Die Idee der grafischen Textur drängt nicht auf diese oder jene Schrift, sie drängt auf den Effekt ihrer Modifikation und das Spiel der Valenzen; [...] Sofern es gelingt in das Gewebe des Textes solch nutzlose Splitter des Sinns einzufügen, als Zugabe gewissermaßen, um die Trennung von Ursache und Wirkung, Motiv und Ziel, Ausdruck und Apell aufzuheben, verliert die Schrift die spröde Gewalt ihrer Form zugunsten einer Ironie, einer Pose, eines Geschenks oder einer Geste.«²⁵⁹ Die Idee des Buches wird zum Ziel.

257 Vgl. Hugo Steiner-Prag: »Über die Zusammenarbeit von Verleger und Buchkünstlern«, in: *Gutenberg-Festschrift*, hrsg. von A. Ruppel, Mainz 1925, S. 175 ff.

258 Vgl. Markus Dreßen: »L'autore siamo noi!« in: *Dialog der Schrift 2011. Autorschaft der Gestaltung. Symposium und Ausstellung*, hrsg. von Maret Tholen [u. a.], Kiel 2012, S. 42: Der Typograf ist nicht einfach nur ein Übersetzer, sondern ein Teil einer Arbeitsgemeinschaft, die im besten Fall im Kollektiv »Im schlechtesten Fall [...] Vergolder, [...] im besten Fall Kollaborateure, Mitarbeiter auf Augenhöhe [...] mit allen anderen an der Buchproduktion beteiligten.«

259 Günter Karl Bose, in: *Typografische Monatsblätter*, Bd. 67, 1999, Nr. 2, S. 53.

Es bleibt festzuhalten: In der Zusammenarbeit zwischen Autor und Gestalter gibt es zwei Zuständigkeitsbereiche, die verhandelt werden müssen: Der Autor kann z.B. Text streichen oder hinzufügen, bis es für die gestalterische Konzeption passt. Damit besitzt er zwischen inhaltlicher Aussage und gestalteter Form einen gewissen Spielraum. Meistens beherrscht er jedoch nicht die technischen Instrumente, um die Gestaltung zu produzieren. (Mallarmé überarbeitete seine Andrucke und fügte Korrekturen hinzu. Für Arno Schmidt war sein Schreibmaschinenprodukt bereits das endgültige Ergebnis.)

Der Typograf setzt einen Text und kommentiert ihn durch die Art der Gestaltung. Allerdings ist für ihn die Menge des Textes eine feste und unverrückbare Größe. Hier könnte er nur in der Zusammenarbeit mit dem Autor eventuelle Streichungen oder auch Ergänzungen vornehmen, damit der Text besser in ein gestalterisches Konzept passt. Der Typograf wird sicherlich keine Laienvorstellungen von Typografie umsetzen wollen. Im Idealfall ist es eine respektvolle, vertrauensvolle Verbindung von Menschen, die ein Buch machen wollen und die sich über die Wirkungsweisen von Typografie und Material bewusst sind. Der Gestalter fungiert hier eher als Vermittler und kompetentes Gegenüber. Er ist auf andere angewiesen, gleichzeitig eine Stimme in einem Kollektiv, die gleich den anderen Beteiligten Grenzen auslotet, Richtungen aufzeigt, Bilder schafft, Visionen produziert, auswählt, darstellt.²⁶⁰

Der Gestalter kann sich allerdings auch einen fremden Text nehmen, vergleichbar mit dem »Covern« in der Musik. Damit lenkt er die Aufmerksamkeit vom Urheber auf sich, den Organisator ästhetischer Prozesse, mit dem Ziel, ein künstlerisches Werk zu schaffen. Möglicherweise geht es dann aber schon nicht mehr um den Text, sondern um das Werk selbst. Damit würde nicht allein das schöpferische Prinzip der »poiesis« als vielmehr die wahrnehmungsorientierte »aisthesis« bestimmend für die Rezeption des Textes werden. Die Folge wäre eine Verlagerung vom (Text-)Werk auf den Entstehungszusammenhang des (Buch-) Werkes: »Der Autor im herkömmlichen Sinn wird abgelöst von einem neuen Künstlertypus, der im Film- und Theaterregisseur, im Photographen und im Typographen, im Arrangeur und im Monteur seine ideale Verkörperung findet.« Für den Text des Autors und auch für den Autor selbst bedeutet es, »statt dessen in eine Vielheit von Varianten und Lösungsformen« zu zerfallen.²⁶¹ Dies bricht mit der strengen Einteilung in die eine oder andere Profession. Als Typograf ist man nicht ausschließlich auf eine visuelle Umsetzung beschränkt, sondern auch inhaltlich beteiligt, – ein Schriftsteller kann nicht nur schreiben, sondern auch etwas von Typografie verstehen.

»Was bedeutet es, ein Buch zu gestalten? – Da Gestaltung eine Sprache erzeugt, könnte man die Aufgabe von GestalterInnen mit der von ÜbersetzerInnen vergleichen. Da Gestaltung einen eigenen Text produziert, könnte man die Rolle von GestalterInnen mit der von AutorInnen vergleichen. Da Gestaltung eine inhaltliche Position markiert, könnte man den Handlungsrahmen von GestalterInnen mit dem von KritikerInnen vergleichen.«²⁶² So beschreiben es junge Leipziger Buchgestalter 2009 – und »könnte« heißt noch nicht »kann«. Es sind eher vorsichtig formulierte Antworten auf die immer mehr in den Vordergrund tretende Frage, ob sich Gestaltung anders definieren kann, darf, sollte. Sie entstehen in der

²⁶⁰ Vgl. Steven McCarthy: *The Designer as...: Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator. New Models for Communicating*, Amsterdam 2013.

²⁶¹ Felix Ph. Ingold: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992, S. 72 f. Vgl. Christina Rietz: »Der Autor als Wurfgeschoss«, www.zeit.de/kultur/literatur/2011-03/shields-reality-hunger _ abgerufen: 15.12.2015, Textentstehung bei »Axelotl Roadkill« von Helene Hegemann und »Reality Hunger« von David Shields.

²⁶² Klappentext von Markus Dreßen [Hrsg.]: *Liner notes: Gespräche über das Büchermachen*, Leipzig z. B., Leipzig 2009.

Neuorientierung und der Suche nach einem Sinn und einer Wertigkeit für das eigene Tun. Es bilden sich Schnittmengen zu anderen Disziplinen.

Wie so oft bei vergleichbaren, spezifischen Beschreibungen eines kreativen Prozesses geht es mir natürlich darum, den eigenen Beruf in anderen künstlerischen Schaffensprozessen zu reflektieren. Dies gleicht schnell dem Bestreben, ihm mehr als eine bisher anerkannte Bedeutung beimessen zu wollen.

Es geht mir nicht darum, dem Typografen ein Mitspracherecht am Text einzuräumen. Es geht auch nicht um eine »Aufhübschung« des Geschriebenen. Hier läge es nahe, Buchgestaltung als illustrierenden Vorgang zu betrachten. Ein literarischer Text funktioniert durchaus ohne Illustration – aber nicht ohne Typografie. Die Typografie erfüllt zunächst einmal die Funktion, den Text lesbar zu machen. Darüber hinaus kann sie dem Text auch einen Mehrwert verleihen, der sich in der besonderen Art der Buchgestaltung zeigt.

Die Kooperationen bzw. der Zusammenschluss zweier Künste, Schriftstellen und Buchgestaltung, können zu einem Mehrwert für das Buchobjekt führen. Dieser Mehrwert durch Typografie wirkt den dominierenden Lehrmeinungen innerhalb dieses Bereichs entgegen, die besagen, der Typograf habe bescheiden im Hintergrund zu agieren – zugunsten der Lesbarkeit des Textes. Zunächst scheint es, dass nur der Autor dem Text zu einer Geltung verhelfen kann. Sein Impuls zu einer »anderen« Gestaltung ist es, der den Typografen aus der dienenden Haltung befreien kann. Betrachtet man Typografie aber als einen – auch konzeptionellen, künstlerischen – Prozess eines Gestalters, so kann dieser mit seinen visuellen Mitteln, aber auch mit seinem individuellem Textverständnis, einen Text unkonventionell darstellen und ihm eine andere Bedeutungsebene »unterschieben«. Dann wird das eigentliche Ziel der Leserlichkeit unterbrochen, um den visuellen Aspekt von Typografie vor den semantischen zu hierarchisieren. Dem Leser wird ein Wechselspiel zwischen Typografie und Inhalt deutlich.

Die Rolle des Typografen ist nicht einseitig zu benennen: Sicherlich war und ist er Dekorateur, im guten Fall ist er »*Diener des Textes*«. ²⁶³ Handelt er künstlerisch, so ist er dessen Souverän. Es bedarf eines neuen Begriffs, um den Zwischenraum zwischen dienendem und souveränem Handeln zu beschreiben. Hier ist der Typograf selbstbewusst, aber nicht autoritär, selbstdarstellerisch/stilprägend, aber nicht eitel, mutig, aber nicht dominant. Er verhilft der Typografie zu einer narrativen Eigenschaft. Er ist ein Erzähler. Diese Haltung bringt er ein in eine Zusammenarbeit mit anderen, so dass der Text und seine Form gemeinsam mit z.B. dem Autor oder dem Herausgeber entstehen. Karl Gerstner nannte diese kollaborative Haltung eine »*integrale*« Gestaltungslösung. Sie umfasst mehr als nur eine eigene Stimme, einen eigenen künstlerischen Ausdruck zu finden, auch wenn eine subjektive Sicht auf den Text ein Weg sein kann. Es ist das Ergebnis eines kommunikativen und kompromissbereiten Prozesses in einer Kooperation – für einen Mehrwert des Textes.

Die folgenden Kategorien machen ein Spektrum der Buchgestaltung auf, das sich nicht nur auf eine Aneinanderreihung von Beispielen beschränkt, sondern sie beleuchtet die Bedingungen des Gemachtseins. Dabei liegt der Fokus auf der Interaktion zwischen Autor und Typograf und ihrem Umgang mit Text.

²⁶³ Jan Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, a.a.O., S. 17.

KATEGORIEN UND BEISPIELE

1. AUTOR | TYPOGRAF

**Der Autor schreibt einen Text, der Typograf bzw. die Druckerei setzt den Text.
Lesbarkeit und gestalterische Vorgaben des Verlags.
In dieser Form wird der Großteil literarischer Bücher publiziert.
Kommunikation zwischen Autor und Typograf gibt es meistens nicht.**

Die Voraussetzungen für einen besonders gestalteten Text sind heutzutage, wenn überhaupt, gleich in die Planung der ersten Veröffentlichung eingebunden. Diese Entwicklung ist erstaunlicherweise konträr zu den Anfängen der Buchproduktion. Erstausgaben aus dem 18. Jahrhundert (heute begehrte Sammlerobjekte) waren in ihrer Gestaltung oft sehr schlicht. Damals galt »*das Aufsteigen eines Textes in den Bereich aufwendiger Buchgestaltung [als] Teil seiner Erfolgsgeschichte*«. ²⁶⁴ Erst wenn sich der Text beim Publikum bewährt hatte und gelesen werden wollte, wurden prachtvollere Ausgaben gestaltet.

Nur wenige Texte eignen sich für eine typografische Inszenierung. Das wäre auch zu viel verlangt. In der normalen verlegerischen Praxis ist es nicht üblich, dass der Autor Einfluss auf die Gestaltung seines Buches hat. Ein Trend wie der, den z. B. Willy Fleckhaus ²⁶⁵ gesetzt hat, und der bewirkte, dass sich alle Bücher in ein Erscheinungsbild des Verlags einordnen – das kann für einen Verlag zunächst nur von Vorteil sein. Die Produktion wird günstiger und schneller. Trotzdem schließt man die Gestaltung ja nicht aus, der Verleger Unseld versichert »*Luxus und Leidenschaft einer Linie*«. ²⁶⁶ Fleckhaus beschreibt seine verordnete Uniformität als eine »*Grammatik des Optischen*«, »*Wiederholungszwänge*« würden »*Stil*« schaffen. ²⁶⁷

So betrachtet würde jede weitere Buchgestaltung sich in der Uniformität eines Erscheinungsbildes erübrigen. Man kann dem aber auch entgegenhalten: Nur wenige Verlage können sich heute den wirklichen Luxus »individueller« Buchgestaltung leisten. Es gilt als unrentabel, jedes einzelne Buch gestalten zu lassen. Daher muss meistens die werbewirksame Gestaltung des Covers ausreichen, um Aufmerksamkeit zu erzielen. Damit zeigen sich bereits zwei Wege, die sich auftun: Das Erscheinungsbild eines Verlags zu bilden, das für eine bestimmte Sorte von Qualitätsliteratur steht und wiedererkennbar wird. Oder aber die individuelle Buchgestaltung zuzulassen, die jedem Buch seine eigene Form gibt, dafür aber eine heterogene Masse an Publikationen schafft. Letzteres Ideal wird im Folgenden bildhaft aufgezählt werden.

2. AUTOR = TYPOGRAF

**Der Autor bestimmt selbst über die Form des Textes, er verstärkt damit seine Aussagekraft durch die Gestaltung.
Übergang in Visuelle Poesie möglich, Text wird zum Bild.
Die Anordnung des Textes wird Teil der Narration und der Rezeption des Textes.**

²⁶⁴ Wulf D. von Lucius: »*Die Botschaft der Bücher jenseits des Textes*«, in: Joachim Knapen, Hermann-Arndt Riethmüller (Hrsg.): *Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur*, Tübingen 2000, S. 81.

²⁶⁵ Vgl. Christof Windgätter (Hrsg.): *Wissen im Druck*, a.a.O., S. 10 ff.

²⁶⁶ Suhrkamp Verlag: *Die Geschichte des Suhrkamp Verlages*, Frankfurt a. M. 2000, S. 56.

²⁶⁷ Vgl. Christof Windgätter (Hrsg.): *Wissen im Druck*, a.a.O., S. 17.

Dave Eggers, aus der gleichen Generation wie Foer, ist sowohl Grafik-Designer als auch Schriftsteller²⁶⁸ und so liegt die Gestaltung seines Romans *You shall Know Our Velocity* (deutsch: *Ihr werdet (noch) merken wie schnell wir sind*, 2002 bei Droemer erschienen) in der Hand des Autors. In einer Dringlichkeit, ohne auf konventionelle Regeln von Cover, Titelei und sonstige buch-übliche Erscheinungsmerkmale zu achten, lässt Eggers seinen Text gleich auf dem Cover beginnen. Auch das vordere Vorsatz ist mit Text bedruckt. Kein Aufschub – suggeriert das. Kein höfliches Geplänkel. Es geht sofort los – »Ihr werdet (noch) merken, wie schnell wir sind.«

Mark Danielewski hat mit *Das Haus* (engl. *House of Leaves*) ein komplexes Werk geschrieben, das die Möglichkeit der verschiedenen Erzählstränge typografisch darstellt. Jeder Strang hat hier eine eigene visuelle Form, so dass unterschiedliche Rahmenhandlungen voneinander zu unterscheiden sind. Ein Buch, das vom Leser höchste Konzentration abverlangt. Die Übersetzung aus dem Englischen und die Übertragung und Anpassung in die gleiche typografische Form ist dementsprechend aufwendig. In den Details werden alle möglichen typografischen Varianten visualisiert, von sehr vollen und sehr leeren Seiten, von verschiedenen Schriftgrößen und gestalterischen Zitaten mittelalterlicher Satzspiegel. Die daraus entstehende Dramaturgie zwingt den Leser in einen Rhythmus, dem er folgen muss. Die Zweifarbigkeit ist dezent eingesetzt, das Wort »Haus« wird immer blau gedruckt.

3. AUTOR + TYPOGRAF

Eine Zusammenarbeit von Autor und Gestalter, in der die Form der Veröffentlichung gemeinsam erarbeitet bzw. in Kommunikation mit dem Autor gestaltet wird. Das »+« ist in dieser Konstellation sehr wichtig, denn es passiert etwas mit dem Text, der durch die grafische Bearbeitung einen Mehrwert erhält. Illustration spielt in diesen Arbeiten keine Rolle. Die Schrift bekommt in ihrer Anordnung schmückenden, kommentierenden, inszenierenden bis hin zu interpretierendem Charakter.

In dem Buch *Unsterblich* von Frederike Frei wird vom Leser eine sehr unkonventionelle Art des Lesens abverlangt. Auch hier beginnt, ähnlich wie bei Eggers, der Text bereits auf dem Cover. Es folgen Sätze, die im Blättern der Seite immer in der obersten Zeile (mit einer 1 markiert) zu lesen sind. Am Ende wird die Schrift rot, ehe der Abschnitt endet. Der Leser blättert wieder nach vorne und beginnt unter 2 zu lesen. Die Lektüre ist also ständig von dem Geraschel des Papiers und der fast hektisch blätternden Hand begleitet. Die unterschiedlich langen Passagen bilden reizvolle Doppelseiten, die sich gegen Ende des Buches immer mehr leeren. Gestaltet wurde das Buch von Florian Fischer für den Dölling und Galitz Verlag.

In dem Buch *Indigo* von Clemens J. Setz steht die Typografie in Bezug zum Inhalt (z. B. ist das Inhaltsverzeichnis von Hand geschrieben, wie vom Autor selbst). Im Sinne der Leserlichkeit wurden die Regeln typografischen Satzes mit besonderer Sorgfalt angewendet.

4. AUTOR = AUTOR = TYPOGRAF

Ein Autor nimmt sich einen Text, zerstückelt ihn und macht aus den Fragmenten einen neuen Text – als Methode der Textfindung. Text wird zu neuem Text. Damit entsteht aber auch die unübertragbare, einzigartige Gestaltung des Textes, der nur in faksimilierter Form reproduziert werden kann.

Hertha Müller sammelt Wörter, die sie in Zeitschriften und Magazinen findet. Sie kombiniert sie zu Gedichten, die auf dem Format einer Postkarte Platz haben. Dabei beschreibt sie das Gefühl, dass die Wörter wie alleine zueinander finden: »Weil die Wörter schon vorhanden sind, denke ich manchmal, dass ich es gar nicht bin, die schreibt. Das sind sie selbst. Und der Reim katapultiert sie dahin, wo sie sonst nicht hinkämen. Er ist wie ein kleiner Motor. Er schiebt das Ganze an.«²⁶⁹ Die fein säuberlich aneinandergeliebten Wörter sind gleichzeitig eine typografische Studie. Jedes Wort hat eine andere Schriftart, Größe, Farbe. Die Methode ist der eines »Erpresserbriefs« ähnlich. Man schaut der Dichterin beim Machen zu – doch sie selbst beobachtet die Sprache: »Ich liebe nicht die Sprache, so etwas würde ich nie sagen, um Gottes willen, nein. Ich beobachte sie. Ich will sehen, was sie im Sinn hat.« Ob sie sich als bildende Künstlerin verstehe? Hertha Müller: »Nein. Es ist eher das Handwerkliche, das mir daran gefällt, ausschneiden, drankleben, gerademachen.« Ähnlich wie bei Ernst Jandl ist es also eher die Konstruktion eines Textgewebes, das sich zu einem eigenen Sinn anordnet. Gleichzeitig eine Dekontextualisierung von Material, das ursprünglich einen ganz anderen Sinnzusammenhang hatte.

Eine ähnliche Methode verfolgte Graham Rawle mit *Womens World* (2006). Er entnahm seine Textfragmente aus Hausfrauenzeitschriften der 50er Jahre und prägte damit auch gleich das Erscheinungsbild und die Wortwahl seines Romans. Der Text kann in der Folge nur in faksimilierter Form wiedergegeben werden, eine Übertragung in gedruckten Text oder in eine andere Sprache würde seine grafische Codierung auflösen und den Bezug zum Ausgangsmaterial ausschalten. Der Text wäre dann nicht mehr in dieser vom Autor so gewollten Intention lesbar.

Diese beiden Beispiele haben eine große Nähe zur Cut-up-Technik von William Burroughs und bestätigen sogar im Schriftbild die Annahme von Roland Barthes: »Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.«²⁷⁰ Es sind hypothetisch auch Bezüge zu konzeptionellen bzw. auf Intertextualität bezogene Ansätze von Autoren, die sich noch selbstverständlicher fremder Texte bedienen, wie z. B. David Shields mit *Reality Hunger*²⁷¹ oder Helene Hegemann mit *Axelotl Roadkill*. Die Bezüge, die sich aus Fragmenten von Texten zu ihren ursprünglichen Kontexten ziehen lassen, haben immer auch einen Einfluss auf ihre Wirkung. Sind es bei Hertha Müller erkennbar Teile aus Zeitschriften, die aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen ein ungeahntes poetisches Potenzial freilassen. Der eigentliche Vorgang der Neukombination durch den »Autor« macht hier den kreativen Akt dieser »literarischen Kunst« aus, sie überrascht und irritiert den Leser. Der Text entsteht und mit ihm seine grafische Gestaltung. Der Typograf hat hier keinen Handlungsbedarf mehr, denn der Autor hat durch seine Methode der Textfindung auch die Gestaltung gesetzt.

²⁶⁹ Dieses und die folgenden Zitate sind einem Interview mit Herta Müller entnommen: »Ich habe die Sprache gegessen«, in: *Der Spiegel*, 35/2012, S. 128 f.

²⁷⁰ Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis [u.a.] (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 190.

²⁷¹ Vgl. Anm. 262.

5. AUTOR | TYPOGRAF = TYPOGRAF

Ein Gestalter nimmt sich einen Text, erzeugt ein »Schrift-Bild« als eigenständige Ausdrucksform, evtl. auch ohne Anspruch auf Lesbarkeit: Die künstlerische Interpretation eines Textes. Text wird zu Bild.

Dies ist die Kategorie, die die meisten Werke der künstlerischen Buchgestaltung aufnehmen könnte. Ein Buchgestalter interpretiert einen fremden Text nach seinen Empfindungen und Strategien und verknüpft in erster Linie seine eigene gestalterische Intention mit einem für ihn interessanten Text. Die typografische Umsetzung wird zu einem eigenen buchkünstlerischen Werk.

Jacques Derridas *Meine Chancen. Rendez-vous mit einigen epikureischen Stereophonien* von 1983 erschien 1994 erstmal auf Deutsch. Das kleine Buch wurde gestaltet von Günter Karl Bose. Er verwendet einen sehr subtilen Trick, um gleichzeitig mit seiner Gestaltung auf das komplexe Verhältnis von Deutschen und Franzosen zu verweisen. Die verwendete Frakturschrift war zur Zeit der Völkerschlacht in Leipzig von dem Stadtkommandanten als »Deutsche Schrift« festgelegt worden, während alle französischen öffentlichen Aushänge in einer Antiquaschrift gesetzt wurden.

Den Gestalter Bose trieb also die Frage um: Was passiert mit Derridas Text, wenn man ihn in der Schwabacher setzt? Neben den spezifischen und korrekten Anwendungen der Frakturschrift kommen noch andere typografische Besonderheiten hinzu. In alten Bibelausgaben war es üblich, den Namen des Herrn besonders hervorzuheben, indem die ersten zwei Lettern von Herr (Gott) in Versalien gesetzt wurden. Diese Methode wurde hier im Text auf das Wort CHance übertragen, das gleichfalls Schicksalhafte und Gottgleiche. Derrida habe sich »darüber gewundert, dass man so etwas tut«, erklärte mir Günter Karl Bose in einem Gespräch. »Das Cover«, so Bose weiter, sei »einfach ein Versuch gewesen, das A zu schreiben – A wie Anfang«.

Der Text wurde von Klaus Detjen innerhalb der Reihe *Typografischen Bibliothek* veröffentlicht. Er ist eine Interpretation von Jorge Luis Borges Novelle *Die Bibliothek von Babel* (1941) und geht auf die beschriebenen Besonderheiten der »unendlichen Bibliothek« grafisch ein. Der Text der Novelle ist am Ende ordentlich gesetzt und unverändert zu lesen. Dennoch hat die umgebende Zeichensprache Einfluss auf den Text, denn die Schriftzeichen illustrieren und kommentieren an.

Barbara Cains Buch ging als Abschlussarbeit an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig hervor. Sie experimentierte mit dem freien Zeilenfall und mit einer analogen Methode: Die Texte wurden auf Folie ausgedruckt arrangiert und dann auf Offsetplatten belichtet. Ihre Doppelseiten bekommen eine Tiefe durch Unschärfen und Überlagerungen, die die Bildhaftkeit der Schrift betonen. Wirklich zu lesen, ist dieser Text nicht mehr. Barbara Cain macht sich im Nachwort Gedanken über den Sinn ihrer Arbeit und schließt mit der Annahme, dass sie vielleicht andere Gestalter zu typografischen Experimenten animieren könnte.

6. TYPOGRAF = AUTOR

Ein Gestalter erarbeitet sich selbst ein Thema, die Konzeption und evtl. auch den Text des Buches, welches er dann auch selbst gestaltet.

Der Turmspringer auf dem Cover stimmt ein in die Szenerie, die sich dem Leser bieten wird. In dem Buch *Fallen* von Hans-Jörg Pochmann ist der Blocksatz anfangs korrekt positioniert, beginnt sich dann aber in Etappen um 180° zu drehen, so dass der deutsche Text letztlich auf dem Kopf endet und hier der englische Text zum Homograph »Fallen« beginnt. Das von vorne und von hinten zu lesende Buchobjekt ist in seiner Grundidee nicht neu, dafür hat die Drehbewegung des Textes Bezug zum Inhalt, man fällt »saltohaft« in den Text hinein.

Die beiden Texte sind nach Aufforderung von Hans-Jörg Pochmann von den Autoren Gian-Philip Andreas und Gesine Palmer geschrieben worden. Der Gestalter wird gleichzeitig Initiator dieses Projektes.²⁷²

Zehn Jahre lang arbeitete Jule Gudehues an ihrem *Lesikon*. Sie befragte andere Gestalter zu bestimmten Schlagworten und ordnete sie in einem eigenwilligen aber stringenten Sinnzusammenhang. Es ist ein Buch von einer Gestalterin für Gestalter, mit einem nicht nur inhaltlichen, sondern auch materiellen Anspruch: Es wurde auf Bibelpapier gedruckt. Dennoch ist es ein Softcover im Schuber geworden. In die Seiten wurden Lesezeichen gelegt, die aus Papierschnipseln/Altpapier gewonnen wurden, man findet Tickets, Packungsteile etc. Durch diesen charmanten, individuellen Akzent löst es sich von dem Eindruck eines strengen Regelwerks und wird zum Schmöcker. Das Besondere beim Lesen: Wie bei einem »richtigen« Lexikon handelt man sich von einem Begriff oder Thema zum nächsten. Durch Interessante Bezüge kommt ein kreativer Prozess in Gang.

Jenna Gesse ist selbst Grafik-Designerin und schreibt in poetischer und knapper Form kleine Momentaufnahmen aus ihrem beruflichen Alltag auf. Die typografische Bearbeitung enthält subtile Anlehnungen an die Visuelle Poesie ebenso wie überraschende grafische Effekte. Jenna Gesse wurde für ihr kleines buch-künstlerisches Werk selbst zur Autorin, um mit ihrem Text agieren zu können.

ALLE KATEGORIEN IN EINER ÜBERSICHT ZUSAMMENFASSUNG

1. AUTOR | TYPOGRAF

Der Autor schreibt einen Text, der Typograf bzw. die Druckerei setzt den Text. Lesbarkeit und gestalterische Vorgaben des Verlags.
In dieser Form wird der Großteil literarischer Bücher publiziert.
Kommunikation zwischen Autor und Typograf gibt es meistens nicht.

2. AUTOR = TYPOGRAF

Der Autor bestimmt selbst über die Form des Textes, er verstärkt damit seine Aussagekraft durch die Gestaltung.
Übergang in Visuelle Poesie möglich, Text wird zum Bild.
Die Anordnung des Textes wird Teil der Narration und der Rezeption des Textes.

3. AUTOR + TYPOGRAF

Eine Zusammenarbeit von Autor und Gestalter, in der die Form der Veröffentlichung gemeinsam erarbeitet bzw. in Kommunikation mit dem Autor gestaltet wird.

4. AUTOR = AUTOR = TYPOGRAF

Ein Autor nimmt sich einen Text, zerstückelt ihn und macht aus den Fragmenten einen neuen Text – als Methode der Textfindung.
Text wird zu neuem Text. Damit entsteht aber auch die unübertragbare, einzigartige Gestaltung des Textes, der nur in faksimilierter Form reproduziert werden kann.

5. AUTOR | TYPOGRAF = TYPOGRAF

Ein Gestalter nimmt sich einen Text, erzeugt ein »Schrift-Bild« als eigenständige Ausdrucksform, evtl. auch ohne Anspruch auf Lesbarkeit:
Die künstlerische Interpretation eines Textes.

6. TYPOGRAF = AUTOR

Ein Gestalter erarbeitet sich selbst ein Thema, die Konzeption und evtl. auch den Text des Buches, welches er dann auch selbst gestaltet.

FAZIT

Die Einteilung der Bücher in verschiedene Kategorien dient der Veranschaulichung, dass es nicht den einen »richtigen« Weg in der Buchgestaltung gibt. Die gewählten und vorgestellten Bücher zeigen beispielhaft, dass die Arbeit des Typografen an einem Text weder dekorierend, noch ausschließlich dienend oder gar bevormundend ist.

In den hier fokussierten Arbeiten aus dem Bereich der inszenierenden Typografie emanzipiert sich der Typograf vom Handwerk, auf dessen Grundverständnis er sich bis heute bezieht: »*Diener des Textes*«²⁷³ zu sein und zu wissen, wie ein Text lesbar gesetzt wird. Eine künstlerische Intention mit dem Text zu verfolgen, gilt dagegen als Gratwanderung, die den Lesegewohnheiten auch zuwiderlaufen kann. Im besseren Fall wird die Buchgestaltung zu einem Glücksfall für den Text, der in seiner besonderen visuellen und haptischen Form einen Mehrwert für den Leser bereithält.

Bücher sind objekthafte Medien. Die Betonung ihrer Gestaltung und ihrer Materialität überwindet die prophezeite Trennung von Text und Papier durch digitalen Medien. Der Computer macht bestimmte gestalterische und typografische Lösungen überhaupt erst möglich und bedingt Herstellungsprozesse, die dem Buch eine Daseinsberechtigung verschaffen, die sehr wohl neben anderen narrativen Medien weiter existieren kann.

Desweiteren ist deutlich geworden, dass Buchgestaltung und ihr Entstehungsprozess nicht immer nur aus Sicht des Typografen beschrieben werden kann. Genausowenig können Beschreibungen der Literaturwissenschaft diese Art Bücher wirklich treffen.

Darum war es mein Ansatz, die Sicht des Autors hinzuzuziehen. Die Intention des Autors mit seinem Text ist oft wichtiger Impuls und Auslöser einer typografischen Ausarbeitung. In der Gegenüberstellung verschiedener Aussagen von Autoren und Typografen über Buchgestaltung bekommt das Verständnis von einem gelungenem Buch mit den erzählerischen Möglichkeiten der Typografie eine Bandbreite an Ideen und Potenzial.

Es wird deutlich, dass die Visualisierung von Sprache mit typografischen Mitteln ein interdisziplinäres Feld sein kann, in dem sich sowohl der Autor als Gestalter, aber auch der Gestalter als Autor betätigen kann. Der Idealzustand wäre eine Kooperation zwischen beiden Disziplinen, die direkt miteinander arbeiten, Autor + Typograf. Sie fügen zwischen sich und letztendlich dem Text ein + Pluszeichen, einen Mehrwert hinzu. Es entstehen »B+cher«, deren Inhalt mit typografischen Mitteln narrativ unterstützt wird. Sie sind eine Nische innerhalb der Buchproduktion. Doch sie sollten vielleicht tatsächlich einer eigenen literarischen Gattung zugeordnet werden, wie es Ulisses Caroon vorgeschlagen hat. »B+cher« zwischen Lesen und Schauen. Und Lesen.

²⁷³ Jan Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, a.a.O., S. 17.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adler, Jeremy/Ulrich, Ernst (Hrsg.)
Text als Figur – Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Katalog zur Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 1.9.1987–17.4.1988.
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1987
- Adorno, Theodor W.
Noten zur Literatur. 1. Aufl., [Nachdr.].
 Frankfurt a.M., Suhrkamp 2002
- Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.)
Ästhetische Grundbegriffe.
 Stuttgart, Metzler 2000
- Benjamin, Walter
Einbahnstraße
 Berlin, Rowohlt 1928
- Bose, Günter Karl
Das Ende einer Last
 Göttingen, Wallstein 2013
- Bringhurst, Robert
The Elements of Typographic Style
 Point Roberts, Washington [u. a.],
 Hartley & Marks 1992
- Carrión, Ulises
Die neue Kunst des Büchermachens
 Hamburg, Materialverlag 2011
- Chartier, Roger
Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit
 Frankfurt a. M., Campus 1990
- Coulmas, Florian
Über Schrift
 Frankfurt, Suhrkamp 1982
- Diederichs, Eugen
Von der Kunst des Buches und den Aufgaben des Verlegers
 Leipzig, Spamer 1940
- Dreibholz, Paulus M.
Formen Lesen. Ein Plädoyer für bewusste Gestaltung
 London, Gaffa Limited 2011
- Ehmcke, Fritz Hellmut
Persönliches und Sachliches: gesammelte Aufsätze und Arbeiten aus 25 Jahren
 Berlin, Reckendorf 1928
- Eisele, Petra/Naegele, Isabel (Hrsg.)
Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift
 Sulgen, Niggli 2012
- Ernst, Albert
Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung
 Würzburg, Königshausen & Neumann 2005
- Ernst, Ulrich (Hrsg.)
Visuelle Poesie, Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse
 Band 1: *Von der Antike zum Barock*
 Berlin [u. a.], De Gruyter 2012
- Estermann, Alfred
Schopenhauers Kampf um sein Werk. Der Philosoph und seine Verleger
 Frankfurt a. M., Insel 2005
- Faust, Wolfgang Max
Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart
 Köln, DuMont 1987

- Filek, Jan
read/ability – Typografie und Lesbarkeit
Sulgen, Niggli 2013
- Finter, Helga
Semiotik des Avantgardetextes
Stuttgart, Metzler 1980
- Fleischmann, Gerd
Bauhaus. Drucksachen, Typografie, Reklame.
Stuttgart, Oktagon 1995
- Flusser, Vilém
Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?
Frankfurt a. M., Fischer 1992
- Folie, Sabine
*Un coup de dés, Bild gewordene Schrift –
ein ABC der nachdenklichen Sprache*
Köln, König 2008
- Foucault, Michel [u.a.]:
Schriften zur Literatur
Frankfurt a. M., Suhrkamp 2003
- Friedl, Friedrich (Hrsg.)
*Thesen zur Typografie. Aussagen zur
Typografie im 20. Jahrhundert*
Band 1: 1960–84/Band 2: 1900–1959
Eschborn, Linotype 1985/1986
- Frutiger, Adrian
Nachdenken über Zeichen und Schrift
Bern [u.a.], Haupt 2005
- Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hrsg.)
Ästhetik der Inszenierung
Frankfurt a. M., Suhrkamp 2001
- Fuchs, Tobias
*Büchermachen. Autorschaft und Materialität
des Buches in Jean Pauls »Leben Fibels«*
Hannover, Wehrhahn 2012
- Füssel, Stephan
Im Zentrum: das Buch.
50 Jahre Buchwissenschaft in Mainz.
Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft
Nr. 112
Mainz: Gutenberg-Gesellschaft 1997
- Füssel, Stephan
*Georg Joachim Göschen: ein Verleger der
Spätaufklärung und der deutschen Klassik,*
Bd. 1, Studien zur Verlagsgeschichte und
zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit.
Berlin/New York, de Gruyter 1999
- Genette, Gérard
Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.
Frankfurt a. M., Suhrkamp 2001
- Gerstner, Karl
Programme entwerfen
Teufen: Niggli 1963
- Gerstner, Karl
Kompendium für Alphabeten.
Eine Systematik der Schrift
Teufen, Niggli 1972
- Giesecke, Michael
Der Buchdruck in der frühen Neuzeit.
*Eine historische Fallstudie über die
Durchsetzung neuer Informations- und
Kommunikationstechnologien*
Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991
- Glasmeier, Michael
Die Bücher der Künstler.
*Publikationen und Editionen seit den
sechziger Jahren in Deutschland*
Stuttgart, Edition Mayer 1994
- Glück, Helmut
Schrift und Schriftlichkeit.
*Eine sprach- und kulturwissenschaftliche
Studie*
Stuttgart, J.B. Metzler 1987

- von Goethe, Johann Wolfgang
Goethes sämtliche Werke, vollständige Ausgabe in sechs Bänden, Bd. 4
 Stuttgart, Cotta 1863
- Groothuis, Rainer
Wie kommen die Bücher auf die Erde? Über Verleger und Autoren, Hersteller, Verkäufer und Gestalter, die Kalkulation und den Ladenpreis, das schöne Buch und Artverwandtes; nebst einer kleinen Warenkunde
 Köln, DuMont 2001
- Gutjahr, Paul C./Benton, Megan L. (Hrsg.)
Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation
 Amherst, University of Massachusetts Press 2001
- Handke, Peter
Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt.
 Frankfurt a.M., Suhrkamp 2003/1969
- Hausmann, Raoul
Am Anfang war Dada
 hrsg. von Karl Riha u. Günter Kämpf
 Gießen, Anabas-Verlag 1992
- Huber, Jörg/Müller, Alois M. (Hrsg.)
Raum und Verfahren. Interventionen
 Basel/Frankfurt a. M., Stroemfeld 1993
- Ingold, Felix Ph.
Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität
 München, Hanser 1992
- Iser, Wolfgang
Der Akt des Lesens
 München, Fink 1976
- Jackson, Holbrook
The Printing of Books
 London, Cassell 1938
- Jannidis, Fotis [u.a.] (Hrsg.)
Texte zur Theorie der Autorschaft
 Stuttgart, Reclam 2000
- Kaenel, Philippe/Reichardt, Rolf (Hrsg.)
Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert.
 Hildesheim/New York, Olms 2007
- Kandinsky, Wassily
Essays über Kunst und Künstler
 Bern, Benteli 1973
- Kapr, Albert/Schiller, Walter
Gestalt und Funktion der Typografie
 Leipzig, VEB Fachbuchverlag 1977
- Kiening, Christian/Stercken, Martina (Hrsg.)
SchriftRäume – Dimensionen der Schrift zwischen Mittelalter und Moderne
 Zürich, Chronos 2008
- Klein, Manfred [u.a.]
Typen & Typografen
 Schaffhausen [u.a.], Edition Stemmlé 1991
- Knapen, Joachim/Riethmüller, Hermann-Arndt (Hrsg.)
Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur
 Tübingen, Osiander 2000
- Koch, Adelheid
Ich bin immerhin der grösste Experimentator Österreichs: Raoul Hausmann, Dada und Neodada
 Innsbruck, Haymon 1994
- Kochinke, Christa/Willberg, Hans Peter
... in Szene, gesetzt: Studien zur inszenierenden Typografie
 Mainz, Deutscher Werkbund Rheinland-Pfalz 1990

- Koelbl, Herlinde
Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche
München, Knesebeck 1998
- Kopfermann, Thomas (Hrsg.)
Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie
Tübingen, Niemeyer 1974
- Kristeva, Julia
Die Revolution der poetischen Sprache
Frankfurt a. M., Suhrkamp 1978
- Kurz, Stephan
Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George
Frankfurt a. M./Basel, Stroemfeld 2007
- Kutter, Markus
Schiff nach Europa. Synthetischer Roman.
Teufen, Niggli 1957
- von Lucius, Wulf
Das Glück der Bücher. Beiträge zu Buchästhetik und Buchgeschichte
Berlin, Berlin Univ. Press 2012
- Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hrsg.)
Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft
Göttingen, Wallstein 2004
- Lutz, Hans-Rudolf
Typoundso
Zürich, Lutz 1996
- Mallarmé, Stéphane
Sämtliche Dichtungen: französisch und deutsch mit einer Auswahl poetologischer Schriften.
München/Wien, Hanser 1992
- Maurer, Friedrich/Rupp, Heinz (Hrsg.)
Deutsche Wortgeschichte, Bd. 2
Berlin, de Gruyter 1974
- Marchal, Bertrand (Hrsg.)
Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes, Bd. 1.
Paris, Gallimard 1998
- McCarthy, Steven
The Designer as...: Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator. New Models for Communicating
Amsterdam, BIS Publishers 2013
- Michelsen, Peter
Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien
Würzburg, Königshausen & Neumann 2000
- de Montaigne, Michel
Essais [Versuche] – nebst des Verfassers Leben
[Satzfaks. der Ausg. Leipzig, Lankischens Erben, 1753/54]
Dt. übers. von Johann Daniel Tietz
Zürich, Diogenes 1992
- Nehrlich, Thomas
»Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst.« Zu Funktion und Bedeutung typografischer Textmerkmale in Kleists Prosa
Hildesheim [u. a.], Olms 2012
- Ostrom, John Ward (Hrsg.)
The Letters of Edgar Allan Poe, Bd. 1
New York, Gordian Press 1966
- Ovink, Gerrit Willem
Die Gesinnung des Typographen. Laudatio, anlässlich der Verleihung des Gutenberg-Preises 1971 der Stadt Mainz am 21. Juni 1971 an Henri Friedlaender
Mainz, Gutenberg-Gesellschaft 1973
- Poeschel, Carl Ernst
Zeitgemäße Buchdruckkunst
Leipzig, Poeschel & Trepte 1904

- Reuß, Roland
Text – Kritische Beiträge, Heft 11
Frankfurt a. M. / Basel, Stroemfeld 2006
- Roger, Thierry
L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897–2007)
Paris, Classiques Garnier 2010
- Ruppel, Aloys (Hrsg.)
Gutenberg-Festschrift. Zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz.
Mainz, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft 1925
- Rühm, Gerhard
Visuelle Poesie – Arbeiten aus vier Jahrzehnten.
Innsbruck, Haymon 1996
- Sarkowski, Heinz (Hrsg.)
Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben.
Dichterbriefe zur Buchgestaltung
Berlin/Frankfurt a. M., Mergenthaler-Verlag der Linotype-Gesellschaft 1965
- Scharffenberg, Renate
Der Beitrag des Dichters zum Formenwandel in der äußeren Gestalt des Buches um die Wende von 19. zum 20. Jahrhundert.
Dissertation. Marburg/Lahn 1953
- Schaub, Gerhard (Hrsg.)
Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot« – Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers
Berlin, Fannei & Walz 1993
- Scheffel, Helmut
Gustav Flaubert. Briefe
Zürich, Diogenes 1977
- Scheibe, Siegfried [u.a.]
Wielands Briefwechsel
Berlin, Akademie Verlag 2004
- Schmidt, Arno
Julia, oder, die Gemälde: Szenen aus dem Novecento: Reproduktion der ersten 100 Originalseiten des Typoskrips – eine Edition der Arno Schmidt Stiftung
Zürich, Haffmans 1983
- Schmidt, Arno/Gneuss, Christian
Vorläufiges zu Zettels Traum
Frankfurt a. M., Fischer 1977
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg
Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente.
Reinbek, Rowohlt 2009
- Schwitters, Kurt
Die neue Gestaltung in der Typographie
Hannover 1930
- Schwitters, Kurt
Das literarische Werk, Bd. 5,
Manifeste und kritische Prosa
hrsg. von Friedhelm Lach Köln,
Köln, DuMont 1981
- Siblewski, Klaus
a komma punkt. Ernst Jandl – ein Leben in Texten und Bildern
München, Luchterhand 2000
- von Sichowsky, Richard/Hermann Tiemann
Typographie und Bibliophilie. Aufsätze und Vorträge über die Kunst des Buchdrucks aus zwei Jahrhunderten
Hamburg, Maximilian-Gesellschaft 1971
- Spiekermann, Erik
Ursache & Wirkung. Ein typografischer Roman.
Mainz, Schmidt 1994

- Steinitz, Kate T.
Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918–30
 Zürich, Die Arche 1963
- Stingelin, Martin [u. a.] (Hrsg.)
 »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«: Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte
 München, Fink 2004
- Suhrkamp Verlag
Die Geschichte des Suhrkamp Verlages
 Frankfurt a. M., Suhrkamp 2000
- Thibaudet, Albert
Geschichte der französischen Literatur
 Freiburg [u. a.], Albe 1953
- Tholen, Maret [u. a.]
Dialog der Schrift 2011. Autorschaft der Gestaltung. Symposium und Ausstellung
 Kiel, Muthesius Kunsthochschule 2012
- Tolstoj, Leo
Was ist Kunst? Sämtliche Werke,
 I. Serie, 10, übers. von Michael Feosanoff
 Leipzig, Diederichs 1902
- Tschichold, Jan:
Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie [eine Fibel für jedermann]
 Ravensburg, Maier 1960
- Tschichold, Jan
Schriften 1925–1974, Ausgabe in 2 Bänden,
 hrsg. von Günter Karl Bose und Erich Brinkmann
 Berlin, Brinkmann & Bose 1991
- Tschichold, Jan
Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie
 Basel, Birkhäuser 1987
- Ulrichs, Timm
Optische Poesie. Klartexte. konkrete texte 1. folge zur ausstellung optischer poesie
 Hannover, Bauhütte 1966
- Unsel, Siegfried
Goethe und seine Verleger
 Frankfurt a. M. [u. a.], Insel 1991
- Valéry, Paul
Über Mallarmé
 Frankfurt a. M., Suhrkamp 1992
- Walser, Robert
Aus dem Bleistiftgebiet, entziffert und hrsg. von Bernhard Echte und Werner Morlang
 Frankfurt a. M., Suhrkamp 1985–2000
- Weber, Hendrik
Kursiv. Was die Typografie auszeichnet
 Sulgen, Niggli 2010
- Wehde, Susanne
Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung
 Tübingen, Niemeyer 2000
- Weidemann, Kurt
Wo der Buchstabe das Wort führt
 Ostfildern, Cantz 1994
- Weidemann, Kurt/Kröplien, Manfred
Kurtstexte
 Stuttgart, Avedition 1998
- Wende, Waltraud (Hrsg.)
Über den Umgang mit der Schrift
 Würzburg, Königshausen & Neumann 2002
- Windgätter, Christof (Hrsg.)
Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung
 Wiesbaden, Harrassowitz 2010

- Willberg, Hans Peter
Buchkunst im Wandel
Frankfurt a.M., Stiftung Buchkunst 1984
- Willberg, Hans Peter/Forssmann, Friedrich
Lesetypografie
Mainz, Schmidt 1997
- Wolf, Christa
Störfall. Nachrichten eines Tages
Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag 1987
- Wolff, KD/Staengle, Peter (Hrsg.)
Franz Kafka. Drei Briefe an Milena Jesenská.
Faksimile-Edition
Basel/Frankfurt a. M., Stroemfeld 1995
- Wye, Deborah/Rowell, Margit [u. a.]
The Russian avant-garde book: 1910–1934.
New York, Museum of Modern Art [u. a.]
2002
- Zeller, Bernhard/Otten, Ellen (Hrsg.)
*Kurt Wolff, Briefwechsel eines Verlegers:
1911–1963*
Frankfurt a. M., Scheffler 1966
- Zumthor, Peter
*Die Stimme und die Poesie in der
Mittelalterlichen Gesellschaft*
München, Fink 1994

ZEITUNGEN UND ZEIT-
SCHRIFTEN

Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik,
Jg. 68, 7/1931,

Börsenblatt, Jg. 177, 44/2010

Der Spiegel, 35/2012

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-
wissenschaft und Geistesgeschichte,
78/2004

Zeitschrift Merz 4, Hannover 1923

Zeitschrift Merz 11 (Pelikan-Nummer),
Hannover 1924

Novum Gebrauchsgraphik, 1/1973

Page – Design. Code. Buisness, 06/2008

Philobiblon – Eine Vierteljahrsschrift für
Buch- und Graphiksammler 35, 1/1991

Printing History 17 (Volume 9, No. 1) 1987

Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte
für Bibliophilie und verwandte Interessen.
Hrsg. von Fedor von Zobeltitz.
5. Jg. 1901/1902

Typografische Monatsblätter, 94/1975

Typografische Monatsblätter, 67/1999

NACHSCHLAGEWERKE

Erika Fischer-Lichte (Hrsg.)
Metzler-Lexikon Theatertheorie
Stuttgart [u.a.], Metzler 2014

Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.)
Kindlers Literatur-Lexikon
Stuttgart [u. a.], Metzler 2009

Barck, Karlheinz (Hrsg.)
*Ästhetische Grundbegriffe – historisches
Wörterbuch in sieben Bänden*
Stuttgart/Weimar, Metzler 2000

Harald Olbrich (Hrsg.)
Lexikon der Kunst, Bd. 7
Leipzig 1994

IMPRESSUM

B+cher

Zwischen Lesen und Schauen –
Über die narrative Eigenschaft von
Typografie im Buch

Gestaltung und Satz: Ricarda Löser, Weimar | www.ricarda-loeser.de

Eingerichtet für die Onlineversion April 2022



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Mit freundlicher Unterstützung durch den

Bauhaus-Universität Weimar

Frauenförderfonds

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Diese Publikation ist sorgfältig und nach bestem Wissen erstellt worden. Trotzdem ist es möglich, dass bestehende Rechte Dritter nicht vollständig ermittelt werden konnten. In einem solchen Falle bittet die Herausgeberin darum, dass eventuelle Inhaber solcher Rechte sich an die Herausgeberin wenden, um eine einvernehmliche Lösung zu finden.