

Daß es parallel zur Ausbreitung des Buchdrucks einen hochspezialisierten professionellen Diskurs über Lettern und ihr Layout, Typen und ihren Satz, kurz über Typographie gibt, wird in der Literaturwissenschaft bisher kaum reflektiert. Da sie sich mit den Buchstaben und der Buchstabenschrift, den Lettern und den litterae, per definitionem beschäftigen müßte, und da der Duktus, die Gestaltung und Farbe der einzelnen Typen sowie ihre räumliche Anordnung und Komposition, die sie untereinander und mit dem unbedruckten Weiß bilden, semantisch relevant sind, ist das ein Manko. Dabei ist diese Vernachlässigung repräsentativ für standardisiertes Lesen, wie es gerade typographische Verfahren hervorbringen: Erst wenn Schrift so uniform, normiert und reguliert erscheint, wie es allererst durch den Buchdruck möglich wird, kann es nichts Selbstverständlicheres geben als gedruckte Texte. Dann erst werden sie ›lesbar‹, ›lucide‹ und ›sprechen unmittelbar Klartext‹, dann erst wird Druckschrift durchsichtig und unauffällig und verdeckt ihre mediale Faktur. *Gleichzeitig* aber transportiert sie immer auch konnotierend Bedeutung. Eine anhaltende phonozentrische Tendenz scheint ein weiterer Grund dafür zu sein, Literatur in erster Linie als verschriftete Rede aufzufassen: Verstanden als Stimme des Dichters bzw., weniger verfänglich, seiner Figuren oder einer Erzählinstanz, wird sie nicht als Zeichensystem gesehen, das immer nur stumm und auf den optischen Kanal beschränkt ist. Denn literarische Texte reden nicht, sie sind weniger Sprache als Drucksache; um ihr ›Sprechen‹ zu inszenieren, ist ein erheblicher typographischer Aufwand vonnöten.

Dabei sollte nicht aus dem Blick geraten, daß auch die historische Ausbildung heutiger Lesedispositive gut ein Jahrtausend dauerte und daß es ein langer Weg vom spatien- und interpunktionslosen, nur laut mitlesend nachzubuchstabierenden Text der scriptio continua zum räumlich gegliederten skripto-, später typographischen Text war, der als (psycho)technische Voraussetzung stiller und stimmloser Lektüre gelten darf. Relevant waren und sind hierfür textuelle und paratextuelle Elemente als lektüre- und bedeutungssteuernde und -ermöglichende Kommunikatoren, die als (typo)graphische Einheiten häufig kein Korrelat in Verbalsprachen haben. Literatur wäre somit als von lautsprachlicher Realisierung potentiell autonomes Zeichensystem anzusehen, was rhetorische Analysen komplettieren würde. Zusätzlich zur Normierung und Regulierung des Lesens wirkt sich das typographische Schreiben bzw. Setzen aber auch auf das Verfassen von Texten restriktiv aus. Das Projekt bündelt somit rezeptions-, werk- und produktions-ästhetische Fragestellungen und führt sie auf die materiale Grundlage des typographisch definierten Zeichensystems Literatur zurück.

So werden die Lesbarkeit von Texten sowie die Lektürelenkung in Texten durch typographische Mittel gesteuert. Daneben konturieren typographische Perspektiven auch die Konzepte ›Text‹ und ›Textualität‹ neu, die sonst entkoppelt von materialen Voraussetzungen bestimmt werden. Schließlich rücken die Grundlagen der Produktion von Literatur neu in den Blick, wobei es hier u. a. möglich wird, von autor- oder verfasserzentrierten Modellen abweichend die arbeitsteilig bedingte Mitbeteiligung von Verlegern, Editoren, Typographen und Setzern an der Erstellung literarischer Texte hervorzuheben. Diese historisch unterschiedlich gearteten Auswirkungen von Typographie sollen anhand von drei historischen Schnitten untersucht werden (um 1800, um 1900, um 2000), die sich durch je eigene Verfahren von Satztechnik, Schreibweise, Lektüreverfahren auszeichnen. Literatur um 1800 wird dabei u. a. durch typographischen Handsatz, das Engagement von Verlegerdruckern und die Zunahme leiser Lektüre definiert (erste Leserevolution; wenige lesen viel). Ende des 19. Jhs. ändern sich weniger radikal die Produktionsverhältnisse von Literatur (z. B. durch die Schreibmaschine) als die technologischen Möglichkeiten zu billigerem Druck durch

Maschinensatz (u. a. durch Linotype und Monotype), was eine der Voraussetzungen für die zweite, quantitative, Leserevolution darstellt (viele lesen viel). Um 2000 schließlich wird es AutorInnen sogar möglich, auf die äußere Gestalt ihrer Texte so nachhaltig Einfluß zu nehmen wie zuvor nur in Ausnahmefällen und zudem auch deren Distribution eigenständig zu übernehmen. Digital- bzw. Computersatz führen also nicht nur zu einer nochmaligen Verbilligung der Druckkosten von Texten, sondern zu einem neuen Bewußtsein für typographische Wahlmöglichkeiten unter AutorInnen. Gleichzeitig verliert der gedruckte Text seinen Status als privilegiertes Medium zunehmend (viele lesen wenig), während sich das Lesetempo ein weiteres Mal steigert. Diese je unterschiedlich konstituierenden und restringierenden Einflüsse von Typographie auf Literatur lassen sich an Texten um 1800, um 1900 und um 2000 nachweisen:

Während die Zeit um 1800 also durch die Zunahme der Lektüregeschwindigkeit und die Ausbildung von Innerlichkeit und Intimität definiert werden kann (erste Leserevolution), maßgeblich bedingt durch die Zunahme leisen und cursorischen Lesens, wird dieses um 1900 quantitativ erheblich gesteigert (zweite Leserevolution). Dafür sind nicht allein Bildungs- oder Alphabetisierungskampagnen verantwortlich, sondern auch technologische Entwicklungen. Zwar gab es seit 1840 mit dem Pianotyp die Möglichkeit, den Handsatz durch Maschinensatz zu ersetzen; allerdings mußten die Zeilen dabei noch von Hand ausgeschlossen werden, d. h. der Ausgleich der rechten Satzseite war wie zuvor nur manuell möglich. Da zu diesem Zeitpunkt (wie im Grunde bis heute) aus ästhetischen Gründen nur Blocksatz akzeptabel war, konnte (mit oder ohne maschinelle Hilfe) bei weitem nicht so schnell gesetzt werden, wie gleichzeitig hätte gedruckt werden können (sog. »Satzhunger«). Erst mit dem Einsatz der Zeilensetz- und Gießmaschinen Linotype (1885) und Monotype (1897) im Zeitungssatz konnte die bei ca. 1500 Zeichen/h im Handsatz liegende Quote auf 6000–7000 Zeichen/h gesteigert werden (wobei zusätzlich das Ablegen der benutzten Typen entfiel, das mit ca. 6000 Zeichen/h angesetzt werden kann).

Um 2000 schließlich wurden wieder die Satzverfahren revolutioniert: Nachdem Mitte der 1970er Jahre mit dem elektronisch gesteuerten Photosatz der Bleisatz bzw. klassische Buchdruck veraltet wurde, wurde 1985 mit PageMaker das erste DTP-Programm vorgestellt. Gleichzeitig findet mit dem Computersatz seither aber auch eine Kopplung von Aufschreibe- und Satzgerät statt. Aktuelle Schreibarten wie Internetprojekte oder selbstgesetzte Bücher verändern dabei ebenso wie das Wissen um typographische Mittel, die am heimischen Computer anwendbar werden, die Gestaltung literarischer Texte. Wenn z. B. Max Goldt eine *Titanic*-Kolumne, zwei Jahre später in Buchform veröffentlicht, »Ich will nicht in Chicago schreiben, ich will in New York schreiben« (1999) betitelt, bezieht er sich damit nicht mehr länger auf zwei Städte, sondern auf von Susan Kare Anfang der 1980er für den Apple Macintosh entworfene Systemschriften. Mit der Möglichkeit direkter Distribution von Literatur wird nach 500 Jahren auch das bis dahin gültige buchwissenschaftliche Credo eingeschränkt, daß nicht AutorInnen Bücher schreiben, sondern sie nur vermittelt über einen technisch-sozialen Apparat kommunizieren, nachdem durch Satz und Druckvorstufe, eigentlichen Druck, Verarbeitung, Herstellung, Vertrieb und Verkauf ein Buch überhaupt erst entsteht (Chartier 1992, 21: »Les auteurs n'écrivent pas des livres: non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits, manuscrits, gravés, imprimés (et aujourd'hui informatisés).«). AutorInnen werden daher in den kommenden Jahren in viel stärkerem Maß als bisher Einfluß auch auf die Typographie ihrer Texte nehmen, und diese typographische Gestaltung mehr oder minder direkt auch LeserInnen mitteilen und sie dadurch typographisch steuern können. Daneben verstärkt dies aber auch Lektüreverfahren: Was um 1800 mit der Zunahme des stillen und schnellen bzw. cursorischen Lesens begann und um 1900 stabile Lesedispositive ausbildete, scheint um 2000 in einer Hyperlektüre (Ansätze bereits in Alslebens »Informationstypographie« bzw. in der »super-lecture« Richaudeaus) aufzugehen, was Flüchtigkeit, Blättern bzw. »skimming« zum nunmehr normalen Lektüreverfahren erhebt (cf. bspw. Bericht der Stiftung Lesen 2001).

Es wäre nun einfach, anhand einiger Figurengedichte (*carmina figurata*) zu zeigen, daß die typographische Gestaltung literarischer Texte semantische Auswirkungen hat. Allerdings sind Phänomene von figürlichem Arrangement oder von Typographie seit der Antike gebräuchlich und kein Merkmal typographischer Techniken. Auch die Texte des italienischen oder russischen Futurismus, des Dadaismus, Lettrismus, Surrealismus, Spatialismus oder der konkreten Poesie, wozu bisher vorrangig gearbeitet wurde, würden kaum Evidenz für die *allgemeine* Richtigkeit der These erbringen. Daher sollen typographische Markierungen nicht nur in der Avantgarde-Literatur analysiert werden, sondern schlicht in jeder Form (typographischer) Literatur. Einer typographisch perspektivierten Relektüre bieten sich daher alle Texte an, da das technologisch-materiale Apriori von Literatur, Typographie, keinen Text untangiert läßt. Die Gestaltung literarischer Texte ist technologisch normiert, womit sich auch auf produktionstechnischer Seite Restriktionen ergeben, desgleichen für ihre Lektüre. Mit einer Formulierung Friedrich Kittlers heißt dies dann einfach: »Weil die Schrift selber in ihren Zeichen, Buchstaben und Zahlen eine Technologie unter anderen ist, schlagen technische Innovationen unmittelbar auf Texte durch. [...] Die Epochen einer Literaturgeschichte, die nicht bloß literarischen Texten abgelesen ist, bestimmen sich mithin aus ihren Produktionsbedingungen.« (1999, 358)

Textkorpus und Kapitelaufteilung

1. **Einleitung (mehr oder minder alles, was zur Doppelung des typographischen Schriftzeichens, phonozentrischer Blindheit und ähnlichem allgemein zu sagen ist: »The best typography never gets noticed.«)**

2. **»Lektüredispositiv Gutenberg« (Rauhsatz, Blocksatz, glatter Satz, Bibelhintergrund und typographische Codierungsmöglichkeiten)**

3. **Ausfaltungen des »Lektüredispositivs Gutenberg« über drei Jahrhunderte: um 1800/1900/2000**

3.1 **Literatur um 1800 (klassizistische Buchtypographie, Zwei- und Mehrschriftigkeit, erste Grotesktypen, Handsatz, erste Leserevolution)**

Sterne, *The Life and Opinions of Sir Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767); Klopstock, *Messias* (1748–1773), *Oden und Elegien* (1771), *Zur Geschichte unserer Sprache* (1779); Nicolai, *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker* (1773–1776); Moritz, *Anton Reiser* (1785–1790), *Neues ABC-Buch* (1790), *Die Neue Cecilia* (1794); N.N. [d. i. Joseph Görres], *Schriftproben von Peter Hammer* (1808); Jean Paul, *Palingenesien* (1798), *Titan* (1800–1803), *Flegeljahre* (1804), *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz, mit fortgehenden Noten* (1809); Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr* (1820/22); Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/29)

3.2 **Literatur um 1900 (Typenvielfalt, Billigtypographie im Maschinensatz vs. Handsatz in der Arts and Crafts-Bewegung, zweite Leserevolution durch Satz- und Gießmaschinen)**

Mallarmé, *Un coup des Dés* (1897); Bierbaum, *Stilpe* (1897); Holz, *Phantasia* (1898); Dafnis (1905); Schnitzler, *Lieutenant Gustl* (1901); Morgenstern, *Galgenlieder* (1905); George, *Der Siebente Ring* (1907), *Der Stern des Bundes* (1914); Rilke, *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); Joyce, *Ulysses* (1922)

3.3 **Literatur um 2000 (Photosatz, Digital- und Computersatz, www als Distributionsplattform, Computer als Produktionsmittel)**

Jürgen Becker, *Ränder* (1968); Arno Schmidt, *Zettels Traum* (1970), *Die Schule der Atheisten* (1972), *Abend mit Goldrand* (1975), *Julia, oder die Gemälde* (1983); Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Wajcman, *L'interdit* (1986); Wallace, *Infinite Jest* (1996), *Brief interviews with hideous men* (1999); Goetz, *Abfall für alle. Roman eines Jahres* (1999); Renaud Camus, *Ne lisez pas ce livre* (2000); Frank Schulz, *Morbus Fonticuli* (2002)