



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Buch als Medium:
Intermedialität, Performativität, Epistemologie

Verfasserin

Melanie Mitsche

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

DANKE!

Mein Dank gilt zunächst meinem Diplomarbeitsbetreuer Prof. Ramón Reichert, der trotz unzähliger DiplomandInnen immer Zeit für umfangreiche Betreuung, Feedback und Inspiration für mich hatte.

Ganz besonders danken möchte ich allen Menschen, die mich während meines Studiums und während dem Schreiben an vorliegender Diplomarbeit unterstützt haben: Meinem Vater, Eduard Mitsche, meiner Schwester Martina Fichtenbauer und meiner kärntner Familie für mentale Unterstützung und aufmunternde Worte zu jeder Zeit. Sabine Weigl-Stumpf und Eva Gruber für Kritik, Lob und Beistand. Astrid Hausenberger, Gloria Brandner und allen Mädels vom Mädelsabend für Unterstützung auf verschiedenste Weise. Katharina Nöbauer, Bernhard Metzger, Maja Metzger, Cathrin Dirnberger, Enrico Thomaso und allen anderen BeacherInnen für den ultimativen Beachvolleyballchat, der mir viele lange Schreibstunden erträglich gemacht hat und natürlich für die beste Ablenkung der Welt während der Schreibpausen.

INHALTSVERZEICHNIS

I. VORWORT	1
II. EINLEITUNG	3

THEORIETEIL

1. BEGRIFFSBESTIMMUNG	6
1.1 Begriff Intermedialität	6
1.1.1 Vorbemerkung: Was ist ein Medium?	6
1.1.2 Zur Begriffsbestimmung von „Intermedialität“	7
1.1.3 Intermediale Bezüge	8
1.1.4 Medienwechsel	8
1.1.5 Medienkombination	9
1.1.6 „Intermedialität“ in Bezug auf das Buch als Medium	10
1.2 Begriff Performativität	11
1.2.1 Zur Begriffsbestimmung von „Performativität“	11
1.2.2 „Performative Äußerungen“ nach John L. Austin	12
1.2.3 „Performativität“ in der Theaterwissenschaft nach Erika Fischer-Lichte	13
1.2.4 „Performativität und Medialität“ nach Sybille Krämer	14
1.2.5 „Performativität“ in Bezug auf das Buch als Medium	16
1.3 Begriff Epistemologie	17
1.3.1 Zur Begriffsbestimmung von „Epistemologie“	17
1.3.2 Epistemologie des Buches	18
2. DESIGNFORSCHUNG	19
2.1 Zur Dichotomie zwischen Theorie und Praxis	19
2.2 Zur Entstehung und Identität der Designforschung	20
2.3 Das Buch als epistemisches Designobjekt	21

3. DIE SCHRIFT	23
3.1 Zum Schriftverständnis	23
3.1.1 Die Theorie des sprachlichen Zeichens nach Ferdinand de Saussure	23
3.1.2 Die Schrift als Machtinstrument nach Marshall McLuhan	24
3.1.3 Schrift als Notation des Akustischen nach Vilém Flusser	25
3.1.4 Der neue universale Schriftbegriff nach Jacques Derrida	26
3.1.5 Das triadische Strukturmodell des Schriftbegriffs	28
3.2 Intermedialität zwischen Sprache und Schrift	30
3.2.1 Die Schrift in der Linguistik	30
3.2.2 Oralität und Literalität	31
3.2.3 Das phonographische Schriftverständnis	33
3.2.4 Die Oralitäts-Literalitäts-Debatte in den 1960er Jahren	33
3.2.5 Die operative Schrift	34
3.2.6 Inhaltsaspekte des geschriebenen Textes ohne Äquivalent in der Lautebene	37
3.2.7 Exkurs: Schrift in den neuen Medien im 21. Jahrhundert	38
3.3 Intermedialität zwischen Bild und Schrift	39
3.3.1 Die Grenze zwischen Bild und Schrift	39
3.3.2 Die Schriftbildlichkeit	41
3.3.3 Die notationale Ikonizität der Schrift	43
3.3.4 Die Physiognomie der Buchstaben	43
3.3.5 Synthese zwischen Diskursivem und Ikonischem	49
3.4 Das Paradox der Sichtbarkeit der Schrift	51
3.4.1 Schriftsehen, Schriftlesen und Schrifthandhaben	52
3.4.2 Die Materialität und Medialität der Schrift	54
4. DAS BUCH ALS MATERIELLER UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND	56
4.1 Zum Begriff „Buch als Medium“ nach Werner Faulstich	56
4.2 Die Techniken der Buchherstellung	58

4.2.1	Historischer Überblick: Die Buchbinderei im 19. Jahrhundert	58
4.2.2	Die Entstehung der Großbuchbindereien	60
4.2.3	Auswirkungen auf die Gestaltung der Bücher	61
4.2.4	Änderungen in der KäuferInnenschicht	63
4.2.5	Differenz zwischen Inhalt und Form der Bücher	64
4.2.6	Auswirkungen auf das Buch heute	64
4.3	Die Theorie der Paratexte von Gérard Genette	65
4.3.1	Peritexte	67
4.3.2	Epitexte	69
4.4	Die Gestaltung von literarischen Texten	70
4.4.1	Die Textgestalt	70
4.4.2	Der Druck und sein Einfluss auf das Wissen	71
4.4.3	Die Mehrstimmigkeit des Drucks	72

UNTERSUCHUNGSTEIL

1. VORBEMERKUNG	74
2. „EFFI BRIEST“	75
2.1 Zur Auswahl von „Effi Briest“ als Untersuchungsgegenstand	75
2.2 Zum Inhalt und zum Autor	76
2.3 Exkurs: „Effi Briest“ Intermedial: Kunst/Film/Theater/Medien	77
3. DIE UNTERSUCHUNG	79
3.1 Zur Methode	79

3.2	Der Fortsetzungsroman in der Zeitschrift „Deutsche Rundschau“.....	80
3.2.1	Der Aufbau des Romans in der „Deutschen Rundschau“.....	80
3.2.2	Paratexte der Zeitschrift	81
3.2.3	Die Fraktur-Schrift	81
3.2.4	Die Schrift im historischen Kontext	83
3.3	Die Ersterscheinung als gebundenes Buch	84
3.3.1	Paratextuelle Elemente des Buches	84
3.3.2	Der Umschlag	85
3.3.3	Der Autorenname	85
3.3.4	Das Buch „Effi Briest“ als epistemisches Objekt	85
3.4	Die Umschläge von „Effi Briest“	86
3.4.1	Gebundene Ausgaben	86
3.4.2	Taschenbuchausgaben	88
3.4.3	Zusätzliche paratextuelle Mitteilungen des Umschlags	89
3.5	Die Textgestalt des Buchkerns von „Effi Briest“.....	90
3.5.1	Die Unauffälligkeit und Bildlosigkeit bei literarischen Texten	90
3.5.2	Mehrstimmigkeit bei „Effi Briest“.....	91
3.5.3	Vorworte, Inhaltszusammenfassungen und andere Paratexte	93
4.	SCHLUSSBEMERKUNG	95
4.1	Resümee	95
4.2	Ausblick	97
5.	QUELLENVERZEICHNIS	98
6.	ANHANG	104
6.1	Abstract	104
6.2	Lebenslauf	105

I. VORWORT

Immer wieder wurde ich gefragt, warum ich – da ich ein medienwissenschaftliches Thema bearbeiten wollte – nicht über eines der spannenden neuen Medien wie Facebook, Twitter oder YouTube schreibe. Warum ich stattdessen ein so „langweiliges und altes“ Gebiet wie „das Buch“ untersuche.

Im Laufe meines Studiums wurde ich oft mit der Untersuchung der neuen Medien konfrontiert. Diese Forschungen empfand ich stets als höchst interessant und in der heutigen Zeit auch als sehr nützlich. Dennoch fließt mein Herzblut woanders. Den Anstoß zur Themenfindung gab das Seminar *„Don't judge a book by it's cover? Zur Wechselwirkung von Wissenschafts-, Medien- und Designforschung“*, das im Wintersemester 2010/11 von Prof. Christof Windgätter im Rahmen des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien gehalten wurde. An dieser Stelle möchte ich auch an Prof. Windgätter meinen tiefsten Dank aussprechen. Durch ihn habe ich mich zum ersten Mal auf wissenschaftliche Art und Weise mit Design-Fragen auseinandergesetzt und gelernt, dass es eine Epistemologie der Gestaltung gibt. Diese Tatsache hat mich fasziniert und schon bald war klar, dass meine Diplomarbeit in diese Richtung gehen muss. Wann genau die Idee aufkam über „das Buch“ zu schreiben, kann ich heute gar nicht mehr genau sagen. Die Tatsache, dass ich seit mittlerweile neun Jahren als Graphikerin tätig bin und dadurch einen gewissen Hang zu Schrift, Typographie, Layout und Ästhetik habe, hat sicher dazu beigetragen, dass diese Arbeit schlussendlich so geworden ist. Bücher sind meine große Leidenschaft – ob als Lese- oder als Designobjekte. Mein Ziel war es, „das Buch“ als interessanten Untersuchungsgegenstand zu präsentieren und vor allem die Aktualität dieses Gebiets aufzuzeigen. Auch heute noch, in einem Zeitalter, in dem das Internet und das papierlose Rezipieren von Texten immer mehr zunimmt, ist „das Buch“ eines der wichtigsten (wenn nicht sogar DAS wichtigste) Medium unserer Gesellschaft.

Während der Forschungen an dieser Diplomarbeit war es wichtig, den schmalen Grad zwischen Wissenschaftlichkeit und PraktikerInnen-Wissen zu gehen. Die typographische Untersuchung von Schrift und Büchern ist ein viel untersuchtes Gebiet, das teilweise in populärwissenschaftlichen Auseinandersetzungen oder auch in PraktikerInnen-Bücher für GraphikerInnen/TypographInnen/DesignerInnen thematisiert wird. Bei vorliegender Arbeit war es wichtig, nicht in diese Schiene zu fallen, sondern das Buch vom medien-theoretischen Blickwinkel aus als epistemisches Wahrnehmungsobjekt zu betrachten und stets die Wissenschaftlichkeit dieser Diplomarbeit im Blick zu behalten.

II. EINLEITUNG

Überall werden wir mit Verpackungen und deren visuellen Reize konfrontiert. Der Inhalt alleine ist oft nicht ausschlaggebend für das Kaufargument, sondern die optische Aufbereitung. In der heutigen Konsumgesellschaft ist diese Erkenntnis nicht mehr außer Acht zu lassen. Auch das Buch tritt mit einer „Verpackung“ vor die KäuferInnen. Es besteht nicht nur aus textlichem Inhalt, sondern aus Vielem mehr. Um ein Buch lesen zu können, muss es zu allererst in die Hand genommen, aufgeschlagen und Seiten umgeblättert werden. Bevor der/die LeserIn das erste Wort des Haupttextes liest, wird er/sie mit einer Menge Informationen konfrontiert: Welches Format hat das Buch? Wie fühlen sich die Seiten an? Ist es ein Hardcover-Buch oder ein Taschenbuch? Wie lautet der Titel? Wer ist der/die AutorIn? Wie dick ist das Buch? Was steht auf dem Umschlag? Ist es schwarz/weiß oder in Farbe? Wie groß ist die Schriftgröße? Gibt es Illustrationen?

Gérard Genette beschäftigt sich mit der Untersuchung dieses Beiwerks des Buches. Seine These besagt, dass jedes literarische Werk nicht nur aus Haupttext besteht, sondern eben auch aus den oben genannten Einflussfaktoren. Diese bezeichnet er als so genannten Paratext.¹ Der springende Punkt hierbei ist, dass es unmöglich ist, einen Text zu lesen, ohne durch die „Verpackung“ des Buches beeinflusst zu werden. *Es ist nicht möglich, den Inhalt von der Form loszulösen.*

Das Buch ist ein bereits viel erforschtes Thema. Es gibt etliche Disziplinen, die sich mit dem Buch als Untersuchungsgegenstand auseinander setzen: Allen voran die Literatur- und Sprachwissenschaft, die Buchwissenschaft, aber auch die Designforschung und Typographie, die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und nicht zuletzt auch die Medienwissenschaft. In vorliegender Diplomarbeit soll das Buch von seinen ökonomischen Gesichtspunkten losgelöst und unter einem medientheoretischen Blickwinkel betrachtet werden. Dadurch eröffnet sich ein riesiges neues Forschungsfeld. Ziel dieser Diplomarbeit ist es, das Buch nicht nur als *Kommunikationsmedium sondern auch als Wahrnehmungsmedium zu untersuchen*. Dabei wird die vorliegende Arbeit von

¹ vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 2003. S. 10.

folgender Frage geleitet: Ändert sich die Wahrnehmung des Inhalts eines Buches tatsächlich, je nach dem wie und wo es publiziert wird? Um diese Forschungsfrage beantworten zu können, wird das Buch in seine „Einzelteile“ zerlegt. Ein wesentlicher Faktor hierbei ist *die Schrift*. Die Schrift ist das Elementarste an einem Buch: Um den Inhalt eines Buches lesen zu können, muss sie decodiert werden. *Die Schrift arbeitet als Medium, sie macht den Inhalt des Buches für den/die LeserIn sichtbar*. Viele Thesen bezüglich der Schrift und auch der Medialität des Buches, die in vorliegender Arbeit zur Anwendung kommen, gehen auf die Konzepte von Sybille Krämer zurück. Sie ist im Bereich der Schriftbildlichkeit eine der führenden MedientheoretikerInnen. In ihren zahlreichen Publikationen geht sie dem Phänomen der Sichtbarkeit der Schrift auf den Grund, versucht einen modernen Schriftbegriff zu definieren und beschäftigt sich vordergründig mit der Schriftbildlichkeit, der Medialität und Performativität von Schrift und deren Einfluss auf den kulturtechnischen Umgang.

Neben der Schrift werden auch die technischen Herstellungsprozesse des Buches, der Umschlag, die Textgestalt, der Buchdruck und andere Einflussfaktoren für die Wahrnehmung des Buches untersucht.

Die Diplomarbeit ist in zwei Teile geteilt. Der erste gilt der Theorie, der wiederum in vier Themenblöcke unterteilt wurde. Im ersten Kapitel werden zentrale Begriffe – wie Intermedialität, Performativität und Epistemologie – definiert um ein *theoretisches Fundament* zu legen. Das nächste widmet sich der *Designforschung* und somit den wechselwirksamen Beziehungen zwischen den Praktiken des Entwerfens, Wissens und Produzierens. Dabei soll das Design als Wissenskultur erläutert und aufgezeigt werden, welchen Fragen und Phänomenen sich diese Disziplin annimmt und was man unter einer Epistemologie der Buchherstellung verstehen kann. Das dritte Kapitel des theoretischen Teils behandelt die *Schrift*. Im Fokus stehen dabei die *medialen Differenzen zwischen Sprache und Schrift sowie zwischen Bild und Schrift*. Großes Gewicht kommt dabei der Schriftbildlichkeit und dem Paradox der Sichtbarkeit der Schrift zu. Im vierten und letzten Kapitel des Theorieteils wird das Buch als *materieller Untersuchungsgegenstand* vorgestellt. Von den Techniken der Buchherstellung bis zur visuellen Gestaltung literarischer Texte soll es als performativer Ort der Schrift und als Wahrnehmungsmedium untersucht werden.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit, der Untersuchungsteil, zeigt schließlich das Vorkommen der theoretischen Konzepte anhand praktischer Beispiele. Als Untersuchungsgegenstand wurde der Roman „*Effi Briest*“ von Theodor Fontane ausgewählt. Dieser erschien erstmals 1894 als Abdruck in der Zeitschrift „Die deutsche Rundschau“ als Fortsetzungsroman und wurde erst im Jahr 1896 auch in Buchform veröffentlicht. Bis heute werden neue Auflagen publiziert, womit mittlerweile eine beträchtliche Anzahl an unterschiedlichen Auflagen und Versionen dieses Romans besteht. Anhand dieser verschiedenen Gestaltungen ein und desselben Inhalts soll untersucht werden, in wie fern sich der Inhalt verändert, wenn er in unterschiedlichsten Formen präsentiert wird. Bei dieser Untersuchung rückt also die epistemische Funktion der visuellen Erscheinung des Buches in den Vordergrund.

Die Analyse stützt sich auf eine Aussage Michael Cahn's, der über die verschiedenen Äußerungsebenen im Druck folgendes sagt:

„So wäre zu zeigen, daß [sic!] derselbe Satz in einem Manuskript vor dem Buchdruck, in einem Manuskript nach der Erfindung des Buchdrucks und in einer gedruckten Version jeweils ganz verschiedene Implikationen besitzt. Ein Satz, der von einem Zeitschriftenaufsatz in ein Lehrbuch wandert, wird mich sich selbst unidentisch.“²

Beobachtet wird also das Phänomen, in wie fern ein Satz sich verändert, je nachdem, wo und wie er publiziert wird. Im konkreten Fall von „*Effi Briest*“ heißt es: In wie fern sich der Text von „*Effi Briest*“ verändert, wenn er in einer Zeitschrift als Fortsetzungsgeschichte abgedruckt, als aufwändig gebundenes Buch, als Sammelwerk oder als Taschenbuch publiziert wird.

² Cahn, Michael: *Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag. 1991. S. 53.

THEORIETEIL

1. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN

Mit der Definition einiger Grundbegriffe, deren Bedeutung in vorliegender Diplomarbeit essenziell sind, wird nun eine Verständnisbasis geschaffen. In einem ersten Schritt werden anhand einschlägiger Literatur die Begriffe „Medium“, „Intermedialität“, „Performativität“ und „Epistemologie“ erläutert, um dann anschließend das Buch als Medium anhand dieser Begriffe zu untersuchen.

1.1 Begriff Intermedialität

1.1.1 Vorbemerkung: Was ist ein Medium?

Um sich im Folgenden mit der „Intermedialität“ auseinandersetzen zu können, muss zuerst einmal der Begriff „Medium“ erläutert werden. „Medium“ wird alltagssprachlich oft verwendet und auch in wissenschaftlichen Diskussionen immer wieder mit unterschiedlichen Bedeutungen belegt. Deshalb soll eine Definition vorgestellt werden, mit der in dieser Diplomarbeit gearbeitet wird.

Rajewski bezieht sich in ihrem Band „Intermedialität“ bei der Definition des Begriffs „Medium“ auf Werner Wolf. Sie übernimmt von ihm das Verständnis vom Begriff „Medium“

„nicht im Sinne eines rein technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen, sondern eines konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsdispositivs.“³

Nach dieser Definition zählen beispielsweise Literatur, Theater, Kunst und auch das Buch zur Gattung der Medien, da die technische Komponente keine Voraussetzung ist. Mit Faulstichs Worten könnte man dabei auch von einem „ästhetischen Kommunikationsmittel“⁴ sprechen. Diese Definition scheint im Zusammenhang mit vorliegender Diplomarbeit gut zu funktionieren.

³ Rajewski, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag. 2002. S. 7.

⁴ vgl. Faulstich, Werner: *Grundwissen Medien*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag. 1995.

1.1.2 Zur Begriffsbestimmung von „Intermedialität“

Rajewski bezeichnet „Intermedialität“ als einen „*termine ombrello(ne)*“⁵. Sie meint damit einen Begriff, der nicht eindeutig definiert werden kann, sondern in verschiedenen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Theorieentwürfen belegt wird. Unter dem Hyperonym „Intermedialität“ findet sich eine Vielzahl an Termini, die teilweise als gleichwertige Kategorien, teils auch als Sub-Kategorien angesehen werden. Dazu gehören unter anderem folgende Begriffe: Multimedialität, Poly- oder Plurimedialität, Transmedialität, Medientransfer, Medienwechsel, intermediale Bezüge und vieles mehr.⁶

Um den Begriff „Intermedialität“ von diesen anderen Begriffen abzugrenzen, gibt Rajewski eine erste sehr allgemein gehaltene Definition:

„[Intermedialität ist ein] Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, die, dem Präfix ‚inter‘ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind.“⁷

Bei dieser Definition sind zwei Ausführungen wichtig: Erstens „Mediengrenzen überschreitend“ und zweitens „zwischen Medien“. Es geht also um Phänomene, die nicht nur ein Medium involvieren, sondern mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien.⁸

Zur präziseren Beantwortung der Frage „Was heißt Intermedialität?“ nimmt Rajewski eine Dreiteilung der Intermedialitätsforschung in folgende Bereiche vor: *intermediale Bezüge*, *Medienwechsel* und *Medienkombination*. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass es durchaus möglich sein kann, dass ein Medienprodukt die Kriterien von zwei oder auch allen dreien Subkategorien erfüllt, je nachdem welche Gegenstände untersucht werden.⁹

⁵ Rajewski. 2002. S. 6.

⁶ vgl. Rajewski. 2002. S. 6.

⁷ Rajewski. 2002. S. 12.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass mit Intermedialität die Überschneidung von Mediengrenzen einhergeht, da ansonsten die Abgrenzung zu dem Begriff „Intramedialität“ nicht gegeben ist.

⁸ vgl. Rajewski. 2002. S. 13.

⁹ Rajewski. 2002. S. 13ff.

1.1.3 Intermediale Bezüge

Die intermedialen Bezüge sind ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, bei dem ein Medium einen Bezug auf ein anderes herstellen kann.¹⁰ Beispielsweise nimmt ein literarischer Text oder ein Film, ein Theaterstück oder auch ein Gemälde auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums Bezug. Unter diese Gattung fallen unter anderem die „Musikalisierung der Literatur“, „filmische Schreibweise“ oder „Ekphrasis“ (= die literarische Beschreibung eines Kunstwerkes).¹¹ In diesem Zusammenhang ist „Intermedialität“ an das Konzept der „Intertextualität“ als kommunikativ-semiotischer Begriff zu definieren.¹² Da dieser Bereich der Intermedialitätsforschung vor allem für die Literaturwissenschaft von großem Interesse aber weniger für die Forschung vorliegender Diplomarbeit ist, soll er an dieser Stelle erwähnt, aber nicht näher erläutert werden.

1.1.4 Medienwechsel

„Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß [sic!] des medialen Produkts, also den Prozeß [sic!] der Transformation eines medienspezifische fixierten Prätextes' bzw. Text'substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes.“¹³

So die Definition von Rajewski zum Medienwechsel. Er kann auch „Medientransfer“ oder „Medientransformation“ genannt werden und ist ein weit verbreitetes Phänomen der Intermedialität. Er findet immer dort statt wo ein Ursprungstext eines Mediums in ein anderes Medium wechselt. Ein klassisches Beispiel hierfür wäre die Literaturverfilmung. Der Prätext oder Ursprungstext, der anfänglich als Buch in Erscheinung tritt, wird in das Medium Film transformiert. Die Fragen, denen man im Zusammenhang mit dem Medienwechsel begegnet, betreffen vor allem die Kontinuität und die Veränderungen, die sich infolge des Transfers ergeben. Insbesondere bei der Adaption eines literarischen Textes für den Film kann es zum Beispiel zur Straffung der Handlung oder zur Streichung von Figuren kommen. Auf der anderen Seite eröffnet wiederum das Medium Film neue Möglichkeiten der Gestaltung. Daher ist bei den Untersuchungen zum Medienwechsel vor allem Augenmerk darauf zu richten, welche Elemente konstitutiv für das Ausgangsmedium sind und welche im neuen Medium hinzukommen.¹⁴ In der einschlägigen Literatur wird in

¹⁰ vgl. Rajewski. 2002. S. 19.

¹¹ vgl. Rajewski. 2002. S. 16ff.

¹² vgl. Rajewski. 2002. S. 25.

¹³ Rajewski. 2002. S. 16.

¹⁴ vgl. Rajewski. 2002. S. 22f.

diesem Zusammenhang von „Adaptionsforschung“ gesprochen. Allerdings begrenzt sich diese Art der Intermedialitätsforschung nicht alleine auf Literaturverfilmungen.¹⁵

Zum Beispiel wäre der Text in einer Zeitschrift, der schließlich als Buch publiziert wird auch eine Art des Medienwechsels. Der Text bleibt in diesem Fall der gleiche, das Medium wechselt von Zeitschrift zu Buch. Dadurch kann es vorkommen, dass sich der Inhalt geringfügig ändert, beispielsweise durch Einfügen von Illustrationen oder Anmerkungen und Fußnoten. Diese Änderungen wiederum haben schließlich Auswirkungen auf die Rezeption des Inhalts. Ein weiteres Beispiel eines Medienwechsels ist die Schrift bzw. der Akt des Aufschreibens. Genau genommen ist Schrift nicht einfach nur ein Medium der Sprache, sondern vielmehr handelt es sich dabei um den Wechsel eines Prätextes vom Medium Mündlichkeit in das Medium Schriftlichkeit. Daher kann sogar der Akt des Aufschreibens als Medienwechsel bezeichnet werden.¹⁶

1.1.5 Medienkombination

Unter Medienkombination, die dritte Variante der Intermedialität, versteht man die Kombination mindestens zweier Medien, die distinkt wahrgenommen werden. Weitere Bezeichnungen wären „Multi-“, „Pluri-“, oder „Polymedialität“. Man kann diese Art der Intermedialität zum Beispiel bei Multimediashows, beim Fotoroman oder bei diversen künstlerischen Verbindungen von Bild und Text sehen. Oftmals ist es der Fall, dass solche Kombinationen von Medien als Folge eine eigene Kunst- oder Mediengattung hervorbringen, bei denen die „*plurimediale Grundstruktur*“¹⁷ dann ein Spezifikum des neuen Mediums ist.¹⁸

„Intermedialität‘ stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der [...] auf der Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht.“¹⁹

Ein Punkt, der in diesem Zusammenhang beachtet werden soll, ist die mediale Dominanz. Es gibt Kombinationen, bei denen keine klare Dominanz eines Mediums erkennbar ist, wie zum Beispiel bei Musik und Lyrik im Kunstlied. Aber es gibt auch solche, bei denen ein

¹⁵ Obwohl Literaturverfilmungen als bisher am besten erforschter Bereich des Intermedialen zu bezeichnen ist.

¹⁶ vgl. Krämer. 2003. S. 159.

¹⁷ Rajewski. 2002. S. 15.

¹⁸ vgl. Rajewski. 2002. S. 15.

¹⁹ Rajewski. 2002. S. 15.

Medium dominanter ist, als das andere, wie beispielweise bei Illustrationen zu einem Roman. Es geht dabei immer um die Frage nach dem Mehrwert, der durch die Kombination erzielt wird.²⁰

1.1.6 „Intermedialität“ in Bezug auf das Buch als Medium

Die Intermedialität in Bezug auf das Buch als Medium wurde in den vorhergehenden Punkten schon angesprochen. Einerseits betrifft es die Medienkombination, wie beispielsweise den Fotoroman oder aber auch Illustrationen in einem Roman. Eine weitere Möglichkeit der Intermedialität, vor allem im Bezug auf die Schrift, ist der Medienwechsel. Im Kapitel 4.2 *Intermedialität zwischen Sprache und Schrift* wird dieses Phänomen untersucht. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Transformation von der Stimmlichkeit zur Schriftlichkeit (und gegebenenfalls auch umgekehrt).

Krämer bezeichnet die Intermedialität sowohl bezüglich der Stimme als auch der Schrift als intrinsisch. Im Falle der Schrift bedeutet das die Verschränkung von Diskursivem und Ikonischem. Dabei handelt es sich aber nicht um das Verhältnis zwischen Sprache und Bild, sondern um das Zusammenspiel dieser beiden innerhalb unserer Sprache.²¹

Es stellt sich die Frage, ob es nun zu weit gegriffen ist, die Schrift selbst als Medienkombination zu bezeichnen? Laut Definition von Rajewski ist es durchaus möglich, dass durch die Kombination eines Mediums mit einem anderen ein neues Medium entstehen kann. Im Fall der Schrift könnte das so ausgelegt werden, dass durch die Kombination von Diskursivem und Ikonischem, durch die Verschränkung von linguistischen und graphischen Aspekten, ein neues Medium, nämlich das Medium Schrift entsteht. Eben dieser Fragestellung wird in Kapitel 4.3 *Intermedialität zwischen Bild und Schrift* nachgegangen.

²⁰ vgl. Rajewski. 2002. S. 16ff.

²¹ vgl. Krämer, Sybille: Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH. 2010. S. 13–28. S. 13f.

1.2 Begriff Performativität

1.2.1 Zur Begriffsbestimmung von „Performativität“

Der Terminus der Performativität hat Einzug in viele unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen genommen. Ursprünglich in der Sprachphilosophie von John L. Austin als Neologismus eingeführt, ist er in die Theaterwissenschaft, die Gendertheorien²², die Sozialwissenschaften, die Medientheorien und nicht zuletzt in die Literaturwissenschaft „ausgewandert“. Aus diesem Grund ist eine präzise begriffliche Zuordnung sehr schwierig. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Differenz zwischen „Performanz“ und „Performativität“, die in einschlägiger Literatur nicht immer eindeutig zu sein scheint. Unter der „Performanz“ wird die Aufführung von etwas verstanden – der Vollzug einer Handlung. Dieser Begriff geht auf den Sprachwissenschaftler Noam Chomsky²³ zurück. Er bezeichnet damit das raum-zeitlich situierte Sprechereignis als Gegensatz zur „Kompetenz“, womit er das meist unbewusste Sprachwissen des Sprechers meint. Die Performanz ist im Gegensatz dazu von vielen außersprachlichen Einflussfaktoren geprägt.²⁴

Der Begriff „Performativität“ hingegen wurde wie zuvor erwähnt in der Sprachphilosophie geprägt und von Austin eingeführt. Im Folgenden wird nun zuerst eine allgemeine Annäherung an den Terminus vorgenommen. In einem weiteren Teilkapitel soll der Begriff aus dem Blickwinkel der Theaterwissenschaft erklärt werden. Hierzu werden die Theorien von Erika Fischer-Lichte herangezogen. Danach wird Performativität mit Medialität in Verbindung gebracht und dazu vor allem die Theorien von Sybille Krämer vorgestellt. Aufgrund dieses theoretischen Fundaments wird der Begriff Performativität auf das Buch als Wahrnehmungsmedium bezogen. Einige Fragen, die in diesem Zusammenhang aufkommen werden gestellt und im Laufe der Diplomarbeit beantwortet.

²² Judith Butler prägte den Begriff der „Performativität“ in Zusammenhang mit den Gendertheorien in den 1990er Jahren neu. Dieser Zugang zu diesem Begriff ist sehr prominent, soll aber hier nur erwähnt und nicht näher erläutert werden, da er für die vorliegende Diplomarbeit nicht von Belang ist. vgl. hierzu z.B. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1991.

²³ vgl. hierzu z.B. Chomsky, Noam: *Aspekte der Syntaxtheorien*. 1969.

²⁴ vgl. Krämer, Sybille: Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept. In: Böhler, Arno/Ganzer, Susanne (Hg.): *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*. Wien: Passagen Verlag. 2009. S. 131–156. S. 133f.

1.2.2 „Performative Äußerungen“ nach John L. Austin

John L. Austin führte den Begriff „performativ“ im Zuge seiner Vorlesung *„How to do things with words“* im Jahr 1955 in Harvard ein. Die wichtigste These dabei ist, dass Sprache einen Handlungscharakter hat.²⁵ Er spricht dabei von „performativen Äußerungen“, mit denen eine bestimmte Handlung vollzogen wird. Zur Veranschaulichung solcher Äußerungen nennt Austin folgende Beispiele:

- „Ja, ich nehme die hier anwesende XY zu meiner Frau.“ (bei der Eheschließung)
- „Ich taufe dieses Schiff auf den Namen XY.“ (bei der Schiffstaufe)
- „Ich vermache diese Uhr meinem Bruder.“ (im Testament)
- „Ich wette um 100 Euro, dass ...“ (bei einer Wette)²⁶

All diesen Äußerungen ist gemein, dass etwas passiert. Sie sind wirklichkeitskonstituierend, weil sie die soziale Wirklichkeit herstellen. In dem Moment, in dem gesprochen wird, wird etwas getan. Es wird eine Handlung vollzogen.

„Das Schiff taufen heißt [...] die Worte ‚Ich taufe‘ usw. zu äußern. Wenn ich vor dem Standesbeamten oder am Altar sage ‚Ja‘, dann berichte ich nicht, daß [sic!] ich die Ehe schließe; ich schließe sie.“²⁷

Mit Sprache wird die Welt also nicht nur beschrieben, sondern auch beeinflusst. Es wird etwas vollzogen. Die „performativen Äußerungen“ können nicht – anders wie „konstative Äußerungen“ – wahr oder falsch sein. Sie können nur gelingen oder misslingen (im engl. Original: happy/unhappy). Dieses Gelingen ist an bestimmte Regeln gebunden. Wenn ein Standesbeamter zum Beispiel keine Zulassung hat und gar nicht befähigt ist eine Ehe zu schließen, dann ist die performative Äußerungen „Ja, ich will.“ misslungen. Die Ehe wird nicht geschlossen und daher wird auch keine Handlung vollzogen.²⁸ Austin konnte schließlich aber kein eindeutiges Kriterium finden, um die Dichotomie zwischen konstativ und performativ aufrechtzuerhalten. Aus diesem Grund gab er sie wieder auf und brachte eine andere Unterteilung der „performativen Äußerungen“ hervor. Demnach gibt es verschiedene Möglichkeiten, die sprachlichen Äußerungen zu kennzeichnen. Der lokutionäre Akt kennzeichnet das, was gesagt wurde. Der illokutionäre Akt kennzeichnet

²⁵ vgl. Austin, John Langshaw. *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Philipp Reclam. 1972. S. 7.

²⁶ vgl. Austin. 1972. S. 28f.

²⁷ Austin. 1972. S. 29.

²⁸ vgl. Austin. 1972. S. 37f.

die Absichten, die hinter einer Aussage stecken. Davon abzugrenzen ist der perlokutionäre Akt, der die Wirkung, die eine sprachliche Äußerung auf den/die HörerIn hat, kennzeichnet.²⁹

Austins Schüler John Searle³⁰ entwickelte diese Theorie weiter und stellte fest, dass dieses Konzept nicht nur auf sprachliche Äußerungen bezogen werden kann, sondern auf alle Bereiche des sozialen Handelns ausweitbar ist.³¹

1.2.3 „Performativität“ in der Theaterwissenschaft

nach Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte bezeichnet das Theater als „*performative Kunst schlechthin*“³² und definiert dabei einen praktikablen Aufführungsbegriff. Dazu stellt sie vier Thesen auf:³³

Erste These: Eine Aufführung impliziert die leibliche Ko-Präsenz von AkteurInnen und ZuschauerInnen. Die AkteurInnen handeln und die ZuschauerInnen reagieren darauf. Diese Reaktion hat wiederum Auswirkungen auf die AkteurInnen. Das bedeutet, dass die Aufführung immer erst in ihrem Verlauf entsteht. Fischer-Lichte meint weiter, dass eine Aufführung demnach immer gleichzeitig auch als ein sozialer Prozess abläuft.

Zweite These: Die Materialität der Aufführung (Räumlichkeiten, Körperlichkeit, Lautlichkeit etc.) wird performativ hervorgebracht. Die Aufführung ist zwar flüchtig und transitorisch, aber alles, was sich in ihrem Verlauf zeigt, tritt hier und jetzt auf und wird als gegenwärtig erfahren. In diesem Zusammenhang ist die Differenz zwischen „Inszenierung“ und „Aufführung“ wichtig. Unter „Inszenierung“ versteht man die tendierte und geplante Hervorbringung von Materialität. Sie ist beliebig wiederholbar.

Dritte These: Eine Aufführung bringt die Bedeutungen, die in ihrem Verlauf entstehen hervor und nicht Bedeutungen, die andernorts bereits vorgegeben sind. Das bedeutet, was im Wahrnehmungsprozess wahrgenommen wird, wird immer weniger voraussagbar.

Vierte These: Aufführungen sind gekennzeichnet durch ihre Ereignishaftigkeit. Als Ereignis ist die Aufführung unwiederholbar und einzigartig, da es unmöglich ist, exakt die gleiche Konstellation von AkteurInnen und ZuschauerInnen und deren Reaktionen ein weiteres Mal zu erleben.

²⁹ vgl. Austin. 1972. S. 7f.

³⁰ vgl. hierzu: Searle, John R./Vanderveken, Daniel: *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge. 1985.

³¹ vgl. Krämer, Sybille: 2009. S. 132.

³² Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004. S. 291.

³³ vgl. Fischer-Lichte, Erika: Wie wir uns aufführen. In: Musner, Lutz/Uhl, Heidemarie: *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: 2006. S. 15–26. S. 16ff.

Die wichtigste Aussage von Fischer-Lichters Aufführungsthese für vorliegende Diplomarbeit ist, dass nicht nur Theater-, Musik- oder Performancekunst als performativ angesehen werden kann, sondern auch andere Künste. Im Zentrum steht immer der Ereignisbegriff, aufgrund dessen neue Theorien der ästhetischen Erfahrung entwickelt werden sollen. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang auch das Problem medialisierter Aufführungen an. Diese fallen für sie zwar aufgrund der von ihr aufgestellten Thesen nicht unter den Aufführungsbegriff, aber durchaus unter den Begriff des Performativen.³⁴ Im nächsten Punkt 1.2.2 zeigt sich nun, wie Sybille Krämer den Begriff der Performativität ausweitet und mit der Medialität in Verbindung bringt.

1.2.4 „Performativität und Medialität“ nach Sybille Krämer

Performativität und Medialität sind Begriffe, die in ihrer Definition nicht eindeutig sind. Sybille Krämer stellt die beiden Begriffe in ein direktes Verhältnis zueinander. Ihre Ausgangsthese dabei ist, dass sich die Performativität aktuell ohne den Begriff der Medialität gar nicht mehr erklären lässt. Ursprünglich handelte es sich beim Begriff der Performativität um ein Attribut sprachlich-kommunikativer Handlungen (Sprechakttheorie nach John Austin). Der Schwerpunkt hat sich aber vom Kommunizieren auf das Wahrnehmen verlagert, das sich im Spannungsverhältnis zwischen AkteurIn und ZuschauerIn ereignet. Der/die AkteurIn „macht“ dabei nicht nur etwas, sondern es handelt sich vielmehr um ein „Wahrnehmbarmachen“ von etwas. Das „Was“ und das „Wie“ sind dabei miteinander im Vollzug verknüpft.³⁵

„Performativität‘ wird zu einer Dimension aller kultureller Praktiken, in denen das, was ein Akteur hervorbringt, von Beobachtern auf eine Weise rezipiert wird, welche die semiotischen Eigenschaften dieses Vollzugs gerade überschreitet. ‚Medialität‘ wiederum verweist darauf, dass Medien wahrnehmbar machen, nicht einfach durch Symbolisierung, vielmehr durch ‚Somatisierung‘, indem sie also verkörpern.“³⁶

Medialität und Performativität inspirieren sich gegenseitig und sind kaum voneinander trennbar. Die Performativität kommt unweigerlich mit der Medialität in Berührung, wenn es um die sinnlich-materiellen Qualitäten von Darstellungen geht. Und die Medialität ist mit der Performativität in Bezug auf den Prozess der Wahrnehmung von Darstellungen

³⁴ vgl. Fischer-Lichte, Erika. 2006. S. 23ff.

³⁵ vgl. Krämer. 2009. S. 141.

³⁶ Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2004. Rückentext.

verknüpft. Als Schwellenphänomen stellt Krämer den Begriff „Aisthesis“ ins Zentrum der Überlegungen. Damit meint sie das Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung. Es geht dabei um die Bipolarität des Performativen im Sinne der Gleichzeitigkeit von Ereignis und Wahrnehmung.³⁷

„Unsere Hypothese ist also, dass wir das Verhältnis von Performativität und Medialität dann sinnvoll bestimmen können, wenn wir beide als Dimensionen von – und im Zusammenhang mit – Akten der Aisthetisierung begreifen. Dabei geht in den Begriff ‚Aisthetisierung‘ ein, dass es sich im Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung um ein ‚in Szene gesetztes‘ Geschehen handelt, welches Akteur- und Betrachterrollen einschließt.“³⁸

Vrääth Öhner, der sich vor allem mit den Thesen von Sybille Krämer und Dieter Mersch auseinandersetzt, fragt in diesem Zusammenhang, welche Rolle der Medialität dann noch eingeräumt werden kann oder ob mit dieser These nicht der Begriff der Medialität überflüssig gemacht und durch den der Performativität ersetzt wird.³⁹ Am Ende seiner Ausführung kommt er aber schließlich zu der Überlegung, dass weder die Performativität als Medialität, noch die Medialität als Performativität rekonstruiert werden kann. Seine Conclusio besagt, dass die Performativität mit der Medialität in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis steht, *„in dem performative Akte jene Medien voraussetzen, die sie als Akte erst hervorbringen.“⁴⁰*

Dies unterstreicht die zentrale These von Krämers Überlegungen: Medien bringen etwas zur Erscheinung, in dem sie sich selbst neutralisieren und unsichtbar machen. Genau darin liegt das Funktionsprinzip aller Medien (siehe in diesem Zusammenhang auch das Kapitel 4.4 *Das Paradox der Sichtbarkeit der Schrift*). Das Medium ist dabei nur der Bote. Er ist nicht verantwortlich dafür, was er übermittelt. Er muss es nicht einmal verstehen, sondern einfach nur möglichst genau zeigen, was sein/e AuftraggeberIn gesagt hat. Dazu verkörpert er das Gesagte und macht es dadurch mobil.⁴¹

³⁷ vgl. Jost, Thorsten: Zum Zusammenspiel von Medialität und Performativität. Oder: Warum noch Hoffnung für das Theater besteht. In: Hempfer, Klaus W./Völbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag. 2011. S. 97–114. S. 101.

³⁸ Krämer. 2004. S. 14.

³⁹ vgl. Öhner, Vrääth: Performativität und Medialität, Ereignis und Wiederholung. In: Musner, Lutz/Uhl, Heide-marie: *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: 2006. S. 75–86. S. 77.

⁴⁰ Öhner. 2006. S. 83.

⁴¹ vgl. Krämer. 2009. S. 147.

„Der Bote kommuniziert nicht, sondern er macht wahrnehmbar. [...] Medien aisthesieren.“⁴²

Medien zeigen etwas, ohne sich selbst dabei zu zeigen. Darin liegt der zentrale Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit: Das Buch wird nicht als Kommunikationsmedium angesehen, sondern als Wahrnehmungsmedium.

1.2.5 „Performativität“ in Bezug auf das Buch als Medium

Ausgehend von Krämers These, dass jeder Akt der Repräsentation auch immer die Präsentation etwas sinnlich Erfahrbaren einschließt, kann das Buch als Wahrnehmungsmedium in Bezug auf die Performativität untersucht werden. Das Buch ist die Repräsentation eines Inhalts, der durch Schrift (und Bilder) für den/die LeserIn erfahrbar gemacht wird.

„Das Assertorische und das Rhetorische, das was der Text repräsentiert und wie er es präsentiert, Gehalt und Inszenierung, kurzum: Propositionalität und Aisthesis stehen in einem Spannungsverhältnis. Sie bestätigen sich nicht wechselseitig, sondern stellen sich auf sublimale Weise infrage.“⁴³

Umgelegt auf das Buch als Medium würde die These folgendes besagen: Das Buch ist mehr als nur der Bote des Inhaltes. Der Haupttext des Buches, also der eigentliche Inhalt, steht in einem Spannungsverhältnis mit der Wahrnehmung des Buches. Dafür spielt die Schrift im Buch eine zentrale Rolle. Vor diesem Hintergrund eröffnen sich viele Fragen:

„Mit der Performativität geraten Sichtbarkeitsbereiche der Schrift in den Blick, die vor und nach ihrer graphischen Materialisierung liegen. Sichtbarkeit der Schrift ist auch die Inszenierung ihres Vollzugs, ihres real-performatorischen oder phantasmatischen In-Erscheinung-Tretens. [...] Wo wird Schrift sichtbar? In welchen Kontexten? [...] Was sind die ‚Schauplätze der Schrift‘? [...] Wo und wie macht sich Schrift sichtbar unsichtbar?“⁴⁴

⁴² Krämer. 2009. S. 147.

⁴³ Krämer. 2009. S. 146.

⁴⁴ Strätling, Susanne/Witte, Georg: Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 7–18. S. 11.

Diese Fragen, die von Susanne Strätling und Georg Witte aus ihrer Einleitung zu dem Sammelwerk *Die Sichtbarkeit der Schrift* übernommen wurden, werden in vorliegender Diplomarbeit in Bezug auf das Buch als Medium so gut wie möglich beantwortet werden. Das Buch wird dabei als der performative Schauplatz der Schrift verstanden. Als Medium verkörpert es den Inhalt und macht ihn für den/die LeserIn wahrnehmbar.

1.3 Begriff Epistemologie

1.3.1 Zur Begriffsbestimmung von „Epistemologie“

„Epistemologie“ ist ein Begriff, der in einschlägiger Literatur oftmals mit „Erkenntnistheorie“ oder „Wissenschaftstheorie“ gleichgesetzt wird. Die Schwierigkeit der Unterscheidung der Termini kommt durch die Übersetzung in unterschiedliche Sprachen. Im Deutschen gibt es einerseits den Begriff der Erkenntnistheorie, der als die Lehre vom Wesen und den Voraussetzungen der Erkenntnis verstanden wird, als auch den Begriff der Epistemologie, der als die Lehre vom (wissenschaftlichen) Wissen verwendet wird. Diese beiden Begriffe werden allerdings meistens synonym angewandt. In der englischen Sprache gibt es keine Abgrenzung dieser beiden Begriffe, sondern lediglich „epistemology“. Im Französischen wird unter dem Begriff „épistémologie“ hingegen allein die historische und philosophische Auseinandersetzung mit wissenschaftlichem Wissen verstanden, im Gegensatz zur „théorie de la connaissance“.⁴⁵

Lutz Ellrich und Laura Frahm bezeichnen die Epistemologie (die sie in diesem Fall mit dem Begriff Erkenntnistheorie gleichsetzen) als eine bestimmte Perspektive auf die Wissenschaft, die die Wissenschaft selbst und wissenschaftliche Erkenntnisse zu ihrem Gegenstand macht. Die Epistemologie konzentriert sich dabei auf die Frage, unter welchen Bedingungen und auf welcher Ebene Erkenntnisse möglich werden.⁴⁶ Gaston Bachelard gilt als der Begründer der Epistemologie in Frankreich. Er nennt die Epistemologie das „Selbstbewusstsein der Wissenschaften“.⁴⁷ Er definiert zwei mögliche Arten der Betrachtung der Wissenschaft: einerseits als Geschichte der Erkenntnisse (Wissenschaftsgeschichte) und auf der anderen Seite als Geschichte der überholten

⁴⁵ vgl. Singer, Mona: *Epistemologie des situierten Wissens*. Wien: Habilitationsschrift (Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät. Universität Wien). 2002. S. 16.

⁴⁶ vgl. Ellrich, Lutz/Frahm, Laura: Wissenschaft. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela/Bohnenkamp, Björn/Frahm, Laura (HG.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster: LIT. 2005. S. 9–22. S. 10f.

⁴⁷ vgl. Singer. 2002. S. 17.

Erkenntnisse. Während die Wissenschaftsgeschichte nach Kontinuität sucht, sucht die Epistemologie nach Brüchen. Diese nennt Bachelard „Erkenntnishindernisse“. Epistemologie ist auf der Suche nach der Wahrheit. Wichtig dabei ist, dass diese Wahrheit immer wieder auf eine neue Weise zu suchen ist.⁴⁸

1.3.2 Epistemologie des Buches

Nun ist es Ziel der vorliegenden Arbeit, das Buch als „epistemisches Ding“⁴⁹ zu untersuchen. Darunter versteht Hans-Jörg Rheinberger

„Dinge, denen die Anstrengung des Wissens gilt – nicht Objekte im engeren Sinn, es können auch Strukturen, Reaktionen, Funktionen sein. Als epistemische präsentieren sich diese Dinge in einer für sie charakteristischen, irreduziblen Verschwommenheit und Vagheit.“⁵⁰

Dem Buch als Wahrnehmungsmedium soll nun im Folgenden nicht nur unter sozialen, ökonomischen oder technischen Gesichtspunkten begegnet, sondern als epistemisches Gestaltobjekt ins Zentrum des Interesses gerückt werden. Dazu wird nun im nächsten Kapitel die Wechselwirkung zwischen Design und Wissenschaft erläutert und der Frage nachgegangen, wie das Buch als Wahrnehmungsmedium die Kommunikation und Distribution von Wissen befördern kann.⁵¹

⁴⁸ Bachelard, Gaston: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1978. S. 32.

⁴⁹ Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein Verlag. 2001. S. 24.

⁵⁰ Rheinberger. 2001. S. 24.

⁵¹ Mareis, Claudia: Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext. In: Mareis, Claudia/Joost, Gesche/Kimpel, Kora (Hg.): *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*. Bielefeld: transcript Verlag. 2010. S. 9–32. S. 10.

2. DESIGNFORSCHUNG

2.1 Zur Dichotomie zwischen Theorie und Praxis

Dieses Kapitel widmet sich den wechselwirksamen Beziehungen zwischen den Praktiken des Entwerfens, Wissens und Produzierens. In den letzten rund zwanzig Jahren gab es immer mehr WissenschaftlerInnen angrenzender Disziplinen der Designwissenschaft und auch PraktikerInnen, die sich mit eben diesen Fragestellungen auseinandersetzten. Unter anderem zählen hierzu Claudia Mareis, Gesche Joost, Kora Kimpel, Christof Windgätter⁵², Nigel Cross, Lászlo Moholy-Nagy, Gui Bonsiepe – um hier nur einige zu nennen. Federführend in diesem Gebiet ist auch die DGTF, die Deutsche Gesellschaft für Designtheorie und -forschung, die hier auf jeden Fall genannt sein soll. Als Basisliteratur wird für dieses Kapitel die Dissertation von der Design- und Kunstwissenschaftlerin Claudia Mareis mit dem Titel *„Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design und Wissensdiskursen seit 1960“* herangezogen. Dieses Werk befasst sich mit der Entstehung der Designforschung und dem Verhältnis zwischen Design und Wissensproduktion.

„Im Design erlebt das Sprechen über das Epistemische derzeit eine Hochkonjunktur. ‚Wissen‘ und ‚Forschung‘ werden als ebenso zeitgemäße wie zukunftssträchtige Schlüsselkonzepte für das Design gehandelt.“⁵³

So Mareis über die heutige Situation zwischen der Praxis des Designs und der Wissenschaft. Ein Hauptaugenmerk liegt in ihren Publikationen auf der Problematik der Identitätsbestimmung der Designforschung und -theorie. Dabei spricht sie von einer „praxisbasierten Epistemologie“⁵⁴, die die Dichotomie zwischen Theorie und Praxis als Modi der Erkenntnisproduktion führt.⁵⁵

⁵² Christof Windgätter hält auch an der Universität Wien seit dem WS 2010 im Rahmen der Studienrichtung Theater-, Film- und Medienwissenschaft Seminare zu diesem Thema.

⁵³ Mareis, Claudia: *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*. Bielefeld: transcript Verlag. 2011. S. 9.

⁵⁴ Mareis. 2010. S. 16.

⁵⁵ vgl. Mareis. 2010. S. 16.

2.2 Zur Entstehungsgeschichte der Designforschung

Im letzten Jahrhundert hat sich das Design von einem praktischen Berufsbild im Kontext der Massenkommunikation und industriellen Warenproduktion zu einer eigenständigen Disziplin entwickelt. Jedoch geschah dies nicht ohne Widerstand. Und auch heute noch wird die akademische Disziplin Designforschung von anderen Wissenschaftsdisziplinen, wie auch von PraktikerInnen oft kritisiert und belächelt.⁵⁶ Die Designforschung gilt als „*Synthese-Disziplin*“⁵⁷, die Kunst und Wissenschaft vereint. Darin sieht Mareis neben den Natur- und Geisteswissenschaften das Potenzial einer „*dritten Wissenskultur*“⁵⁸.

Die ersten Theorien, die sich mit dem Gegenstand Design in einem wissenschaftlichen Kontext auseinandersetzten erschienen in den 1960er Jahren. Als Weiterentwicklung des *Design Methods Movement* (oder auch *Design Theory and Methods Movement*), ist das Design als autonome akademische Disziplin entstanden. Unter „*Design Methods Movement wurde eine interdisziplinäre Bewegung zur Systematisierung des Designs*“⁵⁹ verstanden. Diese Ansicht kam vor allem aus dem anglophonen Raum. Im Jahr 1962 fand am Imperial College in London zu dieser Thematik erstmals eine Konferenz mit dem Titel „*Conference on Systematic and Intuitive Methods in Engineering, Industrial Design, Architecture and Communications*“ statt. Dabei wurden Methoden und Theorien aus den unterschiedlichsten Disziplinen aufgegriffen: dem Management, dem Marketing, der Produktentwicklung, der Malerei, der Literatur und selbstverständlich auch der Philosophie. Ziel dieser Konferenz war es, diese Methoden der verschiedenen Disziplinen auf die Fragen des Entwerfens anzuwenden.⁶⁰

Mareis bezieht sich in ihren Ausführungen zu Design als Wissenschaft auf den Designforscher Nigel Cross. Dieser beschäftigt sich in seinem Aufsatz „*Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science*“ mit dem kognitiven Teil des Designs und trägt damit zum wissenschaftlichen Diskurs um Design bei. Er führt darin an, dass im *Design Methods Movement* von Anfang an zwischen der Wissenschaft „Design“ und den (Natur-)Wissenschaften unterschieden wurde und fragt wie sich die Disziplin innerhalb der Wissensgebiete profilieren kann.⁶¹

⁵⁶ vgl. Mareis. 2010. S. 13.

⁵⁷ Mareis. 2011. S. 10.

⁵⁸ Mareis. 2011. S. 10.

⁵⁹ Mareis. 2011. S. 34.

⁶⁰ vgl. Mareis. 2011. S. 35.

⁶¹ vgl. Mareis. 2010. S. 70.

Im deutschsprachigen Raum wurden die Theorien des *Design Methods Movement* vor allem von dem Physiker Horst Rittel vertreten. Er war der Ansicht, dass Design planendes Handeln sei und nicht reine künstlerische Vision. Er unterrichtete von 1958 bis 1963 an der HfG Ulm, bei der er nicht nur auf Zustimmung für seine Theorien stieß.⁶² Nach der anfänglichen Euphorie zu Beginn der Bewegung des *Design Methods Movement*, war sie schon bald sehr unbeliebt.

Mareis spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „zu stark akademisierten *Designmethodologie*“⁶³. Somit kam es schließlich in den 1980er Jahren zu wegweisenden Arbeiten zum praktischen Erfahrungswissen von DesignerInnen. Unter dem Titel *Design Education Movement* galten vor allem in Großbritannien die 80er Jahre als „Design-Jahrzehnt“, in dem der wissenschaftliche Mehrwert des Designs anerkannt wurde.^{64 65}

2.3 Das Buch als epistemisches Designobjekt

Nachdem ein Überblick über das Forschungsfeld der Designforschung gegeben wurde, stellt sich die Frage, worin die Verbindung mit dem Buch als Medium liegt und welche Fragestellungen sich schließlich in diesem Kontext für vorliegende Diplomarbeit ergeben.

„An gestalteten Objekten [wie etwa dem Buch, Anm. d. V.] kann Wissen diskursiv verhandelt werden und in ihnen materialisiert es sich auch.“⁶⁶

Dazu müssen gestalterische Praktiken, Objekte, Institutionen und auch die DesignerInnen selbst Bestandteile eines „*epistemischen Gefüges*“⁶⁷ werden. Wenn man das Buch als

⁶² vgl. Mareis. 2011. S. 44f.

⁶³ Mareis. 2011. S. 52.

⁶⁴ vgl. Mareis. 2011. S. 55.

⁶⁵ Generell sind Großbritannien und auch Finnland in Europa die Zugpferde im Bereich der designwissenschaftlichen Disziplinen an Hochschulen. In Finnland fand in den 70er und 80er Jahren eine Bildungsreform statt. Aufgrund dieser wurde den Kunst- und Designhochschulen ein universitärer Status zugesprochen, der zur Verleihung des Titels „Doctor of the Arts (DA)“ berechtigte. Seit 1993 kann hier zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Doktoraten gewählt werden. In Deutschland gibt es mittlerweile ein breites Angebot an Kunstuniversitäten und -hochschulen. Jedoch bieten hier nur wenige auch wissenschaftliche Promotionen an. In den letzten Jahren ist allerdings ein zunehmendes Interesse für die Verbindung zwischen gestalterischer und wissenschaftlicher Forschung zu erkennen. Seit den Bildungsreformen führen auch die Kunsthochschulen in Österreich die Bezeichnung „Universität“ und besitzen somit das Promotionsrecht. Seit 2010 bietet die Akademie der Bildenden Künste in Wien und auch die Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz ein künstlerisch-wissenschaftliches Doktoratsstudium mit dem Abschluss „PhD in practice“ an.

⁶⁶ Mareis. 2010. S. 11.

⁶⁷ Mareis. 2010. S. 12.

epistemisches Objekt bezeichnet (siehe 1.3.2 *Epistemologie des Buches*), dann stellt sich in Anlehnung an Mareis' Ausführungen folgende Frage: Wie kann das Buch als visuelle und haptische Darstellungsform die Kommunikation und Distribution von Wissen befördern?⁶⁸ Was spielt das Design für eine Rolle bei der Wahrnehmung eines Buches? Welchen Unterschied macht das Layout, die Haptik, die Illustrationen, die Schrift etc. eines Buches auf den/die RezipientIn? Der Kulturwissenschaftler, Christof Windgätter, sagt hierzu folgendes:

*„Druckgraphiken sind keine sekundären oder bloß dekorativen Mittel im Dienst eines irgendwie sonst oder irgendwo anders befindlichen ‚Inhaltes‘, sondern sie stellen einen ebenso selbstständigen wie primären Kontaktbereich dar, der Lektüren und Interpretationen ermöglicht. Die Bedeutung eines Textes [...] ist von den Formen abhängig, in denen ihn die Leser rezipieren und aneignen.“*⁶⁹

Seiner Aussage zufolge, steht die Bedeutung des Inhalts eines Buches in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis mit dem Design. Die Gestaltung eines Buches verhält sich niemals neutral. Weder gegenüber dem/der AutorIn, noch gegenüber des/der LeserIn.⁷⁰ Um ein Buch lesen zu können, muss es zu allererst in die Hand genommen, aufgeschlagen und Seiten müssen umgeblättert werden. Bevor der/die LeserIn das erste Wort des Haupttextes liest, wird er/sie mit einer Menge Informationen konfrontiert, die alleine die visuelle Gestaltung des Buches betreffen. Der springende Punkt ist, dass es unmöglich ist, einen Text zu lesen, ohne durch die „Verpackung“ des Buches beeinflusst zu werden. Es ist nicht möglich, den Inhalt von der Form loszulösen. Diese Aussage unterstützt Gérard Genette mit seiner Theorie der Paratexte. Dabei spricht er vom Beiwerk des Buches, das einen erheblichen Einfluss auf die Rezeption hat.⁷¹ (siehe hierzu auch 4.3 *Die Theorie der Paratexte von Gérard Genette* und den Untersuchungsteil). In diesem Zusammenhang soll das Buch in den folgenden Kapiteln in seine „Einzelteile“ zerlegt werden, um einen epistemologischen Blick darauf werfen zu können.

⁶⁸ vgl. Mareis. 2010. S. 10.

⁶⁹ Windgätter, Christof: Vom „Blattwerk der Signifikanz“ oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung. In: Windgätter, Christof (Hg.): *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. 2010. S. 6–50. S. 23.

⁷⁰ vgl. Windgätter. 2010. S. 23.

⁷¹ vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 2003. S. 10.

3. DIE SCHRIFT

3.1 Zum Schriftverständnis

Seit der Antike ist die Schrift auf die Aspekte Phoné und Graphé hin definiert: Einerseits das gesprochene Wort und andererseits der Bereich des Pikturalen. Von Aristoteles über Platon bis hin zu Derrida: Viele große Namen setzten sich mit dem Schriftbegriff auseinander. Ein kritischer Streitpunkt bei der Definition von Schrift ist meist der, ob Schrift als ein Derivat des Oralen bezeichnet werden kann oder ob sie abgesehen von der Wiedergabe des Gesprochenen noch weitere Funktionen hat. So herrscht bei Aristoteles und Platon die Meinung vor, dass das schriftliche Zeichen das stimmliche wiedergibt und dieses wiederum Ausdruck des seelischen Zustandes ist.⁷² Derrida hingegen kritisiert diese Definition und kehrt das Abhängigkeitsverhältnis von Schrift zu Sprache sogar um.⁷³

Die Begriffsbestimmungen und Definitionen von Schrift sind ebenso vielseitig wie verschieden. Obwohl im Alltagssprachlichen Gebrauch klar ist, was unter ‚Schrift‘ zu verstehen ist, scheint eine universal-wissenschaftliche Definition nahezu unmöglich. Roy Harris drückt dieses Problem folgendermaßen aus:

„Ein Teil des Problems besteht darin, dass moderne Wissenschaftler, die es hätten besser wissen sollen, [...] grundlegende theoretische Fragen vernachlässigt haben, indem sie davon ausgingen, dass ‚wir alle wissen‘, was Schrift ist.“⁷⁴

Um dem Begriff ‚Schrift‘ näher zu kommen werden in diesem Kapitel einige Zugänge ausgewählt und miteinander diskutiert:

3.1.1 Die Theorie des sprachlichen Zeichens nach Ferdinand de Saussure

„Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen. [...] das

⁷² vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übersetzt von Rheinberger, Hans-Jörg/Zischler, Hans. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1983. S. 54.

⁷³ vgl. Krämer, Sybille: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S. 156–176. S. 158.

⁷⁴ Harris, Roy: Schrift und linguistische Theorien. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 61–80. S. 61.

geschriebene Wort ist so eng mit dem gesprochenen, dessen Bild es ist, verbunden, daß [sic!] es mehr und mehr die Hauptrolle für sich in Anspruch nimmt.“⁷⁵

Saussure orientiert sich bei seinem Schriftbegriff an der aristotelischen Definition und greift die traditionelle Sichtweise der phonetischen Schrift auf.⁷⁶ Schrift kann somit bezeichnet werden als *„die graphematische Darstellung phonetischer Substanzen; die Verräumlichung und Fixierung der jeweils gesprochenen Sprachen.“⁷⁷*

Laut Saussure besteht ein Zeichen aus einem Signifikant (das Bezeichnende) und einem Signifikat (das Bezeichnete). Hierfür stellt er zwei Grundsätze auf: Der erste besagt, dass zwischen der Bezeichnung und dem Bezeichneten eine arbiträre Beziehung besteht. Es gibt also keine direkte Verbindung zwischen einem Lautbild und seinem Referenten. Dass zum „Buch“ „Buch“ gesagt wird und nicht ein ganz anderes Wort aus einer anderen Buchstabenfolge hat keinen direkten Zusammenhang – *„das sprachliche Zeichen ist beliebig.“⁷⁸* Der zweite Grundsatz betrifft den linearen Charakter des Zeichens. Er meint damit, dass sich das akustische Bezeichnende logischerweise an die Linearität der Zeit halten muss, da das Gesprochene nur nacheinander erfolgen kann. Und auch die schriftlichen Zeichen sind linear, da sie sich anstatt an der zeitlichen Linearität an eine räumliche zu halten haben.⁷⁹

3.1.2 Die Schrift als Machtinstrument nach Marshall McLuhan

In dem bekannten Standardwerk „Die magischen Kanäle“ (engl. „Understanding Media“) definiert Marshall McLuhan seinen Schriftbegriff. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die phonetische Schrift als Machtinstrument erheblichen Einfluss auf die gesamte Gesellschaftsform des Westens hat. Erst die Linearität des Schreibens macht logisches Denken überhaupt möglich und daher basieren alle Grundsätze des Denkens auf der phonetischen Schrift.⁸⁰ Generell ist McLuhan der Meinung, dass Schrift und gesprochene Sprache etwas völlig Gegensätzliches sind. Er spricht von einer *„Parallelführung einer*

⁷⁵ Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. Von Bally, Charles/ Sechehaye, Albert. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 3. Auflage. 2001. S. 28.

⁷⁶ vgl. Derrida. 1983. S. 54.

⁷⁷ Windgätter, Christof: *Medienwechsel. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für die Schrift*. Berlin: Kulturverlag Kadmos. 2006. S. 197.

⁷⁸ Saussure. 2001. S. 79.

⁷⁹ vgl. Saussure. 2001. S. 82.

⁸⁰ vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf/Wien/New York/Moskau: ECON Verlag. 1992. S.104f.

*visuellen und auditiven Welt“.*⁸¹ Während Sprache mit dem Hörsinn wahrgenommen wird, gehört die Schrift zum Bereich des Visuellen und wird mit den Augen wahrgenommen. Durch das phonetische Alphabet kommt es zur Intensivierung und Ausweitung des Sehsinns und alle anderen Sinne – Gehörsinn, Tastsinn, Geschmackssinn – verlieren an Bedeutung.⁸² Darüber hinaus macht McLuhan einen großen Unterschied zwischen den griechisch-römischen Buchstaben und der Bilder- oder Hieroglyphenschrift. Voralphabetische Schriftformen hatten nur einer einzigen Kultur gedient und den Sinn, sie von anderen Kulturen zu unterscheiden. Die phonetische Schrift transformiert jeden beliebigen Laut einer Sprache in einen optisch gleich aussehenden Text.

*„Das phonetische Alphabet [...] [kann] mit nur wenigen Schriftzeichen alle Sprachen erfassen. Eine solche Leistung bringt jedoch die Trennung sowohl der Zeichen wie der Laute von ihren semantischen und intentionellen Bedeutungen.“*⁸³

Die griechische Alphabetschrift funktioniert anders als Bilder- oder Hieroglyphenschriften. Wie auch Saussure ist McLuhan der Meinung, dass die alphabetische Schrift auf der Beliebigkeit des Zeichens basiert. Es kommt zur Trennung von Zeichen und Bedeutung. Dass der Buchstabe „B“ im Wort „Buch“ so aussieht, wie er aussieht (ein Strich mit zwei Bäuchen), hat keinen Sinn. Die Äußerlichkeit der Buchstaben ist nicht von Bedeutung. Einzig dass ein „B“ als „B“ identifiziert werden kann ist wichtig.

3.1.3 Schrift als Notation des Akustischen nach Vilém Flusser

Schon der Titel von Vilém Flussers Essay *„Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?“* weist auf die Richtung seiner These hin. Er versucht darzustellen, wie unsere Gesellschaft aussähe, wenn Schrift von nichtlinearen Codes abgelöst werden würde. Er definiert Schreiben als eine Gedanken richtende Geste, und somit sind Buchstaben Zeichen für geordnete und gereimte Gedanken.

„Alles Schreiben ist Rechtschreiben, und das führt unmittelbar in die gegenwärtige Krise des Schreibens. Denn es ist etwas Mechanisches am Ordnen, am Reihen, und Maschinen leisten dies besser als Menschen. [...] Derartige Maschinen sind im Grunde nicht nur Rechtschreib-, sondern auch

⁸¹ McLuhan. 1992. S.102.

⁸² vgl. McLuhan. 1992. S.103.

⁸³ McLuhan. 1992. S.107.

*Nachdenkmaschinen, was uns bezogen auf die Zukunft des Schreibens und hinsichtlich des Nachdenkens überhaupt nachdenklich machen sollte.*⁸⁴

Flussers Aussage nach ist Schrift der Sprache nicht nur ebenbürtig, sondern sogar übergeordnet. Das Alphabet wurde nur deshalb erfunden, um den Menschen das richtige Sprechen zu lehren. Durch die Schrift wurde das „mythische Geplapper“⁸⁵, das in der vorschriftlichen Kultur geherrscht hatte, begradigt und die Schriftsprache entstand. Erst dadurch wurden Diskurse möglich.

*„Das Alphabet schreibt die gesprochene Sprache nicht nieder, es schreibt sie auf, es erhebt die Sprache und nimmt sie in den Griff, um sie nach seinen Regeln zu ordnen. Auf diese Weise regelt und ordnet das Alphabet auch das von der Sprache Gemeinte: das Denken.“*⁸⁶

Flusser sieht Schrift nicht als etwas Visuelles an. Im Gegenteil: Er behauptet, Schrift zerstöre Bilder, sie sei ein „zerissener Bildkadaver“.⁸⁷ Durch das Codieren der Sprache in Buchstaben, wird zwischen das Denken und die Schrift die gesprochene Sprache geschoben.⁸⁸ Es wäre viel einfacher mit Ideogrammen, anstatt mit Buchstaben zu schreiben. Ideogramme sind Zeichen für Ideen, also Bilder.

*„Das Festhalten von Bildern aber soll beim Schreiben gerade vermieden werden. Schreiben soll Bilder erklären, wegerklären. [...] Deshalb werden Laute einer gesprochenen Sprache notiert.“*⁸⁹

Dieser Aussage nach ist Flusser ein Vertreter des rein phonetischen Schriftverständnisses. Schrift ist für ihn die Notation des Akustischen. Was ausgesprochen bzw. was gehört wird, kann durch Schrift festgehalten werden.

3.1.4 Der neue universale Schriftbegriff nach Jacques Derrida

Jacques Derrida definiert den radikalsten Schriftbegriff. In seinem Text „Grammatologie“ setzt er der Frage nach der phonetischen Schrift ein Ende und kehrt das

⁸⁴ Flusser, Vilém: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: European Photography Verlag. 3. Auflage. 1990. S. 10.

⁸⁵ Flusser. 1990. S. 36.

⁸⁶ Flusser. 1990. S. 37.

⁸⁷ Flusser. 1990. S. 17.

⁸⁸ vgl. Flusser. 1990. S. 34.

⁸⁹ Flusser. 1990. S. 34.

Abhängigkeitsverhältnis von Schrift zur Sprache sogar um. Sein Hauptargument dabei ist, Schrift wäre viel mehr, als nur aufgeschriebene Sprache.

„Die Exteriorität des Signifikanten ist die Exteriorität der Schrift im allgemeinen. Wir werden zu zeigen versuchen, daß [sic!] es kein sprachliches Zeichen gibt, das der Schrift vorherginge. Ohne diese Exteriorität bricht selbst die Idee des Zeichens zusammen.“⁹⁰

Er setzt sich auch tiefgehend mit Saussures Schriftbegriff auseinander, zu dem er allerdings ein ambivalentes Verhältnis hat. Obwohl er teilweise die Ansätze Saussures teilt, kritisiert er seine Schriftdefinition als ein Zurückdrängen der Äußerlichkeit des Signifikanten.⁹¹ Er spricht von einer Herabwürdigung der Schrift zugunsten der Sprache. Derrida bezeichnet die Schriftlichkeit als etwas vollkommen anderes als nur eine sekundäre Mündlichkeit. Dabei tauscht Derrida jedoch einen zu engen Schriftbegriff gegen einen zu weiten, indem er die Schrift als ein metaphysisches „Ursprungs“-Konzept bezeichnet.⁹²

Dieter Mersch stellt zu Derridas Schriftdefinition drei Thesen auf:⁹³

1. Schrift besteht aus Zeichen von Zeichen, genauer gesagt aus Zeichenketten. Die Zeichen gelten dabei als Signifikanten und verweisen wiederum auf Verweise. Hier findet sich also wie auch bei Saussure und McLuhan die Meinung wieder, dass das Zeichen an sich arbiträr ist.
2. Jedes Zeichen muss wiederholbar sein. Es muss immer wieder erkennbar sein und auch immer dasselbe bleiben. Nur wenn diese Bedingung gegeben ist, kann man von einem Zeichen sprechen.
3. Wie jedes Zeichen immer dasselbe bleiben muss, muss es gleichzeitig auch immer ein anderes sein. Es muss sich von einem anderen Zeichen differenzieren. Die Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz ist also ebenfalls Voraussetzung dafür, dass ein Zeichen, ein Zeichen ist.

⁹⁰ Derrida. 1983. S. 29.

⁹¹ vgl. Derrida, Jacques: Semiotik und Grammatik. Gespräch mit Julie Kristeva. In: Derrida, Jacques: *Positionen*, Graz–Wien: Passagen 1986, S.52–82. S. 64.

⁹² vgl. Grube, Gernot/Kogge, Werner: Zur Einleitung: Was ist Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 9–19. S. 11.

⁹³ vgl. Mersch, Dieter: Die Geburt der Mathematik aus der Struktur der Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 211–233. S. 213.

3.1.5 Das triadische Strukturmodell des Schriftbegriffs

Nach der Darstellung der verschiedenen Zugänge zum Schriftbegriff, wird nun eine aktuellere begriffliche Bestimmung vorgestellt. Diese ist in einer Projektforschung von Sybille Krämer, Gernot Grube und Werner Kogge entstanden. Sie wird deshalb erwähnt, da sie für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung ist. Es handelt sich dabei um das „*triadische Strukturmodell des Schriftbegriffs*“⁹⁴: Es gibt drei Kriterien (Operativität, ästhetische Präsenz und Referentialität) die erfüllt sein müssen, damit von Schrift gesprochen werden kann. Zwei davon bedingen immer das jeweils dritte.



Abb. 1: Triadisches Strukturmodell des Schriftbegriffs.⁹⁵

Der Referenzaspekt

Alle Zeichen einer Schrift referieren auf etwas, ob es sich dabei um die alphabetische Schrift handelt oder um Notenschrift, die sich auf Töne bezieht oder chemische Formeln, die auf stoffliche Elemente referieren. Der Referenzaspekt der Schrift ist immer gegeben. Sogar bei Satzzeichen, obwohl es kein Analogon in der gesprochenen Sprache für sie gibt. Konstruiert man also Zeichen, die keinen Bezug mehr zu irgendetwas nehmen, dann stellt sich die Frage, ob man dann überhaupt noch von Schrift sprechen kann.

Der Präsenzaspekt

„*Schriften sind der Aisthesis*“⁹⁶ zugängliche, präsente Gestaltinformationen“.⁹⁷ Schrift wird also wahrgenommen. Diese Erkenntnis impliziert folgendes: Schriftzeichen können jederzeit von ihrer Produktionssituation abgelöst und in neue eingesetzt werden. Weiters ist es möglich, Schrift nachzubearbeiten. Man kann sie jederzeit ändern, Elemente löschen

⁹⁴ vgl. Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 12ff.

⁹⁵ Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 12.

⁹⁶ Aisthesis = das Vermögen, Kunstwerke wahrzunehmen, hier: die Wahrnehmbarkeit der Schrift

⁹⁷ Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 14.

oder hinzufügen. Der wichtigste Punkt ist, dass Schrift „*ikonische Potentiale*“⁹⁸ ausspielt, was bedeutet, dass Schrift immer wieder zu erkennen ist. Es ist möglich Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten oder auch Unterschiede im Schriftbild wahrzunehmen. Diese Möglichkeiten der Schrift unterscheiden sie von vergänglichen Zeichen, wie zum Beispiel die der gesprochenen Sprache.

Der operationale Aspekt

Unter dem operationalen Aspekt versteht man die Notation der Schrift. Schriftzeichen bestehen aus „*unterscheidbaren und definiten Elementen*“⁹⁹. Zwischen zwei unterschiedlichen Schriftzeichen gibt es somit keinen Verlauf, wie etwa beim Farbenspektrum oder bei der Lautstärke von Tönen. Ein Schriftzeichen ist entweder ein „a“ oder ein „b“, dazwischen gibt es keinen Übergang. Es ist bei jedem Schriftzeichen eine eindeutige Zuordnung möglich. Ist dies nicht der Fall, gilt das Zeichen als unleserlich und ist nicht mehr als Schrift zu definieren.

Schrift ist somit ein Medium, dass von keiner semiotischen Ordnung abhängig ist, sondern

„[...] die unterschiedlichsten Bereiche lassen sich in den spezifischen Darstellungs- und Operationsraum der Schrift überführen. Begreiflicher zu machen, was solchen Prozessen der Verschriftlichung vor sich geht, ist eine der wichtigsten Aufgaben, für die ein gehaltvoller Schriftbegriff Voraussetzung ist.“¹⁰⁰

Alle drei Kriterien (Referenzaspekt, Präsenzaspekt und operationale Aspekt) sind Voraussetzung dafür, dass von Schrift gesprochen werden kann. Werden ein oder sogar zwei dieser drei Kriterien außer Acht gelassen, dann handelt es sich um einen Schriftbegriff der „*aufgeweicht, theoretisch verdeckt oder strapaziert wird*“¹⁰¹. Daher wird in diesem Modell von einem Schriftverständnis gesprochen, dass über das rein phonetische hinausgeht.

⁹⁸ Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 14.

⁹⁹ Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 15.

¹⁰⁰ Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 16.

¹⁰¹ Grube, Gernot/Kogge, Werner. 2005. S. 16.

3.2 Intermedialität zwischen Sprache und Schrift

3.2.1 Die Schrift in der Linguistik

Wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, gibt es verschiedene Definitions-möglichkeiten des Begriffs ‚Schrift‘. Ein Aspekt, auf den Schrift definiert werden kann, ist der Bereich der gesprochenen Sprache. Die Frage, die sich daher aufdrängt, allerdings lange Zeit negiert wurde, ist die, ob Sprache ein Bereich der allgemeinen Linguistik ist. Als Experte auf diesem Gebiet beschäftigt sich Roy Harris¹⁰² genau mit dieser Fragestellung. Er kritisiert die Unfähigkeit der Linguistik im 20. Jahrhundert, die Schrift als Teil der Disziplin anzuerkennen und sich mit ihr dahingehend auseinander zu setzen. So meinte unter anderem der Theoretiker Leonard Bloomfield, dass Schrift zwar nicht Sprache sei, jedoch eine Möglichkeit, Sprache mittels Zeichen festzuhalten. Und auch Saussure stellte fest, dass Gegenstand der Linguistik nicht die Verknüpfung von geschriebenem und gesprochenem Wort sei, sondern nur einzig und allein das gesprochene Wort. André Martinet bringt diese Tatsache etwas genauer auf den Punkt, in dem er in den 1960er Jahren behauptet, dass die Untersuchung der Schrift in der Linguistik eine besondere Disziplin darstelle und praktisch als Anhang zu ihr gesehen werden könne.¹⁰³ Harris führt noch weitere Linguisten des 20. Jahrhunderts an, die das Studium der Schrift vernachlässigten. Er selbst vertritt eine integrationistische Position der Schrift in der Linguistik. Er ist der Ansicht, es sei im 21. Jahrhundert notwendig, die Schrift nicht mehr nur als Marginalisierung in der Linguistik zu sehen, sondern sich der Schrift als Teilgebiet der Sprachwissenschaft anzunehmen und ihr den nötigen Platz in dieser Disziplin einzurichten.

„[...] das Studium der Schrift ist nicht bloß eine ‚Kolonie‘ der ‚eigentlichen Linguistik‘, sondern ein zentraler Bestandteil, ohne den der Begriff einer Sprache in Schriftgesellschaften nicht verstanden werden kann.“¹⁰⁴

Die Literalität hat großen Einfluss auf die Sprache. Harris geht sogar so weit zu behaupten, der Begriff ‚Sprache‘ sei in einer literalisierten Gesellschaft nicht verständlich, ohne sich mit dem Begriff ‚Schrift‘ auseinander zu setzen. Auch Flusser, McLuhan und Derrida waren sich des enormen Einflusses der Schrift auf die Kultur bewusst. Sie wussten um die

¹⁰² vgl. dazu Harris, Roy: Schrift und linguistische Theorien. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 61–80.

¹⁰³ vgl. Bloomfield, Leonard; Saussure, Ferdinand; Martinet, André: alle zitiert nach: Harris. 2005. S. 62.

¹⁰⁴ Harris. 2005. S. 64.

Konsequenz der Schrift auf die Sprache und somit auf den gesamten Denkprozess des Menschen.

3.2.2 *Oralität und Literalität*

Der Übergang von oralen Kulturen zu literalen erfolgte stufenweise und nicht abrupt. Obwohl das griechische Alphabet schon lange bestand, war es immer noch üblich, Schriftstücke einem Publikum vorzulesen. Die Oralität hatte lange Zeit nach der Einführung der Literalität immer noch die Oberhand. Erst nach und nach löste das Auge das Ohr als Wahrnehmungsmedium ab und das Aufgeschriebene gewann immer mehr an Gültigkeit und Qualität.¹⁰⁵ Dass dieser Prozess so langsam von statten ging, lag zum Teil auch daran, dass bis ins achte Jahrhundert eine rein phonographische Schreibweise vorherrschte, die nur zu verstehen war, wenn sie mündlich vorgetragen wurde. So gab es zum Beispiel bis ins späte Mittelalter keine Leerstellen zwischen den einzelnen Wörtern. Darüber hinaus wurde alles in Versalien geschrieben.

BIS INSMITTELALTER GAB ES KEINE LEERSTELLEN ZWISCHEN DEN EINZELNEN WÖRTERN UND ALLES WURDE IN VERSALIE GESCHRIEBEN

Da keine Gliederung der einzelnen Worte, ganz zu schweigen von Sätzen oder Satzteilen gemacht wurde, war das Lesen sehr schwierig. Daher kam es auch, dass offizielle Schriftstücke meist mündlich vorgetragen wurden.¹⁰⁶

Für den/die EmpfängerIn einer Botschaft ist der Wechsel zur literalen Kultur mit Vorteilen verbunden. Die Flüchtigkeit der gesprochenen Rede macht es schwierig, sich Inhalte zu merken und richtig wiederzugeben. Was vergessen wird, kann auch nicht weitergegeben werden. Darüber hinaus muss der/die ZuhörerIn darauf vertrauen, dass auch der/die SprecherIn den Inhalt korrekt wiedergibt und sich richtig erinnert. Der/die LeserIn hat den Vorteil, dass er/sie Texte vergleichen und überprüfen kann. Somit ist es möglich, Wissen schriftlich weiterzugeben, während in oralen Kulturen das gesamte Wissen durch eigene Erfahrung gewonnen wird.¹⁰⁷ Die literale Kultur eröffnet eigenständiges, kritisch-rationales Denken und befreit sich von der Autorität des/der SprecherIn. Durch den Akt des

¹⁰⁵ vgl. Enders, Angela: Der Verlust von Schriftlichkeit. Erziehungswissenschaftliche und kulturtheoretische Dimensionen des Schriftspracherwerbs. In: http://books.google.at/books?id=9cqk9JNGnv4C&hl=de&source=gbs_navlinks_s. 2007. S. 50.

¹⁰⁶ vgl. Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘: Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 23–57. S. 33f.

¹⁰⁷ vgl. Enders. 2007. S. 52ff.

Aufschreibens wird die Rede fixiert, archivierbar gemacht, von seiner/seinem SprecherIn abgekoppelt und von Raum und Zeit losgelöst.

Walter Ong, der sich mit den kulturellen Differenzen zwischen Oralität und Literalität beschäftigt, sagt hierzu folgendes:

„Ohne die Schrift könnte das literalisierte Bewußtsein [sic!] nicht so denken, wie es denkt, nicht nur dann, wenn es sich mit dem Schreiben beschäftigt, sondern auch, wenn es seine Gedanken in oraler Weise ausdrückt. Mehr als jede andere Erfindung hat das Schreiben das menschliche Bewußtsein [sic!] verändert.“¹⁰⁸

Ong pflichtet somit Flusser bei, indem er behauptet, dass die literale Kultur das „*mythische Geplapper*“¹⁰⁹ ablöst und dadurch der Diskurs möglich gemacht wird. Schreiben ist ein langsamer Vorgang, der lineares und analytisches Denken hervorruft.¹¹⁰ Der/die LeserIn wird anonym und ist personal nicht mehr an den/die Vortragende/n gebunden. Wodurch eine rationalere und sachbezogenere Weltanschauung möglich wird. Durch das Loslösen von einer Autorität, die als SprecherIn gewisse Inhalte vermittelt, ist es möglich als LeserIn neue Denk- und Diskursmöglichkeiten zu erkennen.¹¹¹

Sybille Krämer fasst die Differenz zwischen schriftlicher und mündlicher Kommunikation in drei Dimensionen zusammen:

1. In der medialen Perspektive
2. In der habituellen Perspektive
3. In der kulturanthropologischen Perspektive

Damit sind alle zuvor erwähnten Unterschiede abgedeckt: Die mediale Perspektive bezieht sich auf die unterschiedliche Realisierung von phonischer und graphischer Wiedergabe von Sprache. Die habituelle Perspektive meint den sprachlichen Gestus im Unterschied zur schriftlichen Kommunikation und die kulturanthropologische Perspektive bezieht sich auf die Unterschiede in den Gedächtnispraktiken oraler und literaler Kulturen.¹¹²

¹⁰⁸ Ong, Walter: Oralität und Literalität. 1982. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britte (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA. 1999. S. 95–104. S. 95.

¹⁰⁹ Flusser. 1990. S. 36.

¹¹⁰ vgl. Enders. 2007. S. 52.

¹¹¹ vgl. Enders. 2007. S. 56.

¹¹² vgl. Krämer. 2005. S. 25f.

3.2.3 Das phonographische Schriftverständnis

Unter phonetischer Schrift versteht man die Repräsentation der Lautsprache mittels Zeichen. Sie ist als graphische mündliche Sprache konzipiert.¹¹³ Krämer stellt vier Prämissen auf, unter denen Schrift als eine Form des Sprachgebrauchs verstanden wird¹¹⁴:

1. Die Diskursivität der Sprache: Schrift gilt als Sprache und nicht als Bild. Dies impliziert auch die Eindimensionalität und Linearität der Schrift.

2. Der Zeichencharakter von Sprachen: Schrift ist etwas Symbolisches, das gelesen und interpretiert, mit dem aber nicht handgreiflich operiert wird.

3. Die Funktion von Sprachen: Schrift gilt als ein Medium der Verständigung und nicht der Wahrnehmung. Sie dient der Kommunikation. Durch die Schrift wird etwas dargestellt, allerdings nichts hergestellt.

4. Die Semantizität alles Sprachlichen:

„[Die] [...] Sichtbarkeit [der Schrift] ist wie ein Fenster, dessen Durchsichtigkeit den ‚Blick‘ auf sprachliche Bedeutungen zulässt.“¹¹⁵

Die Wahrnehmbarkeit der Schrift (aisthesis) ist nur das transparente Medium, die Verstehbarkeit der Schrift (logos) ist von Bedeutung. Liest man einen Satz, so ist das Aussehen der Buchstaben sekundär, der durch Schrift vermittelte Inhalt steht im Vordergrund. (siehe dazu auch Kapitel 3.4 *Das Paradox der Sichtbarkeit der Schrift*)

Unter diesen vier Prämissen gilt das phonographische Schriftverständnis eindeutig als begründet. Alle diese vier Punkte scheinen logisch und zutreffend. Unter Punkt 4.2.5 *Die operative Schrift* werden diese vier Prämissen nochmals aufgegriffen und diskutiert.

3.2.4 Die Oralitäts-Literalitätsdebatte in den 1960ern

In den 1960er und 1970er Jahren haben unter anderem die Werke von Marshall McLuhan (siehe hierzu auch Punkt 3.1.2 *Marshall McLuhan*) einen medientheoretischen Diskurs über die Differenz und das Verhältnis von Oralität und Literalität entfacht, der bis heute gültig ist. Impuls dieses Diskurses war die Revision der Annahme der Sekundarität der Schrift.¹¹⁶ Der Unterschied von Mündlichkeit und Schriftlichkeit kann jedoch auf zweierlei Weisen gesehen werden: Einerseits im Bezug auf den Unterschied zwischen Phoné und

¹¹³ vgl. Krämer. 2005. S. 25.

¹¹⁴ vgl. Krämer. 2005. S. 26.

¹¹⁵ Krämer. 2005. S. 26.

¹¹⁶ vgl. Krämer. 2005. S. 25.

Graphé, womit die Differenz zwischen gesprochener und geschriebener Kommunikation gemeint ist. Die zweite Möglichkeit der Differenz ist im Bezug auf die kulturanthropologischen Unterschiede zu sehen. Dabei geht es um die sozialen und kulturellen Differenzen zwischen oralen und literalen Kulturen.¹¹⁷ Wie auch schon unter Punkt 3.2.2 *Oralität und Literalität* erwähnt, können nahezu alle kognitiven Leistungen des Gehirns – wie der analytische Diskurs, Kritik oder Argumentation – auf den Gebrauch der Schrift zurückgeführt werden.

Die Literalitätshypothese entfaltet somit eine enorme Wirkung auf die Kulturwissenschaften. Die Einführung der Schrift in die Gesellschaft ist dabei nicht als bloße mediale und gesellschaftliche Neuerung zu verstehen, sondern als Umstrukturierung in der Denkweise.¹¹⁸ Die Schrift und in weiterer Folge der Buchdruck prägen in einem erheblichen Maß die Botschaft die vermittelt wird. Michael Cahn misst der Schrift einen besonders hohen Stellenwert bei und nennt die Schrift „*das Medium des Wissens*“¹¹⁹. Erst durch die Möglichkeit des Aufschreibens, ist eine Unabhängigkeit von Raum, Zeit und Person des/der SprecherIn gegeben.¹²⁰

3.2.5 Die operative Schrift¹²¹

Im Zuge der Oralitäts-Literalitätsdebatte kam es zu einem Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. Dabei geht es darum Schriftphänomene zu untersuchen, die im Sprachcharakter von Schrift nicht aufgehen. Krämer vermutet eine „*geisteswissenschaftliche Blindheit*“¹²², die darin besteht, dass viele Aspekte und Möglichkeiten der Schrift im rein phonographischen Schriftverständnis außer Acht gelassen werden. Verknüpft man die ästhetischen mit den operativen Aspekten der Schrift, so kommt man im Gegensatz zur phonetischen Schrift zum Prinzip der operativen Schrift. Um dies zu veranschaulichen wird ein Schlüsselbeispiel von Krämer herangezogen: der

¹¹⁷ vgl. Krämer, Sybille: Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Stimme jenseits der Oralität. In: https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:O2_Uf8jnJDQJ:userpage.fuberlin.de/~sybkram/media/downloads/Die_Rehabilitierung_der_Stimme.pdf. 2006b. S. 1.

¹¹⁸ vgl. Jäger, Ludwig: Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 187–209. S. 197.

¹¹⁹ Cahn, Michael: *Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag. 1991. S. 46.

¹¹⁹ vgl. Krämer. 2005. S. 25f.

¹²⁰ vgl. Cahn. 1991. S. 46.

¹²¹ Das gesamte Unterkapitel 4.2.5 bezieht sich auf: vgl. Krämer. 2005. S. 26ff.

¹²² Krämer, Sybille: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S. 156–176. S. 158.

Gebrauch der Schrift bei Zahlen. Dafür muss zu allererst klar sein, dass sich der Begriff ‚Schrift‘ nicht nur auf Zeichen der sprachlichen Kommunikation beschränkt, sondern auch unter anderem aus Notenschrift oder chemischen Formeln oder – wie nun in diesem Fall – auch mathematischen Zeichen besteht. Die vier Prämissen die unter *Punkt 3.2.3* zum phonographischen Schriftverständnis aufgestellt wurden werden nun in diesem Kapitel widerlegt:

Beim schriftlichen Rechnen werden indisch-arabische Ziffern des dezimalen Positionssystems aufgeschrieben.

Beispiel: 14567
 12476
 27043

Für Jede/n, der/die die Grundzüge der Mathematik beherrscht, ist diese Rechnung einfach zu lösen. Man addiert die oberen Ziffern mit den unteren und kommt somit zu einem Ergebnis. Man operiert also mit den Zeichen. Würde man sich in diesem Fall nicht den indisch-arabischen Ziffern bedienen, sondern der phonetischen Schrift, sähe die Rechnung folgendermaßen aus:

Vierzehntausendfünfhundertsiebenundsechzig plus
zwölftausendvierhundertsechundsiebzig
ergeben siebenundzwanzigtausenddreihundvierzig.

An diesem Beispiel ist deutlich sichtbar, dass hier die phonetische Schrift deplaziert ist. Die Zahlen sind weder leicht und verständlich lesbar, noch ist es möglich, diese Rechnung einfach mittels Addition der oberen und unteren Reihe zu lösen, wie es mit den indisch-arabischen Ziffern möglich ist.

ad 1. Die Diskursivität der Sprache:

Die erste Annahme des phonographischen Schriftverständnisses, dass Schrift kein Bild sei und gekennzeichnet durch Eindimensionalität und Linearität ist, kann anhand des Rechenbeispiels folgendermaßen widerlegt werden:

Das schriftliche Rechnen beruht auf dem Prinzip der „*Zwischenräumlichkeit*“¹²³. Somit muss zwischen zwei Zeichen immer eine Leerstelle sein. Es ist auszuschließen, dass sich dazwischen ein drittes Zeichen befindet. Dieses Konfigurationsprinzip gilt aber nicht nur in eine Richtung, sondern in beiden Dimensionen. Weder die vertikale noch die horizontale Anordnung ist beliebig. Folglich ist weder die Eindimensionalität noch die Linearität der Schrift gegeben. Man kann in diesem Fall von einer „*Schriftbildlichkeit*“¹²⁴ bzw. einer „*notationalen Ikonizität*“¹²⁵ der Schrift sprechen. Diese beiden Begriffe sollen hier nur erwähnt kurz werden, da sich ein eigenes Kapitel (siehe 3.3.2 und 3.3.3) mit eben dieser Thematik auseinandersetzt. Allerdings soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass die erste Prämisse eindeutig unterlaufen werden kann.

ad 2. Der Zeichencharakter von Sprachen:

Die Widerlegung der zweiten Prämisse liegt auf der Hand: Betrachtet man das Rechenbeispiel aus indisch-arabischen Ziffern, so wird auf den ersten Blick klar, dass die Zeichen nicht nur zur Darstellung dienen, sondern auch mit ihnen operiert wird. Durch die Addition der zwei untereinander stehenden Zahlen wird ein Rechenproblem gelöst. Wenn man eine Tabelle des kleinen Einmaleins ansieht, ist es möglich, durch mechanisches Umformen von Zeichenreihen zu „rechnen“, ohne zu verstehen, was diese Zeichen bedeuten. In diesem Fall grenzt sich das Operieren mit Zeichen vom Interpretieren der Zeichen ab.

ad 3. Die Funktion von Sprachen:

Am Rechenbeispiel wird deutlich, dass Schrift als Unterstützung eines intellektuellen Prozess gesehen werden kann. Schrift ist demnach nicht nur ein Verständigungsmedium, sondern auch ein Wahrnehmungsmedium. Es dient weniger der Kommunikation als der Kognition. Eine schriftliche Rechnung könnte, gleich nachdem sie gelöst wurde, auch vernichtet werden. Der Akt des Aufschreibens dient in diesem Fall dem monologischen Problemlösen.

ad 4. Die Semantizität alles Sprachlichen:

Diese Prämisse kann am besten am Beispiel der Ziffer „0“ unterlaufen werden. Obwohl es

¹²³ Krämer. 2005. S. 28. und Krämer. 2003. S. 162.

¹²⁴ Krämer. 2005. S. 29.

¹²⁵ Krämer. 2005. S. 29. und Krämer. 2003. S. 163.

keine eindeutige mathematische Interpretation der Ziffer „0“ gibt, ist es möglich mit ihr zu operieren. Die aisthesis ist nicht nur ein transparentes Medium, sondern eröffnet einen Operationsraum. Im Falle der Ziffer „0“ heißt das folgendes: Die Bedeutung des Zeichens ist gar nicht eindeutig geklärt, trotzdem ist die „0“ immer als „0“ wahrnehmbar und somit ist es auch möglich, mit ihr zu operieren.

Anhand des Rechenbeispiels konnte nun gezeigt werden, dass die vier Prämissen des rein phonographischen Schriftverständnisses unterlaufen werden können. Dennoch ist es immer noch „Schrift“, um die es sich handelt, nämlich die so genannte „operative Schrift“. Selbstverständlich sind diese Möglichkeiten der Unterlaufung nicht nur beim schriftlichen Rechnen möglich, sondern auf alle Formen des Umgangs mit der Schrift anwendbar. Die Schrift wird der Lautsprache ebenbürtig und gibt ihre untergeordnete Position auf. Gerade auf der Differenz zur Mündlichkeit ist die Autonomie der Schrift begründet. Die Schrift hat sich emanzipiert und zu einem eigenständigen Typus sprachlicher Kommunikation entwickelt.¹²⁶ Auf diesem Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift basieren die Forschungen dieser Diplomarbeit. Schrift ist ein „Zwitterwesen“¹²⁷ aus Sprache und Bild. Im nächsten Kapitel 3.3 *Intermedialität zwischen Bild und Schrift* wird darauf genauer eingegangen.

3.2.6 Inhaltsaspekte des geschriebenen Textes

ohne Äquivalent im Sprachlichen

Im Zuge des Rechenbeispiels wurde das strukturelle Leerstellenprinzip der Schrift erklärt. Das Prinzip erstreckt sich nicht nur auf indisch-arabische Ziffern, sondern auf jede Art des Schreibens. Zwischen jedem Zeichen befindet sich ein Zwischenraum. Und nicht nur zwischen jedem Zeichen, sondern auch zwischen den einzelnen Worten¹²⁸ und Sätzen. Diese Zwischenräume oder Wortabstände werden in der gesprochenen Sprache allerdings nicht auf gleiche Weise wiedergegeben. Die Pausen beim Sprechen stimmen mit den Abständen der Schrift nicht überein. Generell werden grammatische Strukturen durch Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung, Hervorhebung etc. gemacht. Diese graphischen Strukturen haben aber kein Äquivalent in der Lautebene.¹²⁹ Auch die Bedeutung einzelner Textpassagen kann mit graphischen Mitteln dargestellt werden: Je nachdem, wie groß, wie

¹²⁶ vgl. Krämer. 2005. S. 25f.

¹²⁷ Krämer. 2005. S. 31.

¹²⁸ vgl. dazu Kapitel 4.2.2: Das Schreiben ohne Wortabstände.

¹²⁹ vgl. Krämer. 2003. S. 160.

fett oder an welcher Stelle etwas abgedruckt ist, desto wichtiger oder unwichtiger ist die jeweilige Passage.¹³⁰

Ein weiteres Beispiel von Schrift für die es kein Äquivalent in der Lautebene gibt, ist die Mehrstimmigkeit im Text. Eine gesprochene Rede verläuft immer einsträngig. Im Gegensatz dazu kann es auf einer Textseite mehrere Textebenen geben. Besonders charakteristisch ist dies für den wissenschaftlichen Druck, bei dem es oft Anmerkungen zum Haupttext gibt. Entweder mittels Marginalien, Fußnoten oder eines Anhangs am Ende des Haupttextes.¹³¹ Während einerseits in normal großem Schriftgrad der Haupttext geschrieben steht, steht unten als Fußnote, in kleinerem Schriftgrad, sozusagen ein zweiter Text. Der/die AutorIn hat somit die Möglichkeit, mit einer ersten und einer zweiten Stimme zu sprechen, was in der mündlichen Rede nicht möglich ist. Die Textseite bekommt dadurch unterschiedlich gewichtete Zonen.¹³² (siehe hierzu auch 4.4.1 *Die Textgestalt* und 4.4.3 *Die Mehrstimmigkeit im Druck*).

Das rein phonetische Schriftverständnis kann folglich auch aus diesem Blickwinkel nicht gehalten werden: Was durch Schrift im Text dargestellt wird, ist nicht das Lautgeschehen, sondern „*Relationen zwischen Gedanken und Argumentstrukturen*“¹³³.

3.2.7 Exkurs: Schrift in den neuen Medien im 21. Jahrhundert

In den letzten Kapiteln ging es zum großen Teil darum, die Sekundarität der Schrift im Bezug auf die Sprache zu widerlegen und die Schrift aus dem Schatten der Sprache zu holen. Nun im 21. Jahrhundert gehen einige ForscherInnen¹³⁴ wieder zurück und drehen den Gedanken der Oralitäts-Literatilitätsdebatte der 60er Jahre um: Dabei steht die Wiederentdeckung und Aufwertung der Stimme im Mittelpunkt. Ausgelöst wurde diese neue Debatte unter anderem durch die mobile Fernmündlichkeit mittels Handy. Dabei wird die Stimme zum wichtigen Kontaktorgan.¹³⁵ Enders nennt es „*den Übergang von einer literalen zu einer ‚neuen‘ oralen Kultur [...]*“¹³⁶, mit dem sich die kulturanthropologisch-philosophische Forschung im 21. Jahrhundert auseinandersetzen muss. Mündliche und

¹³⁰ vgl. Krämer. 2005. S. 36f.

¹³¹ vgl. Cahn. 1991. S. 18.

¹³² vgl. Krämer. 2005. S. 36f. und Krämer. 2003. S. 160f.

¹³³ Krämer. 2003. S. 160.

¹³⁴ u.a. Krämer, Ong, Enders, Roesler, Nagl.

¹³⁵ vgl. Krämer. 2006b. S. 3ff.

¹³⁶ Enders. 2007. S. 58.

schriftliche Ausdrucksformen verschmelzen im Zuge der SMS-, Chat- und Internetsprache wieder miteinander.

Aber schon in den 1980er Jahren sprach Ong von einer „secondary orality“ oder „Tele-Oralität“, im Bezug auf das Medium Telefon.¹³⁷ Dabei nimmt die Stimme als Medium durch die technischen Möglichkeiten von Telefon, Radio und Fernsehen wieder eine andere Position ein. Sie ist zeitgleich übertragbar, archivierbar und kann somit von der/dem SprecherIn losgelöst werden.¹³⁸ Im Gegensatz zur „primären Oralität“, die sich auf eine Kultur bezieht, die rein mündlich und ohne Kenntnis des Schreibens besteht.

Heute im 21. Jahrhundert kann daher im Anschluss an Ongs Terminologie von einer „tertiären Oralität“ gesprochen werden, die durch neue technische Medien ausgelöst wird und eine Verschmelzung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit hervorruft. Enders vertritt dabei eher eine medienpädagogisch-kritische Argumentation bezogen auf das Verschwinden der Schrift in den neuen Medien. Durch die Annäherung der Schriftlichkeit an die Mündlichkeit mittels „phonetischem Schreiben“, werden die Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit negiert. Personen literalisierter Kulturen werden durch die Schrift und den Druck maßgeblich beeinflusst. Diese Literalisierung wird kulturell verinnerlicht. Enders jedoch stellt die Frage, in wie fern nun die neuen technologischen Medien diese Verinnerlichung beeinflussen.^{139 140}

3.3 Intermedialität zwischen Schrift und Bild

3.3.1 Die Grenze zwischen Schrift und Bild

Im Jahr 1994 wurde der Begriff „iconic turn“ erstmals von Gottfried Boehm verwendet. Damit ist die Machtübernahme der Bilder gemeint. Die These des „iconic turn“ lautet: Das Bild verdrängt die Sprache in ihrer Funktion als primärer Informationsträger. Dieses neue kulturwissenschaftliche Erkenntniskonzept fällt mit dem Aufkommen des Internets und anderen neuen Medien zusammen.¹⁴¹ Auf die Konsequenzen und Auswirkungen dieses

¹³⁷ vgl. Ong. 1982. S. 11. Zitiert nach: Krämer. 2006. S. 6.

¹³⁸ vgl. Krämer. 2006b. S. 9.

¹³⁹ vgl. Ender. 2007. S. 58f.

¹⁴⁰ Ohne das Verschwinden der Schrift in den neuen technologischen Medien als spannendes Phänomen zu negieren, wird dennoch der Fokus dieser Diplomarbeit nicht darauf gerichtet. Eine Auseinandersetzung mit diesem Thema, würde schlichtweg den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen.

¹⁴¹ vgl. Müller, Hans-Joachim: *Bilder rascheln nicht. Unter Freunden: Hubert Burdu diskutiert mit Peter Sloterdijk und Bazon Brock über den "iconic turn"*. In: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article10863152/Bilder-rascheln-nicht.html. 11.11.2010.

Konzepts wird nun an dieser Stelle nicht näher eingegangen, aber alleine schon die Tatsache, dass dieser Begriff analog nach dem Begriff „linguistic turn“ geprägt wurde, zeigt die Gegensätzlichkeit zwischen Bild und Schrift. Die Differenz zwischen Diskursivität und Ikonizität. Text und Bild werden als etwas vollkommen Gegensätzliches angesehen.¹⁴²

„Das Bild kann sagen, was immer es sagt, nur auf metaphorische Weise, während der Text das, was er sagt, metaphorisch nur sagen kann, sofern man ihn auch wörtlich versteht. Ein Bild dagegen kann nie wörtlich verstanden werden.“¹⁴³

Ein Bild kann nie eindeutig verstanden werden. Eine wörtliche Zuordnung nur aufgrund eines Bildes ist nicht möglich.¹⁴⁴ Zeichnet jemand beispielsweise eine Uhr, dann kann damit Uhr, Zeit, Stunde, Ziffernblatt, Zeiger und noch viel mehr gemeint sein. Deutlich wird dies zum Beispiel bei Gesellschaftsspielen, bei denen es darauf ankommt, einen gezeichneten Begriff des/der SpielpartnerIn zu erraten.

Diese Entgegensetzung von Sprache und Bild ist, seit Lessing die scharfe Trennung zwischen Wortkunst und Bildkunst setzte, durchaus geläufig. In vielen unterschiedlichen Termini findet sich diese Trennung wieder: „ikonisch“ vs. „diskursiv“, „repräsentativ“ vs. „präsentativ“, „digital“ vs. „analog“ etc.¹⁴⁵ Solange man die Begriffe Bild und Schrift disjunkt hält, scheint diese Opposition vollkommen klar.¹⁴⁶ Die Schrift ist skriptural und das Bild ist piktoral und somit handelt es sich um zwei vollkommen getrennte Bereiche, die nichts gemein haben. Bilder haben keine Syntax, wohingegen die Schrift ein syntaktisch verfasstes Zeichensystem ist.¹⁴⁷ Bei der Frage nach der ‚Bildlichkeit‘ im Schriftgebrauch geht es aber nicht nur um die Opposition von Bild und Schrift, sondern um *„ikonische Dimensionen, die innerhalb unserer Sprachvollzüge selbst wirksam werden.“¹⁴⁸* Schrift verbindet die Attribute von Sprache und Bild und somit werden in der

¹⁴² vgl. Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006a. S. 75–83. S. 76.

¹⁴³ Stetter, Christian: Bild, Diagramm, Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 115–135. S. 119.

¹⁴⁴ vgl. Stetter. 2005. S. 115.

¹⁴⁵ vgl. Krämer. 2010. S. 14.

¹⁴⁶ vgl. Stetter. 2005. S. 117.

¹⁴⁷ vgl. Krämer. 2005. S. 29.

¹⁴⁸ vgl. Krämer. 2010. S. 14.

Darstellungsleistung der Schrift die Grenzen von akustischer Sprache und visuellem Bild überschritten.¹⁴⁹

3.3.2 Die Schriftbildlichkeit

„Die Leistungskraft von Schriften besteht in der Verschränkung von diskursiven und visuellen, von linguistischen und graphischen Aspekten.“¹⁵⁰

In Kapitel 3.2.5 *Die operative Schrift* wurde mit Unterlaufung der ersten Prämisse von Krämer in Bezug auf das phonetische Schriftverständnis schon bewiesen, dass die Grenze zwischen Schrift und Bild nicht trennscharf gezogen werden kann. Sprache und Bild hybridisieren sich in der Schrift. Dabei spricht man von der so genannten „Schriftbildlichkeit“.¹⁵¹ Es handelt sich dabei aber nicht um die Verbindung zwischen Bild und Schrift, wie etwa das phonographische Schriftverständnis die Verbindung zwischen Sprache und Schrift betont, sondern um die Bildlichkeit, die (fast) jeder Schrift inhärent ist. Diese Bildlichkeit entsteht, weil Schriften materiale und wahrnehmbare Einschreibungen auf einer zweidimensionalen Fläche sind.¹⁵²

Um die Leistungskraft der Schrift zu sehen, reicht es nicht aus, Schrift einfach nur als graphisch realisierte Sprache und als Mittel der Kommunikation zu sehen. Unablässige Voraussetzung ist dabei der Perspektivenwechsel von einem phonographisch-sprachzentrierten zu einem ikonographisch-lautsprachenneutralen Schriftkonzept.¹⁵³ Dieses Konzept birgt drei Dimensionen: die Medialität der Schrift, die Semiotizität der Schrift und die Operativität der Schrift. In der medialen Perspektive geht es um die „Zwischenräumlichkeit“ als syntaktisches Definitionsmerkmal (siehe 3.3.3 *Die notationale Ikonizität der Schrift*). In der semiotischen Perspektive handelt es sich um die Leistung der Schrift, kognitive Sachverhalte, also „Wissensdinge“, zugänglich zu machen. Und in der operativen Perspektive geht es um das Schreiben und Lesen als eine Kulturtechnik, in der neue Spielräume für das Wahrnehmen, das Denken und das Kommunizieren eröffnet werden (siehe 3.2.5 *Die operative Schrift*).¹⁵⁴

¹⁴⁹ vgl. Krämer. 2010. S. 19.

¹⁵⁰ Krämer. 2010. S. 13.

¹⁵¹ vgl. Krämer. 2006a. S. 76.

¹⁵² vgl. Krämer, Sybille/Totzke Rainer: Vorwort. In: Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag. 2012. S. 13–35. S. 23.

¹⁵³ vgl. Krämer. 2005. S. 29.

¹⁵⁴ vgl. Krämer. 2006a. S. 77.

„Schriften eröffnen also etwas, das wir weder mit Sprachen noch mit Bildern leisten (können); das was sie eröffnen, ist ein Operationsraum.“¹⁵⁵

Dieser Raum würde einem rein phonographischen Schriftverständnis verschlossen bleiben. Es geht um eine Ausweitung des Schriftbegriffes, deren Ziel es ist, das ikonische Potenzial der Schrift in den Mittelpunkt zu stellen.¹⁵⁶ Wichtig beim lautsprachenneutralen Schriftkonzept ist es, auch Ziffern, chemische Formeln, musikalische Notationen und andere Phänomene zu untersuchen, die nicht aus der Transkribierung der Lautsprache hervorgehen.¹⁵⁷ Aber selbst wenn man Schrift nur als aufgeschriebene Sprache in den Blick nimmt, zeigt sie sich nicht einfach nur als räumlich-lineare Struktur, bei der die gesprochenen Worte in das Nebeneinander von Buchstabenketten transkribiert wird. Überall da, wo Schrift als Text vorkommt, wird immer auch von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch gemacht.

„Wenn wir unseren Ansatz, dass Schriften phänomenal und material einen konfigurierten Operationsraum eröffnen, ernst nehmen, dann ist auch klar, dass sich das Visualisierungspotenzial der phonetischen Schrift nicht einfach auf die Sichtbarkeit von Buchstabenfolgen reduziert. Denn wahrnehmbar sind auch die Leerräume zwischen den Wörtern, die Interpunktionen, die Groß- und Kleinschreibungen, die didaktischen Markierungen, die Klammern, Parenthesen, Anführungszeichen, das Einrücken von Textpassagen, die Kursivierungen und Unterstreichungen und vieles mehr. [...] Ein Text ist also eine inskribierte Fläche, in der Worte und Sätze verschiedene Plätze innerhalb eines konfigurierten Raumes einnehmen.“¹⁵⁸

Die Bildlichkeit der Schrift besteht nicht alleine aus der Aneinanderreihung der Buchstaben. Sondern aus Groß- und Kleinschreibung, Interpunktion, Kursivierung und vielen anderen graphischen Möglichkeiten für die es kein Analogon beim Sprechen gibt. Ein wichtiger Begriff wurde bereits vorgestellt – das so genannte „Leerstellenprinzip“. Auf diesem Prinzip fußt die „notationale Ikonizität“ der Schrift.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Krämer. 2005. S. 31f.

¹⁵⁶ vgl. Krämer. 2005. S. 32.

¹⁵⁷ vgl. Krämer. 2006a. S. 77.

¹⁵⁸ Krämer. 2005. S. 33.

¹⁵⁹ vgl. Krämer. 2006a. S. 77.

3.3.3 Die notationale Ikonizität der Schrift

Im Gegensatz zum Bild arbeitet die Schrift mit Lücken und Leerstellen. Dies impliziert das Prinzip der „Zwischenräumlichkeit“, das laut Krämer als „Syntax-Visualität“ definiert werden kann. Darin liegt auch der Unterschied zwischen der notationalen Ikonizität der Schrift und der piktoralen Ikonizität, die das dichte Medium Bild aufweist. Für den Aufbau von Notationen sind Lücken und Leerstellen unablässig.¹⁶⁰ Krämer bedient sich hierzu der Terminologie von Nelson Goodman: Schriften sind charakterisiert durch ihre „Disjunktivität“ und ihre „endliche Differenziertheit“¹⁶¹. Die „Disjunktivität“ der Schrift gewährleistet, dass Schriftzeichen Abstaktionsklassen sind, die sich in ihren Elementen nicht überschneiden. Ein „a“ ist immer als „a“ erkennbar, aber nicht als „b“ oder „c“ oder „d“. Wohingegen jede unterschiedliche Version von „a“ sich wechselseitig vertreten kann.¹⁶²

Unter der „endlichen Differenziertheit“ versteht man, dass die Schriftzeichen diskret angeordnet sein müssen. Das bedeutet, dass zwischen zwei Schriftzeichen immer eine Leerstelle ist, die garantiert, dass dazwischen nicht noch ein drittes Zeichen sein kann.¹⁶³

3.3.4 Die Physiognomie der Buchstaben

Christian Stetter meint, der Ursprung der Schrift liegt im Bild. Alle Schriftsysteme, sogar das abstrakte System der Alphabetschrift haben sich aus bildlichen Darstellungen entwickelt und weisen Spuren dieser Herkunft auf, die auf die Pikturalität hindeuten. Bestes Beispiel dafür sind die chinesischen Schriftzeichen, die als Prototyp der Ideographie gelten. Ganz gegensätzlich dazu ist die westliche Alphabetschrift. Damit mit der Alphabetschrift alle Sprachen der Welt aufgeschrieben werden können, muss aus den Buchstaben jede Art von Ikonizität getilgt sein. Nur dann ist es möglich, durch die Aneinanderreihung von Buchstabenfolgen unterschiedliche Wörter zu bilden. Jede dieser Buchstabenfolgen unterscheidet sich in der Wortgestalt von einer anderen. Und eben darin besteht die Abstraktheit der Alphabetschrift.¹⁶⁴

Lernt ein Kind das Lesen, dann lernt es, das Bild eines Wortes mit der oralen Aussprache zu verbinden. Die Rückkopplung von Aufgeschriebenem zur oralen Sprache muss

¹⁶⁰ vgl. Krämer. 2003. S. 163.

¹⁶¹ vgl. Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Philippi, Bernd. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1995. S. 130ff.

¹⁶² Siehe hierzu auch Punkt 4.3.4 *Die Physiognomie der Buchstaben*.

¹⁶³ Siehe hierzu auch das Rechenbeispiel unter Punkt 4.2.5 *Die operative Schrift*

¹⁶⁴ vgl. Stetter. 2005. S. 115f.

hergestellt werden können. Dann ist das Bild des Wortes „Buch“ mit dem ausgesprochenem Wort <Buch> verbunden. Dieser Vorgang hängt aber nicht mit der Pikturalität der Buchstaben zusammen. Wäre dies der Fall, dann würden beispielsweise Konsonanten aufgrund ihres Graphismus als solche erkennbar sein. Die Buchstaben u und v, e und c, i und l zeigen aber, dass eben dies nicht der Fall ist.¹⁶⁵

Ein kleines „a“, das eindeutig als solches identifiziert werden kann, sieht so aus:



Abb. 2: Schriftart Times



Abb. 3: Schriftart Helvetica

Bei diesen beiden Schriftarten handelt es sich um sehr populäre. Der Unterschied der beiden besteht darin, dass die Times (Abb. 2) eine Barock-Antiqua mit Serifen ist, während die Helvetica (Abb. 3) zu den serifenlosen Groteskschriften zählt. Beide „a“-s werden aber sofort als solche identifiziert. In ihrer Physiognomie sind sie sehr ähnlich. Vielleicht sieht der Prototyp des kleinen „a“ so aus und wir können alle anderen „a“-s deshalb identifizieren, weil sie diesem Prototyp ähneln?

Hier nun ein weiteres Beispiel, das jedoch eine etwas andere Physiognomie aufweist, als die beiden oberen Beispiele:



Abb. 4: Schriftart Futura

¹⁶⁵ vgl. Stetter. 2005. S. 119.

Bei diesem „a“ (Abb. 4) handelt es sich um die Schriftart Futura. Sie ist ein klassisches Beispiel der Linear-Antiquas und wurde 1927 von Paul Renner entwickelt.¹⁶⁶ Das „a“ sieht anders aus, als das der Schriftarten Times oder Helvetica. Es hat einen dicken Bauch, der aus einer beinahe kreisförmigen Rundung besteht und am rechten Rand einen senkrechten kleinen Strich. Wohingegen die „a“s von Times und Helvetica geschwungener sind und einen kleineren Bauch haben. Das „a“ der Futura besteht im Gegensatz zu Times und Helvetica aus sehr geometrischen und geraden Linien. Dennoch wäre es schwer zu sagen, welche der „a“s nun als Prototyp gelten würden, da auch dieses „a“ sofort und eindeutig als solches identifiziert werden kann.

Betrachtet man diese drei Beispiele, dann kann man folgendes daraus schließen: Das „a“ kann nicht deshalb als solches identifiziert werden, weil es so etwas wie einen Prototyp gibt, sondern aufgrund seiner Disjunktivität.¹⁶⁷ Ein „a“ wird als „a“ identifiziert, weil es kein „b“, kein „c“ etc ist. Die Identität des Buchstaben „a“ entsteht somit durch dessen Nicht-Identität.¹⁶⁸

„Die Disjunktivität der Charaktere ist auch deshalb etwas überraschend, weil wir in der Welt keine säuberlich in voneinander getrennten Klassen sortieren Sphären von Inskriptionen haben, sondern eher ein verwirrendes Gemisch von Marken, die sich auf jede nur denkbare Weise und in jeder denkbaren Abstufung voneinander unterscheiden. Eine Aufteilung in disjunkte Mengen zu erzwingen scheint ein eigensinniger, wenn auch notwendiger Gewaltakt zu sein. Und unabhängig davon, wie die Charaktere spezifiziert sind, läßt [sic!] es sich fast nicht vermeiden, daß [sic!] es viele Marken gibt, bei denen es schwierig oder fast unmöglich ist zu entscheiden, ob sie zu einem bestimmten Charakter gehören oder nicht.“¹⁶⁹

Hier sind nun weitere Beispiele, die diese Erkenntnis noch vertiefen. Es handelt sich dabei um zwei Schriftarten, die in ihrer Physiognomie der Schriftarten Times und Helvetica ähneln:

¹⁶⁶ vgl. Rössler, Patrick: Die „Neue Typographie“ und das Buch. Fachdiskurse und Umschlagentwürfe zwischen den Kriegen. In: Windgätter, Christof (Hg.): *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. 2010. S. 68–98. S. 77f.

¹⁶⁷ vgl. Goodman. 1995. S. 130.

¹⁶⁸ vgl. Krämer. 2003. S. 163.

¹⁶⁹ Goodman. 1995. S. 130f.



Abb. 5: Schriftart Columbia Stroke



Abb. 6: Schriftart: Pad Thai

Obwohl diese beiden Buchstaben (Abb. 5+6) verspielter und verschnörkelter sind, als das „a“ der Schriftart Times und Helvetica, sind sie doch klar als „a“ erkennbar.

Beispiele, die sich auf die Physiognomie der Schriftart Futura beziehen:



Abb. 7: Schriftart Berus Rambus Kuda



Abb. 8: Schriftart Artistica

Diese beiden Beispiele beziehen sich eindeutig auf die Physiognomie des „Futura-a“. Das „a“ der Schriftart Artistica (Abb. 8) ist sehr abstrakt. Es besteht aus einem Halbkreis und einem Dreieck. Dennoch kann es als „a“ identifiziert werden.

Folgende Beispiele sind noch abstrakter bzw. reduzierter. Fehlt der Hinweis, dass es sich dabei um Buchstaben des lateinischen Alphabets handelt, sind sie sehr schwer als „a“ zu identifizieren:



Abb. 9: Schriftart Kreative Mind



Abb. 10: Schriftart Epistolar



Abb. 11: Schriftart Psuedo Saudi

Das erste Beispiel der Schrift Kreative Mind (Abb. 9) ist ein einfaches gleichschenkeliges Dreieck. Dass es sich dabei um einen Buchstaben handelt, ist nicht deutlich erkennbar. Das zweite Beispiel (Abb. 10) ist eher zuordenbar. Dennoch fehlt der charakteristische Querstrich, um dieses Zeichen eindeutig als „A“ zu identifizieren. Beim dritten Beispiel der Schrift Psuedo Saudi (Abb. 11) handelt es sich um eine Schrift, die zwar aus lateinischen Buchstaben besteht, aber den optischen Eindruck einer arabischen Schrift machen soll. Das „A“ ist ohne Hinweis als solches nicht erkennbar.

Sieht man das erste dieser „A“'s (Abb. 9) in Verbindung mit anderen geometrischen Formen, ist es nicht mehr als Buchstabe zu identifizieren:



Abb. 12: Schriftart Creative Mind eingebettet in geometrischen Formen

Bettet man diese drei „A“'s (Abb. 9+10+11) allerdings in ein geschriebenes Wort ein, sind sie plötzlich ohne Probleme als Buchstaben identifizierbar:



Abb. 13: Schriftart Creative Mind



Abb. 14: Schriftart Epistolar



Abb. 15: Schriftart Psuedo Saudi

Selbst wenn ein Wort – wie in diesem Fall – nur aus drei Buchstaben besteht, kann es sofort kognitiv als Schrift wahrgenommen werden. Im Gegensatz zum „a“ das alleine steht, kann es hier sofort als „a“ erkannt werden. Auch ohne Hinweis, dass es sich dabei um Buchstaben des lateinischen Alphabets handelt. Diese Angabe ist hier obsolet, da durch die Aneinanderreihung der drei Zeichen sofort ein Wort gelesen werden kann. Das Wort „Mai“.¹⁷⁰

Auch Werner Kogge setzt sich mit der Materialität der Schrift auseinander. Er beschäftigt sich dabei vor allem mit den Thesen von Ernst Cassierer und Nelson Goodman. Dabei kommt er zu folgendem Schluss:

„Für Schrift scheint es überhaupt keine materiale Qualität zu geben, die [...] ihre Funktion und Bedeutung ermöglicht. Weder eine bestimmte Größe, Farbe oder Dicke, nicht einmal Form der Liniengestalt muss notwendig in einer bestimmten Weise realisiert sein, damit Schrift gelesen und verstanden werden kann.“¹⁷¹

¹⁷⁰ Dieses wurde bewusst gewählt, da es ein sehr kurzes Wort, ist aus einfachen Buchstaben besteht und dennoch sofort als Schrift identifiziert wird.

¹⁷¹ Kogge, Werner: Elementare Gesichter: Über die Materialität der Schrift und wie Materialität überhaupt zu denken ist. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 85–101. S. 95.

Dass es für Schrift keine bestimmte Größe, Dicke oder Liniengestalt gibt, um einen Buchstaben als solchen zu identifizieren, wurde anhand der vorhergehenden Beispiele nun bewiesen und veranschaulicht. Aber es ist sogar möglich, dass ein und dasselbe Zeichen als zwei unterschiedliche Buchstaben gelesen werden kann:

Abb. 16: „auf der Wiese“

Bei diesem Beispiel (Abb. 16) ist das erste Zeichen des Wortes „auf“ exakt dasselbe wie das erste Zeichen des Wortes „der“. Einmal ist es als „a“ zu lesen und einmal als „d“. Wenn man dieses Zeichen zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kontexten liest, wie es in diesem Beispiel der Fall ist, dann wird die Disjunktivität verletzt.¹⁷²

Anhand dieser Beispiele wurde nun bewiesen, dass es so etwas wie einen Prototypus der Buchstaben nicht gibt. Die Identität eines Zeichens ist dadurch festgesetzt, dass es durch Ausschlussoperationen charakterisiert wird und es innerhalb einer Gesamtkonfiguration eine bestimmte Position einnimmt.

3.3.5 Synthese zwischen Diskursivem und Ikonischem

Wie nun gezeigt wurde, haben Zeichen einen sehr weiten Spielraum in dem sie sich von ihrer Physiognomie her bewegen können und trotzdem noch als ein bestimmter Buchstabe erkennbar sind. Es ist sogar möglich, einen Buchstaben so weit zu verändern, dass er gar nicht mehr eindeutig nur als Buchstabe identifiziert wird, sondern gleichzeitig auch als Bild funktionieren würde. Assmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „*Trend hin zur ikonisch angereicherten Schrift.*“¹⁷³

¹⁷² vgl. Goodman. 1995. S. 135.

¹⁷³ Assmann, Aleida: Wie Buchstaben zu Bildern werden. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 191–202. S. 192.



Abb. 17: abstrakte Ikonen, basierend auf dem Buchstaben F.¹⁷⁴

Diese Buchstaben sind ikonisch angereichert. Die Grenze, ob es sich dabei um Buchstaben oder um Bilder handelt, lässt sich nur schwer ziehen. Auch hier ist wiederum der Kontext, in dem die Zeichen eingebettet sind, essenziell.

Der Trend hin zur ikonisch angereicherten Schrift ist vor allem in der Werbung und bei Firmenlogos zu finden. Ein klassisches Beispiel hierfür ist das „M“ der Fastfoodkette McDonald's. Dieses Zeichen ist nicht einfach nur ein Buchstabe, sondern durch die beiden gelben Bögen, die das „M“ bilden, erhält es einen bildlichen Charakter.¹⁷⁵



Abb. 18: Logo McDonald's¹⁷⁶

¹⁷⁴ <http://us.123rf.com/400wm/400/400/cidepix/cidepix1107/cidepix110700014/9866966-vektor-illustration-der-abstrakten-ikon-basierend-auf-der-buchstabe-f.jpg&w=1200&h=1200&ei=bufqT5b3DM7ntQaQ6cT6BQ&zoom=1&iact=hc&vpx=120&vpy=128&dur=282&hovh=225&howw=225&tx=79&ty=91&sig=105996390621371142001&page=1&tbnh=136&tbnw=136&start=0&ndsp=21&ved=1t:429,r:0,s:0,i:71>

¹⁷⁵ vgl. Assmann. 2006. S. 192.

¹⁷⁶ http://intradayfun.com/wp-content/uploads/2010/11/McDonalds_m_logo.jpg&w=398&h=270&ei=DejqT-CVCcPetAaD4qztBQ&zoom=1&iact=rc&dur=265&sig=105996390621371142001&page=1&tbnh=123&tbnw=181&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:7,s:0,i:90&tx=78&ty=91

Ein weiteres Beispiel ikonisch angereicherter Schrift ist das österreichische Apotheken-Logo. Dieses ist zwar eindeutig als „A“ lesbar, aber gleichzeitig ist es auch ein Bild einer Schlange, die an einer auf einer Säule ruhenden Schale züngelt:



Abb. 19: Logo österreichische Apotheke¹⁷⁷

Bei diesen Beispielen fließen Bild und Schrift bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander. Das lateinische Alphabet, das aus an-ikonischen Zeichen besteht¹⁷⁸, wird dabei wieder sinnlich gestalthaft. Es handelt sich um eine Synthese zwischen Diskursivem und Ikonischem, bei der nicht eindeutig feststellbar ist, wo die Schrift aufhört und das Bild anfängt oder umgekehrt.¹⁷⁹

3.4 Das Paradox der Sichtbarkeit der Schrift

Bei den Beispielen des Logos von McDonald's oder der österreichischen Apotheke (Abb. 17+18) kommt es allerdings nicht nur auf die Lesbarkeit der Schrift an, sondern auch auf deren Sichtbarkeit.¹⁸⁰ Somit stellt sich unweigerlich die Frage, worin die Sichtbarkeit der Schrift besteht und wie der Unterschied von Sichtbarkeit und Lesbarkeit definiert werden kann.

Sieht man einen geschriebenen Satz an, so kann das Lesen vom Sehen nicht abgekoppelt werden. Ist man des Lesens mächtig, so ist es unmöglich, einen Satz nur „anzustarren“

¹⁷⁷ http://www.firmenvorstellung.com/wp-content/uploads/2011/09/451269.png&w=532&h=599&ei=T-jqT82_E8_ntQaGkKX5BQ&zoom=1

¹⁷⁸ siehe hierzu auch Stetter. 2005. S. 115.

¹⁷⁹ vgl. Assmann. 2006. S. 193.

¹⁸⁰ vgl. Assmann. 2006. S. 192.

ohne die Zeichen zu decodieren und den Inhalt zu lesen. Man spricht dabei vom *Paradox der Sichtbarkeit der Schrift*.¹⁸¹

„[Schrift] [...] ‚wahr‘ zu nehmen [heißt], sie nicht mehr wahrzunehmen.“¹⁸²

Beim Lesen wird die Schrift an sich unsichtbar damit der Inhalt in den Vordergrund tritt und lesbar wird. Das heißt, wenn man eine Schrift *wahr* nimmt – im Sinne von aufnimmt, liest – dann nimmt man in dem Moment die Schrift nicht mehr als Schrift wahr. Die Materialität der Zeichen ist völlig unwichtig und tritt in den Hintergrund.

3.4.1 Schriftsehen, Schriftlesen und Schrifthandhaben

Betrachtet man das Logo der österreichischen Apotheke, so kann man sich aussuchen, ob man die Schlange und die Schale sehen oder ob man ein abstraktes „A“ lesen will. Ist man des Lesens mächtig, dann ist es allerdings beinahe unmöglich nur das Bild zu betrachten und das „A“ nicht als solches wahrzunehmen. Das bedeutet, das Sehen der Schrift und das Lesen der Schrift sind zwei unterschiedliche Vorgänge, die allerdings nicht immer voneinander trennbar sind.

Noch deutlicher wird dies bei folgendem Beispiel:

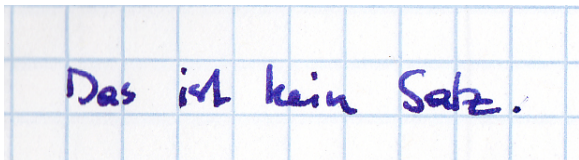


Abb. 20: „Das ist kein Satz.“

Die Abb. 20 zeigt keinen Satz, sondern das Bild eines Satzes. Es gibt einen Unterschied zwischen einem Satz und dem Bild eines Satzes. Den Satz kann man sehen und lesen. Das Bild eines Satzes kann man sehen, aber nicht lesen.¹⁸³

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass es zwischen dem Sehen und dem Lesen der Schrift einen Unterschied gibt. Alleine durch das Identifizieren eines Buchstaben ist allerdings noch nicht garantiert, dass eine Interpretation gelingt. Genauso ist es in

¹⁸¹ vgl. Strätling/Witte. 2006. S. 7f.

¹⁸² Strätling, Witte. 2006. S. 8.

¹⁸³ vgl. Grube, Gernot: Rückseite der Sichtbarkeit. Zur operativen Revolution elektronischer Schrift. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 103–118. S. 103.

bestimmten Fällen des Schriftgebrauchs möglich, nach gewissen Regeln mit Zeichen zu operieren, obwohl sie nicht interpretiert werden können. Daraus folgt, dass es drei verschiedene Vorgänge des Schriftgebrauchs gibt: das Schriftsehen, das Schrifthandhaben und das Schriftlesen. Ersteres bezieht sich auf einen Blindtext oder auch auf Schriftzeichen, die man nicht lesen kann.

Hierzu folgendes Beispiel:

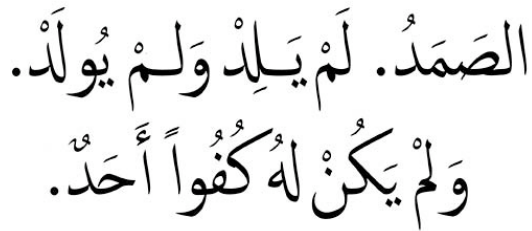


Abb. 21: arabische Schriftzeichen.¹⁸⁴

Das Schrifthandhaben zeigt sich beispielsweise beim Rechnen mit der Ziffer „0“, was schon unter Punkt 3.2.5 *Die operative Schrift* erklärt wurde. Obwohl es keine eindeutige Definition der Ziffer „0“ gibt, ist es möglich sie zu handhaben. In dem Beispiel wird die Schrift gesehen und dann handgehabt, aber nicht interpretiert.¹⁸⁵ Beim Schriftsehen und Schriftlesen verhält es sich etwas anders. Es ist nicht möglich, das Sehen der Schrift vom Lesen der Schrift abzukoppeln sofern man des Lesens mächtig ist.¹⁸⁶

„Schriftsehen und -lesen [stehen] in einem [...] eher gespannten Verhältnis zueinander, denn obwohl die Sichtbarkeit der Schrift eine Voraussetzung ihrer Lesbarkeit ist, wird ihre Erscheinung, je leichter das Lesen von der Hand geht, desto unauffälliger, man sieht nicht auf die Zeichen, sondern beinahe direkt auf die Interpretation. Umgekehrt bleibt die ganze Aufmerksamkeit an der visuellen Erscheinung hängen, wenn wir die Zeichen nicht verstehen.“¹⁸⁷

Bei Abb. 21 ist genau dies der Fall: Kann man arabische Schriftzeichen nicht lesen, dann bleibt die Aufmerksamkeit an der visuellen Erscheinung der Zeichen hängen. Die graphische Erscheinung tritt in den Vordergrund und es kommt zum Anstarren der Zeichen. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Trend zu Tattoos chinesischer Schriftzeichen. Auch hier verhält sich das Zeichen eher als ein Bild als eine Schrift und

¹⁸⁴ <http://www.rgbsammelstelle.ch/info-screen/ursulablaettler/bilder/arabische%252520schrift.jpg&w=498&h=553&ei=nIT1T9SdM4ntsgaO7uzkBQ&zoom=1>

¹⁸⁵ vgl. Grube. 2006. S. 104.

¹⁸⁶ vgl. Strätling, Witte. 2006. S. 7.

¹⁸⁷ Grube. 2006. S. 105.

wird zur Verzierung des Körpers getragen. Das Sehen des Zeichens ist dabei wichtiger, als das Interpretieren.

3.4.2 Die Materialität und Medialität der Schrift

„Dieser sichtbare, tastbare Körper [der Schrift], der sich ausstellt, der sich dem Blick darbietet, der droht, sich seiner Referenzfunktion zu entkleiden, provoziert als das irreduzible und notwendige Andere des Zeichens eine Aisthesis der Schrift. Er stört die Transitivität der Dechiffrierung, verstellt den Durch-Blick auf Latenzen, den es als distinktives Notationssystem zuallererst ermöglichen will. Noch vor signifikatorischen Leistungen sind wir damit konfrontiert, dass Schrift zuallererst ‚sich zeigt‘, statt auf etwas zu verweisen. Sichtbarkeit der Schrift würde in diesem Zusammenhang kein sinnstabiles Lesen, sondern ein Aufmerksamwerden für die widerständigen, selbstevidenten Faktionen der Graphie provozieren.“¹⁸⁸

Wird man mit Schrift konfrontiert, besteht die Gefahr, dass die aisthesis der Schrift die Referenzfunktion verstellt. Gerade beim Lesenlernen ist der Körper der einzelnen Zeichen noch sehr präsent und daher wird das sinnstabile Lesen erschwert. Wie auch schon Grube unter Punkt 3.4.1 zitiert wurde, ist die Sichtbarkeit der Schrift eine Voraussetzung ihrer Lesbarkeit und je geübter man beim Lesen ist, desto unauffälliger wird der Körper der Schrift. Je ungeübter man allerdings ist, desto mehr wird die Aufmerksamkeit von der visuellen Wahrnehmbarkeit der Schrift abgelenkt.¹⁸⁹

Die Sichtbarkeit der Schrift ist ihr zentrales Paradoxon. Einerseits ist sie Bedingung dafür, dass Schrift wahrgenommen und gelesen werden kann, andererseits hat sie eine eigene materielle Präsenz. Von dieser Doppeldynamik geht die Theorie der Medialität der Schrift aus. Der „Körper der Graphie“¹⁹⁰ beeinflusst immer auch den Akt des Lesens.¹⁹¹

„In der Medialität und Materialität der Schrift interferieren Präsenz des Schriftkörpers und Repräsentationsfunktion des Zeichens, Sehen und Lesen.“¹⁹²

Krämer ist der Ansicht, dass das Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schrift deren Mediencharakter impliziert. Denn gerade darin besteht die Aufgabe eines Mediums: Das Wechselverhältnis von Vergegenwärtigung und Verschwinden von etwas.

¹⁸⁸ Strätling, Susanne/Witte, Georg. 2006. S. 7.

¹⁸⁹ vgl. Grube. 2006. S. 105.

¹⁹⁰ Strätling, Susanne/Witte, Georg. 2006. S. 7.

¹⁹¹ vgl. Strätling, Susanne/Witte, Georg. 2006. S. 7.

¹⁹² Strätling, Susanne/Witte, Georg. 2006. S. 7.

Medien ermöglichen die Wahrnehmung von etwas, in dem sie selbst nicht wahrnehmbar sind.¹⁹³

„Ein medientheoretischer Zugang zur Schrift heißt also: Wir können von einer ‚Schrift‘ nur sprechen, wenn sich dieses Wechselverhältnis zwischen dem Sichtbarmachen von etwas, das nicht selbst Schrift ist, und dem Unsichtbarwerden von dem, was die Schrift selbst ist, aufweisen lässt.“¹⁹⁴

Die vorangegangenen Untersuchungen sollen zeigen, dass es möglich ist, dass die Schrift selbst verschwindet, um den Inhalt des Geschriebenen zu vergegenwärtigen. Ausgehend davon, dass Schrift als Wahrnehmungsmedium und nicht als Kommunikationsmedium betrachtet wird, macht also Schrift etwas Nicht-Schriftliches sichtbar, indem sie sich selbst unsichtbar macht. Die Materialität der Schrift gilt als deren Wahrnehmungsbedingung.¹⁹⁵

196

¹⁹³ vgl. Krämer. 2006a. S. 75.

¹⁹⁴ Krämer. 2006a. S. 76.

¹⁹⁵ vgl. Krämer. 2006a. S. 75.

¹⁹⁶ Diese Erkenntnis wird vor allem im Untersuchungsteil noch vertieft.

4. DAS BUCH ALS MATERIELLER UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Im vorhergehenden Kapitel wurde der Fokus auf die Schrift und ihre intermedialen Beziehungen gelegt. Dieses Kapitel soll nun Augenmerk auf das Buch als Medium legen, als der Ort, an dem die Schrift in Erscheinung tritt. Das Kapitel ist in vier Subkapitel unterteilt. Zu Beginn des Kapitels wird eine kurze Einführung nach Werner Faulstich über das Buch als Medium gegeben. Danach soll der Herstellungsprozess des Buches erläutert werden. Anschließend wird die Theorie der Paratexte von Gérard Genette erklärt und schließlich mit Theorien von Michael Cahn, Sybille Krämer und Georg Witte der literarische Text untersucht.

4.1 Zum Begriff „Buch als Medium“ nach Werner Faulstich

In seinem klassischen Werk „Grundwissen Medien“ widmet Werner Faulstich dem Buch als Einzelmedium ein eigenes Kapitel. Um den Begriff „Buch“ zu erläutern, zitiert er WissenschaftlerInnen aus unterschiedlichen Disziplinen: Für die Literaturwissenschaft haben Bücher einen Zweck in der „*Vermittlung eines geistig-immateriellen Inhalts*“¹⁹⁷ und in ihrem „*Wert für die Allgemeinheit*“¹⁹⁸. In der Publizistikwissenschaft ist das Buch eine gedruckte „*nicht periodisch als abgeschlossene, gebundene Einheit. Nach Art und Umfang bietet es vertiefter Darstellung Raum, es ist im Besitz des Lesers oder doch erreichbar, und jederzeit zugänglich.*“¹⁹⁹. Die Kommunikationsforschung untersucht das Buch nach sozialen, kommunikativen und psychologischen Funktionen.

Die Begriffe „Buch“ und „Literatur“ werden fälschlicherweise häufig synonym verwendet. Nur ca. 20% der Bücher sind „literarische Bücher“, der Großteil sind Fach- und Sachbücher.²⁰⁰

Faulstich teilt die Geschichte des Buches in vier Phasen ein. Die erste dauerte bis Mitte des 15. Jahrhunderts, in dem der Buchdruck erfunden wurde. Bücher waren zumeist Abschriften der Bibel, andere Kirchentexte oder juristische Schriften. Damals war das Buch ein (Schreib-) Medium, das nur der geistlichen Oberschicht zugänglich war.

Die zweite Phase sieht Faulstich von der Zeit Gutenbergs bis zum Beginn des 20.

¹⁹⁷ Wieland Schmidt 1958. Zitiert nach: Faulstich. 1995. S. 126.

¹⁹⁸ Wieland Schmidt 1958. Zitiert nach: Faulstich. 1995. S. 126.

¹⁹⁹ Emil Dovifat 1968. Zitiert nach: Faulstich. 1995. S. 126.

²⁰⁰ vgl. Faulstich. 1995. S. 127.

Jahrhunderts. In dieser Zeit vollzog sich der Wandel des Buches vom Kultmedium zum allgemeinen Kulturmedium. Mit Beginn des Buchdrucks wurde ein neues Zeitalter eingeläutet. Das Buch und die Kultur rund um das Buch konnten sich stark entwickeln. Im 18. Jahrhundert wurde der Tauschhandel mit Büchern zugunsten einer Festabrechnung abgeschafft. 1888 folgte schließlich die Einführung eines festen Ladenpreises für das Buch. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts öffnete nach Gründung einiger Bibliotheken und Buchgemeinschaften das Buch auch zum Medium für das niedere Bürgertum.

In der dritten Phase sieht Faulstich das Buch als Massenmedium. Vor allem dem Taschenbuch misst er in diesem Kontext einen hohen Stellenwert bei. Im frühen 20. Jahrhundert drohte das gebundene Hardcover-Buch aufgrund der Preisdifferenz wieder zum Elitemedium zu werden, wohingegen das Taschenbuch zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand wurde. Daraus resultierte eine massenhafte Herstellung und ein massenhafter Absatz, wodurch ein niedriger Preis möglich wurde.

Die vierte Phase in der Geschichte des Buches ist von neuen Merkmalen geprägt. Erstens die hohe Internationalisierung der Titel und einer Zunahme der Übersetzungen. Zweitens spricht Faulstich von einem Funktionswandel des Buches: die Unterhaltungsfunktion des Buches sieht er weitgehend übergeben an die elektronischen Medien. Wobei das Buch vorrangig als Wissens- und Informationsspeicher dient.²⁰¹

Laut Faulstich wird das Buch kurioserweise oft gar nicht als Medium begriffen.²⁰² Diese Aussage muss im Kontext der Zeit gesehen werden, in der dieser Text entstanden ist. In den 1990er Jahren steckte die Buchwissenschaft noch in ihren Kinderschuhen und auch die Medientheorie hat sich zu diesem Zeitpunkt dem Thema „Buch als Medium“ nur zaghaft angenommen. Abschließend meint Faulstich allerdings, dass eine veränderte Sichtweise des Buches als Medium bevorsteht und sich die Buch- und Medienwissenschaft damit auseinandersetzen müsse.²⁰³

²⁰¹ vgl. Faulstich. 1995. S. 1278ff.

²⁰² vgl. Faulstich. 1995. S. 127f.

²⁰³ vgl. Faulstich. 1995. S. 144.

4.2 Die Techniken der Buchherstellung

In diesem Teilkapitel soll der technische Herstellungsprozess des Buches dargestellt werden. Die optische Aufbereitung von Büchern ist von großer Bedeutung und beeinflusst die Wahrnehmung des Inhalts. Die technischen Veränderungen in der Buchindustrie im 19. Jahrhundert brachten es mit sich, dass das Buch als Wahrnehmungsmedium betrachtet werden kann. Denn durch die Industrialisierung ist der Verlegereinband (das heutige Buchcover) entstanden.²⁰⁴ Zuvor wurden Texte entweder nur in ganzen Druckbögen oder gegebenenfalls broschiert aber ohne Einband verkauft. Das Buchcover hat allerdings nicht nur praktische Gründe, sondern verleiht dem gebundenen Buch ein Gesicht. Es ist die Verpackung, die den Inhalt umgibt und sich so dem/der KäuferIn präsentiert. Das Cover ist das Tor zum Inhalt eines Buches.

4.2.1 Historischer Überblick: Die Buchbinderei im 19. Jahrhundert

Die heutigen Verhältnisse im deutschen Buchbindergewerbe gehen immer noch auf die Veränderungen des 19. Jahrhunderts zurück.²⁰⁵ Die Neuerungen in der Buchbinderei begannen im deutschsprachigen Raum um 1850 und waren bis zur Jahrhundertwende weitgehend abgeschlossen.²⁰⁶ Noch bevor die Veränderungen in Kraft traten, war das Buchbindergewerbe eine rein handwerkliche Tätigkeit ohne jeglichen Einsatz von Maschinen. Die wirtschaftliche Lage der Buchbinder, war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht besonders gut. Die Branche war stark abhängig von der wirtschaftlichen Gesamtsituation – auf das Luxusgut des Buches konnte in wirtschaftlich schlechten Zeiten auch verzichtet werden. Deshalb war es für den Buchbinder vonnöten, so preisgünstig wie möglich zu produzieren. Um für ihren Lebensunterhalt sorgen zu können, gingen die meisten neben ihrer Haupttätigkeit auch vielen Nebenerwerbstätigkeiten nach. Hauptsächlich handelte es sich dabei um die Anfertigung von Bilderrahmen, Galanteriewaren, Futteralen, Lampenschirmen und Schreibwaren. Durch dieses breitgefächerte Betätigungsfeld wurde das eigentliche Handwerk des Buchbinders vernachlässigt. Ebenso mangelte es in dieser Zeit an Lehrlingsausbildung, da die Meister Angst vor späterer Konkurrenz hatten.²⁰⁷

²⁰⁴ vgl. Biesalski, Ernst-Peter: Die Mechanisierung der deutschen Buchbinderei 1850–1900. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 36. Berlin: de Gruyter. 1991. S. 1–94. S. 20.

²⁰⁵ vgl. Biesalski, 1991. S. 2.

²⁰⁶ vgl. Biesalski. 1991. S. 2.

²⁰⁷ vgl. Biesalski. 1991. S. 4f.

Die technischen Veränderungen des 19. Jahrhunderts waren auch in anderen Branchen spürbar: Zum Beispiel im Bereich der Druckereien. Im Jahr 1811 entwickelte Friedrich König die Schnellpresse, die viele Vorgänge des Drucks automatisierte. In England wurde sie zur Produktionsreife weiterentwickelt und war ab 1814 bei Londoner Zeitungen in Betrieb. Erhöhte Druckgeschwindigkeit und automatisierte Bogenanleger beschleunigten ebenfalls die Produktion.²⁰⁸ Um diesem beschleunigten Druckvorgang nachzukommen, musste sich auch die Papierindustrie verändern, da die Nachfrage immer größer wurde. Ab den 1820er Jahren erfolgte schließlich auch die Papierherstellung maschinell. 1867 wurde durch einen chemischen Prozess der sogenannte Zellstoff als Grundstoff entdeckt. Somit stand einer schnellen, qualitativ hochwertigen und kostengünstigen Fertigung von Papier nichts mehr im Wege.²⁰⁹

Auch in den graphischen Techniken kam es zu vielerlei Veränderungen. Bereits im frühen 19. Jahrhundert gab es Versuche, Setzmaschinen zu konstruieren, die die händische Tätigkeit des Schriftsetzers ablösen und den Produktionsprozess verkürzen sollten. Jedoch dauerte es noch bis 1886 bis die erste Satzmaschine erfolgreich zum Einsatz kam. Es war die von Ottmar Mergenthaler erfundene Linotype, die bei der New York Tribune ihren Durchbruch schaffte.²¹⁰ Weiters kam es auch in der Fotografie und der Lithographie zu einschlägigen Veränderungen, die allesamt den Produktionsprozess des Buches beeinflussten.²¹¹

Einzig die Buchbinderei entzog sich den technischen Neuerungen. Es wurde weiterhin weitgehend von Hand mit traditionellem Werkzeug und Arbeitstechniken produziert. Vor allem im deutschsprachigen Raum dauerte es noch einige Jahre bis die industrielle Fertigung in den Betrieben Einzug erhielt.²¹² Dies alles sind unter anderem Gründe dafür, weshalb das Gewerbe der Buchbinder bis weit in das 19. Jahrhundert unverändert blieb. Seit dem 17. Jahrhundert hat sich weder an der Arbeitsweise noch an den verwendeten Materialien viel geändert.²¹³ Um die technischen Neuerungen in der Buchbinderei zu

²⁰⁸ vgl. Neumann, Peter: Industrielle Buchproduktion. In: Jäger, Georg (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1: *Das Kaiserreich 1870–1918, Teil 1*. Frankfurt/M.: Buchhändler Vereinigung. 2001. S. 170–181. S. 170ff.

²⁰⁹ vgl. Neumann. 2001. S. 170.

²¹⁰ vgl. Neumann. 2001. S. 172.

²¹¹ vgl. Neumann. 2001. S. 174.

²¹² vgl. Biesalski. 2010. S. 53f.

²¹³ vgl. Biesalski. 1991. S. 5.

ermöglichen, mussten sich erst einmal die Rahmenbedingungen ändern. Biesalski nennt hierfür vier Voraussetzungen, die das Aufkommen von Großbuchbindereien letztlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich machten:²¹⁴

Als ersten Grund nennt er die konstant hohe Nachfrage an Büchern. Von 1800 bis 1830 stieg die Anzahl der jährlich erschienenen Bücher in Deutschland um fast 300%.²¹⁵ Ob diese Tatsache allerdings Konsequenz oder Ursache der maschinellen Erzeugung der Bücher war, ist nicht klar zu sagen. Die kostengünstige Massenproduktion führte jedenfalls zur Erschließung eines neuen Absatzmarktes. Die zweite und wahrscheinlich wichtigste Voraussetzung für die Industrialisierung war die Geewerbefreiheit, die erst in den 1860er Jahren in Kraft trat. Zuvor war es Verlagen untersagt, Bücher selbst zu binden und mit einheitlichem Buchcover zum Verkauf an zu bieten.²¹⁶ Als dritte und vierte Voraussetzung nennt Biesalski die bereits erwähnte Entwicklung neuartiger Maschinen und preisgünstigerer Materialien.²¹⁷ Letzteres führte auch zu einer nachhaltigen Veränderung der visuellen Erscheinung der Bücher (siehe hierzu 4.2.3 *Auswirkungen auf die Gestaltung der Bücher*).

4.2.2 Die Entstehung der Großbuchbindereien

Die Entwicklung der Großbuchbindereien verlief Hand in Hand mit der maschinellen Fertigung der Bücher. Nur jene Betriebe, die einen hohen Absatz an Büchern verzeichnen konnten, waren in der Lage, die neuesten Maschinen anzuschaffen.²¹⁸ Dabei wurde der handwerkliche Prozess zergliedert und es war nicht mehr vonnöten ausschließlich Fachkräfte anzustellen. Vor allem günstige, weibliche Arbeitskräfte wurden in Großbuchbindereien beschäftigt. Die Bedienung vieler Maschinen setzte keine handwerkliche Ausbildung voraus, somit konnte massiv an Personalkosten gespart werden.²¹⁹ Diese Arbeitsteilung brachte allerdings auch eine völlig neue Beziehung des Buchbinders mit dem Endprodukt mit sich.

²¹⁴ vgl. Biesalski. 1991. S. 35f.

²¹⁵ vgl. Schäfer, Helma: Zur Dauer und Zierde. Gestaltungsgeschichte des Einbandes von 1765 bis 1897. In: Petersen, Dag-Ernst (Hg.): *Gebunden in der Dampfbuchbinderei. Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Wilhelm Fink Verlag. 1994. S. 9–53. S. 18.

²¹⁶ vgl. Biesalski. 2010. S. 53f.

²¹⁷ vgl. Biesalski. 2010. S. 55.

²¹⁸ vgl. Biesalski. 1991. S. 13.

²¹⁹ vgl. Biesalski. 1991. S. 35ff.

„[...] die Einzigartigkeit des Unikats [ging] verloren [...] und an dessen Stelle [trat] die Gleichartigkeit des Maschinenfabrikats [...]. Begriffe wie ‚Handwerkerstolz‘ und ‚Handwerkerehre‘ mußten [sic!] für einen Fabrikarbeiter ihren Sinn verlieren“²²⁰

Der Buchbinder, der zuvor jeden Arbeitsschritt der Buchherstellung kannte und durchlief, verlor die Beziehung zum Buch und wurde vom Handwerker plötzlich zum Fabriksbesitzer. Nicht jedem Buchbinder gelang dieser Schritt. Die meisten mussten sich nun ihre Arbeit mit zahlreichen Hilfsarbeitern teilen und waren nur noch für einen bestimmten Schritt in der Buchherstellung zuständig.²²¹

4.2.3 Auswirkungen auf die Gestaltung der Bücher

Ein Begriff, der unbedingt erwähnt werden sollte, ist der auf Louis Zander zurückgehende Begriff des so genannten Barsortiments. Diese kauften von Verlagen die gedruckten Bögen bzw. broschtierten Werke in großen Mengen an und ließen sie auf eigene Kosten binden und dann in Buchhandlungen zum Barpreis der Verlage verkaufen. Somit konnten sie den KäuferInnen fest gebundene Bücher anbieten. Dieses neue Geschäftsmodell eröffnete einen völlig neuen Buchmarkt. Bücher hatten plötzlich ein einheitliches Aussehen und konnten vom/von der KäuferIn fix und fertig gekauft werden. Da Bücher zuvor noch ungebunden oder teilweise broschiert verkauft wurden, lag es im Ermessen und auch an den finanziellen Möglichkeiten des/der KäuferIn, ob und wie aufwändig ein Buch gebunden wurde.²²² So kam es selbstverständlich vor, dass ein und dasselbe Buch in zahlreichen Einbänden und Aufmachungen in den verschiedenen Bücherregalen stand. Durch das Barsortiment änderte sich diese Tatsache und Bücher kamen in gleicher Optik mit gleichem Einband in den Buchhandlungen auf den Markt. Durch Einführung der Gewerbefreiheit war nun auch der Verlag im Stande, die Bücher gleich binden zu lassen und mit Buchcover zum Verkauf anzubieten. Der Begriff des Verlegereinbandes steht seit Mitte des 19. Jahrhunderts für einheitlich gestaltete Bücher, die im Auftrag des Verlages gebunden wurden.²²³

Die getrennte Herstellung von Buchkern und Buchdeckel und die neuen maschinellen Techniken der Gold-, Blind- und Farbprägungen beeinflussten den charakteristischen

²²⁰ Biesalski. 1991. S. 12.

²²¹ vgl. Biesalski. 1991. S. 40f.

²²² vgl. Biesalski. 2010. S. 52.

²²³ vgl. Biesalski. 2010. S. 57f.

Einband des 19. Jahrhunderts.²²⁴ Prinzipiell lassen sich zwei verschiedenen Gattungen des Einbandes dieser Zeit unterscheiden: Einerseits die Einbände, die historische Vorbilder nachahmten und zumeist noch per Hand hergestellt wurden, und andererseits die Einbände, die im so genannten historischen Stil gehalten und maschinell hergestellt wurden. Diese waren stark von anderen Künsten wie der Architektur oder der Graphik beeinflusst.²²⁵ Ab den 1850er Jahren kamen vermehrt helle und kräftige Farben zum Einsatz und man ging dazu über, den Vorderdeckel mit üppigen Goldpressungen zu versehen. Auch die Stilrichtung der Romantik hatte erheblichen Einfluss auf die Einbandgestaltung. Anfang der 1860er Jahre wurden die Einbände mit starken Reliefs verziert. Ab 1873 kam dann in Deutschland die Verzierung von Einbänden mit schwarzer Buchdruckerfarbe in Kombination mit Gold in Mode. Der Mehrfarbendruck machte es schließlich möglich, den Einband mit zahlreichen Farben zu bedrucken. Dabei wurden sogar bis zu 15 verschiedene Farben auf einem Einband gedruckt. Mit diesen aufwändigen und farbenprächtigen Einbänden sollte der Kaufanreiz der KonsumentInnen geweckt werden. Ab den 1880er Jahren ist es schwierig die Einbände bestimmten Kunstrichtungen zuzuordnen, da kein einheitlicher Stil mehr vorherrschend war, sondern die Mischung verschiedener Stilrichtungen zum Einsatz kam. Großen Einfluss auf die Gestaltung der Einbände nahm die Kunst und Kultur aus Asien – Blütenzweige, Fächerformen, asymmetrische Gestaltung und typische Schriftarten im asiatischen Stil wurden sehr beliebt. So zum Beispiel der Einband der 11. Auflage des „Album für Deutschlands Töchter“.²²⁶

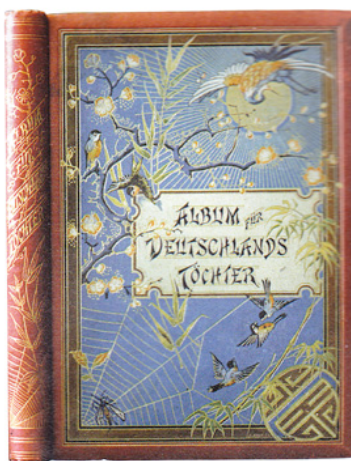


Abb. 22: Einband „Album für Deutschlands Töchter“ im asiatischen Stil. 1889.²²⁷

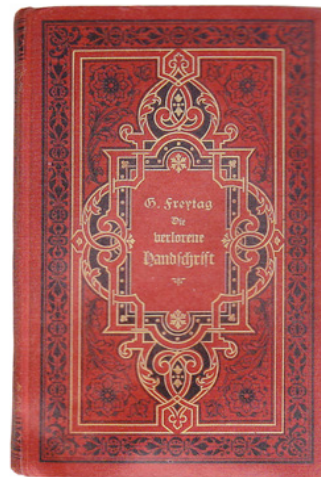


Abb. 23: Prachteinband aus Kaliko mit Schwarzdruck und Goldpressung. 1894.²²⁸

²²⁴ vgl. Schäfer. 1994. S. 26.

²²⁵ vgl. Biesalski. 2010. S. 63.

²²⁶ vgl. Biesalski. 2010. S. 60ff.

²²⁷ Biesalski. 2010. S. 64.

Weiters war im 19. Jahrhundert der so genannte Prachteinband sehr stark in Mode. „*In ihm fand die historisierende Einbanddekoration ihre extreme Ausprägung.*“²²⁹

Der Inhalt dieser Bücher war meist ein Roman oder Vers-Epen. Mit der Hinlehnung zu den der Natur entlehnten Zierformen des Jugendstils waren Prachteinbände jedoch bald aus der Mode und man distanzierte sich nachträglich sogar vehement von diesem opulenten Gestaltungsstil.²³⁰

Im Zuge des maschinell hergestellten Einbandes wurden völlig neue Einbandmaterialien eingesetzt. Ab Anfang der 1840er Jahre wurde das Einbandmaterial Kaliko von England nach Deutschland importiert. Dabei handelte es sich um ein Baumwollgewebe, das sich durch die Undurchlässigkeit von Leim und Wasser auszeichnete und gut zu bearbeiten war. Zunächst wurde es als Ersatz für das um einiges kostspieligere Leder verwendet, da es in einer Vielzahl von Farben und Oberflächenstrukturen erhältlich und somit ein perfektes Imitat war.²³¹ Ab den 1880er Jahren wurde Kaliko nicht mehr überwiegend eingesetzt, sondern einerseits das kostengünstigere Papier und andererseits diverse Gewebe mit sichtbarer Gewebestruktur. Auch zahlreiche Kunstledersorten oder auch Celluliodeinbände (als Imitat für Elfenbein) kamen zum Einsatz.²³²

4.2.4 Änderungen in der KäuferInnenschicht

All diese Veränderungen blieben natürlich für die KäuferInnen der Bücher nicht ohne Konsequenz. Durch die kostengünstigere Produktion der Bücher erschloss sich ein völlig neuer Absatzmarkt. Aus dem Luxusgut Buch wurde ein Massenprodukt. Beinahe jede/r konnte sich ein prachtvoll aussehendes Exemplar mit Goldschnitt und aufwändig verziertem Einband leisten. Durch die Industrialisierung und den Verlegereinband kam es schließlich zu gleich aussehenden Buchreihen. Aus wirtschaftlichem Interesse heraus wurde die Sammelleidenschaft der KäuferInnen damit angesprochen. Die KonsumentInnen waren bestrebt, jedes Buch einer Reihe zu besitzen. Prunkvolle Gestaltung sollte dabei zum Kauf verleiten. Das Einzelstück war nicht mehr wichtig, sondern die Menge. Ziel der KäuferInnen war es, eine große Bibliothek zu Hause zu haben, mit möglichst vielen prunkvollen Büchern.²³³

²²⁸ Biesalski. 2010. S. 58.

²²⁹ Biesalski. 2010. S. 65.

²³⁰ vgl. Biesalski. 2010. S. 65f.

²³¹ vgl. Biesalski. 2010. S. 56.

²³² vgl. Biesalski. 2010. S. 63.

²³³ vgl. Biesalski. 2010. S. 58f.

Die Ironie an dieser Tatsache ist allerdings, dass gerade zu dieser Zeit der Inhalt der Bücher nicht besonders wichtig war. Das Bildungsbürgertum protzte also einzig und alleine mit der Optik der Bücher obwohl das Buch eigentlich eine Symbolik für Wissen, Macht und Bildung war. Die Gestaltung des Buches alleine genügte, um für sich und seinen Käufer zu werben, was folgendes Zitat sehr deutlich zeigt:

„Aus der Wahl der Bücher, den Autoren, erkennt man schon den Charakter des Besitzers, aber noch besser aus den Arten der Einbände;“²³⁴

Aus diesem Zitat ist deutlich erkennbar, dass zwar der Name des/der AutorIn nicht ganz unwichtig für das Prestige war, aber die optische Aufbereitung des Umschlages war noch bedeutender. Das Buch funktionierte damals eher als Wahrnehmungsmedium und weniger als Kommunikationsmedium.

4.2.5 Differenz zwischen Inhalt und Form der Bücher

Die aufwändig gestalteten Einbände hatten mit dem Inhalt der Bücher meist nichts gemein. Die Form rückte dabei vollkommen in den Vordergrund, der Inhalt der Bücher wurde unwichtig. Am Beispiel des Werkes „Album für Deutschlands Töchter“ (Abb.22) ist zu erkennen, dass der Inhalt von der Optik komplett losgelöst wurde. Bücher waren in erster Linie nicht zum Lesen, sondern zum Präsentieren auf dem Salontisch oder der hauseigenen Bibliothek gedacht.²³⁵

Interessant ist die Beobachtung, dass gleichzeitig zur optischen auch eine technische Trennung von Buchkern und –cover vollzogen wurde. Der Einsatz der Prägemaschine macht es notwendig, den Kern des Buches und den Einband getrennt maschinell herzustellen.

4.2.6 Auswirkungen auf das Buch heute

Die weitreichenden technischen Neuerungen in der Buchherstellung des 19. Jahrhunderts blieben nicht ohne Konsequenzen. Sie führten nicht nur zu einem neuen Selbstverständnis der Buchbinder, sondern durch den Einsatz der Maschinen auch zu einer Änderung des Buches selbst. Diese Wandlung zeigte sich auch an der KäuferInnenschicht, am Umgang mit dem Buch und an den Kaufargumenten. Das Buch war plötzlich in seiner

²³⁴ Biesalski. 2010. S. 59.

²³⁵ vgl. Biesalski. 2010. S. 65.

Wahrnehmung ein vollkommen neues Produkt. War es früher noch das Einzelstück, das auf dem Salontisch präsentiert wurde und von dem Besitzer selber nach eigenem Ermessen gebunden wurde, so war es später die Menge der Bücher, durch die sich das Bildungsbürgertum auszeichnete. Die KonsumentInnen kauften aufgrund der optischen Aufmachung des Einbandes. Dass sich dahinter Romane, Vers-Epen oder religiöse Schriften verbargen, war von geringem Interesse. Somit eröffnete die Industrialisierung zwar neue Möglichkeiten der Buchgestaltung, aber gleichzeitig entstanden auch Grenzen im Bezug auf die Wahrnehmung des Buches. Diese Grenzen und Möglichkeiten, die ihren Ursprung im 19. Jahrhundert haben, sind auch heute noch aufrecht. Nach wie vor kann man feststellen, dass Belletristik oder populär-wissenschaftliche Werke meist optisch aufwändiger gestaltet werden, als wissenschaftliche Literatur. Diese Beobachtung wird für die noch folgenden Überlegungen wichtig sein. Es handelt sich dabei um die Theorie der Paratexte von Gérard Genette und die Wahrnehmung des Buches mit all seinem „Begleitschutz“²³⁶ wie Umschlag, Format, Schrift, AutorInnenname, Verlag etc.

4.3 Die Theorie der Paratexte von Gérard Genette²³⁷

In den 1980er Jahren prägte Gérard Genette im Rahmen seiner Intertextualitätsforschungen den Begriff der Paratexte. Seine Grundthese besagt, dass jedes literarische Werk aus Text besteht. Allerdings meint er nicht nur den Haupttext des Buches, den Inhalt, sondern auch den so genannten Paratext.

„Der Paratext ist [...] jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder [...] ein ‚Vestibül‘, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet [...]“²³⁸

Darunter fallen unter anderem der AutorInnenname, der Titel, das Vorwort, Illustrationen, aber auch das Layout, das Papier, der Umschlag, das Format, die Schriftart und vieles

²³⁶ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2003. S. 10.

²³⁷ Das gesamte Kapitel bezieht sich auf Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2003.

²³⁸ Genette. 2003. S. 10.

andere.²³⁹ Genette bezeichnet ihn auch als „*Begleitschutz*“²⁴⁰ des Haupttextes. Um ein Buch lesen zu können, muss also zunächst durch die Schwelle bzw. das Vestibül geschritten werden, das aus den paratextuellen Elementen besteht. Erst dann ist es möglich, den Inhalt zu rezipieren. Je nach Epochen, Kulturen, AutorInnen und Ausgaben ändern sich die Wege und Mittel des Paratextes. Es gab Zeiten, da trat ein Buch ohne Vorwort auf und teilweise sogar ohne Titel oder AutorInnenname. Jedoch ist es unmöglich, dass ein Text ganz ohne Paratext vor die Öffentlichkeit tritt. Denn auch die Schrift selbst, das Papier oder das Format kann paratextuell betrachtet werden.²⁴¹ Inhalt und Form sind immer untrennbar miteinander verbunden, weil es Inhalt ohne Form (ohne Paratext) nicht gibt. Genette unternimmt innerhalb der Paratexte sehr viele Unterteilungen. Er teilt die verschiedenen Subgruppen je nach Art und Weise ihres Vorkommens ein.

„Definiert wird ein Paratextelement durch die Bestimmung seiner Stelle (Frage wo?), seiner verbalen oder nichtverbalen Existenzweise (wie?), der Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz, Adressant und Adressat (von wem? an wen?), und der Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken: wozu?“²⁴²

Die erste Unterteilung macht Genette nach der Stellung des Paratextes in Bezug zum Haupttext. Ist der Paratext im Umfeld des Textes, also innerhalb ein und desselben Bandes, dann spricht er vom so genannten Peritext. Dazu zählen unter anderem das Vorwort, Kapitelüberschriften, der Titel und Anmerkungen. Zu der zweiten Kategorie zählen Paratexte, die sich Irgendwo außerhalb des Buches befinden, „*in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum*“²⁴³. Diese nennt Genette Epitext. Darunter fallen Interviews, Gespräche, Briefwechsel, Tagebücher etc. Eine weitere Unterteilung wäre im Hinblick auf die zeitliche Situierung: Genette unterscheidet dabei zwischen frühen Paratexten (erscheinen vor dem Text, zB Vorankündigungen, Vorabdrucke etc.), originalen Paratexten (erscheinen gleichzeitig mit dem Text, zB Vorwörter) und späten bzw. nachträglichen Paratexten (erscheinen nach dem Text, zB ein Interview mit dem Autor).

Ein Element des Paratextes kann also jederzeit auftauchen, aber auch jederzeit wieder

²³⁹ vgl. Genette. 2003. S. 10.

²⁴⁰ Genette. 2003. S. 10.

²⁴¹ vgl. Genette. 2003. S. 11.

²⁴² Genette. 2003. S. 12.

²⁴³ Genette. 2003. S. 328.

verschwinden. Entweder durch Entscheidung des/der AutorIn oder des Verlages, weil es sich abgenutzt hat oder auch durch fremdes Eingreifen. Das bedeutet, dass ein und derselbe Text mit ganz unterschiedlichen Paratexten veröffentlicht werden kann (siehe hierzu auch den Untersuchungsteil dieser Diplomarbeit).

Neben diesen Unterteilungen macht Genette noch viele weitere, wie zum Beispiel nach dem stofflichen Status, ob privat oder öffentlich oder ob auktorial oder verlegerisch.²⁴⁴

4.3.1 *Peritext*

Unter diesem Punkt werden nun die Peritexte ausgewählt, die auch für vorliegende Diplomarbeit und vor allem später für die Analyse im Untersuchungsteil wichtig sind. Es handelt sich dabei um den verlegerischen Peritext. Also die Elemente, die von Verlagsseite her bestimmt werden. Laut Genette fallen darunter: Format, Reihen, Umschlag und Zubehör, Titelseite und Zubehör und Satz, Auflagen.²⁴⁵

Das Format: Die Wahl des Formates eines Buches ist der globalste Aspekt für die Materialisierung eines Textes. Diese hat erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung. Für die Herstellung eines Buches können unterschiedliche Formate gewählt werden. In der Klassik waren Großformate den seriösen Werken vorbehalten, wie etwa religiöse oder philosophische Schriften. Die literarischen Werke erschienen häufiger in kleineren Formaten. Ab dem 19. Jahrhundert wurden dann die großformatigen Werke seltener. Dennoch wurden immer noch die seriösen Werke meist im größeren Format angeboten als die Belletristik. Das lag auch daran, dass VerlegerInnen es wünschten, Romane in kleineren Formaten zu verkaufen, um den LeserInnen mehr Mobilität zu bieten. Heutzutage besitzt das Format einen geringeren paratextuellen Wert. Die Abmessungen der Bücher haben sich im Laufe der Jahre standardisiert und variieren von Verlag zu Verlag (mit einigen seltenen Ausnahmen wie beispielsweise eine Sonderausgabe im Großformat) nur um wenige Millimeter. Allerdings ist heutzutage der Unterschied zwischen der gängigen Ausgabe und der Taschenbuchausgabe immer noch relevant. Dies transportiert zwei wesentliche Bedeutungen: Einerseits die ökonomische Sichtweise, dass die Taschenbuchausgabe günstiger ist. Auf der anderen Seite, die Gewissheit, dass diese Ausgabe des Romans auf der Wiederaufnahme ins Verlagsrepertoire beruht und somit eine Neuauflage ist. Aus diesem Grund ist die Taschenbuchausgabe auch eine wichtige

²⁴⁴ vgl. Genette. 2003. S. 12f.

²⁴⁵ vgl. Genette. 2003. S. 22ff.

paratextuelle Mitteilung.²⁴⁶

Der Umschlag und Zubehör: Der Umschlag, wie er auch heute aussieht, entstand im 19. Jahrhundert (siehe Kapitel 3. *Die Techniken der Buchherstellung und die Entstehung des Bucheinbandes*). Der Umschlag ist der Ort, an dem zahlreiche verlegerische Peritexte vorkommen. Die Umschlagseite 1 enthält üblicherweise vor allem: Titel des Werkes, Untertitel, AutorInnenname, eine Illustration, die Erwähnung der Originalausgabe, Titel der Reihe, Verlag, Verlagsadresse. Es ist auch möglich, dass – je nach Verlag – noch bestimmte andere Merkmale hinzukommen. So gibt es auch Verlage, die eine bestimmte Farbe haben (zB Reclam-Bücher) oder ein bestimmtes Layout verwenden (zB Diogenes), damit der Verlag auf den ersten Blick erkannt wird. Die Umschlagseiten 2 und 3 sind bei Büchern meistens stumm, also unbedruckt. In Zeitschriften verhält es sich etwas anders. Da ist es möglich, dass auf der U2 zum Beispiel redaktionelle Angaben zu finden sind. Die U2 und U3 sind außerdem im Zeitschriftenbereich für Werbesujets sehr beliebt. Strategisch von größerer Bedeutung ist die Umschlagseite 4. Diese enthält meist folgendes: AutorInnenname, Werktitel, Untertitel, bibliographische Hinweise, Auszüge aus dem Haupttext, Auszüge aus Pressemitteilungen, Erwähnung anderer Werke desselben Verlages oder desselben/derselben AutorIn, Druckdatum, ISBN, EAN-Code, Ladenpreis etc. Der Umschlagrücken enthält meist nur den Titel des Werkes und den Namen des/der AutorIn. Gegebenenfalls noch den Namen des Verlages. Häufig, bei Hardcoverbüchern, wird das Buch noch von einem Paratextträger wie dem Schutzumschlag umgeben. Dieses Element kann als Anhang des Umschlags betrachtet werden. Er ist abnehmbar und hat die Aufgabe, die Aufmerksamkeit der LeserInnen auf sich zu lenken. Meist ist er spektakulärer als der Umschlag und mit aufwändigen Illustrationen und graphischen Aufmachungen geschmückt. Es gibt eine Vielzahl an peripherer Elemente, die das Buch umgeben können: Hierzu zählen auch Flappen, Klappen, Schuberschutzhüllen, Bauchbinden und andere Träger des verlegerischen Peritextes.²⁴⁷

Die Titelseite: Zu den Titelseiten zählen die ersten und letzten Seiten vor dem Umschlag, die meist unpaginiert sind. Seite 1 und 2 sind häufig unbedruckt. Es sind die so genannten Vorsatzblätter, an denen der Umschlag mit dem Kern des Buches verbunden ist. Danach folgt der so genannte Schmutztitel. Dieser enthält eine eventuelle abgekürzte Version des

²⁴⁶ vgl. Genette. 2003. S. 23ff.

²⁴⁷ vgl. Genette. 2003. S. 29ff.

Titels. Durch den großen Weißraum am Schmutztitel wird er zum idealen Ort für Widmungen des Exemplars. Die Seiten 4 und 6 enthalten üblicherweise wieder einige verlägerische Peritexte. Unter anderem den Copyrighthinweis, das Datum der Erstveröffentlichung, die ISBN-Nummer und den Erscheinungsort. Die Seite 5 ist die Titelseite. Diese enthält zumindest den Titel, den Untertitel, den AutorInnenamen und den Verlagsnamen und -ort.²⁴⁸

Der Satz: Ein wichtiges paratextuelles Element ist der Satz des Buches. Unter dem Satz versteht man die Wahl der Schrift, des Satzspiegels und des Layouts (auch die Wahl des Papiers). Also die Elemente, die die materielle Gestaltung des Buches wesentlich ausmachen. Durch sie nimmt ein Text erst die Gestalt eines Buches an. Es hat einen erheblichen Einfluss auf den/die LeserIn, ob beispielsweise Anmerkungen am Rand als Marginalien platziert sind oder mittels Fußnoten gleich am Haupttext anschließen oder erst in einem Anhang angebracht sind. Weitere Elemente sind: ein Kolummentitel am Kopf der Seite, die Paginierung, die Headlines, die unterschiedlichen Schriftschnitte und -stile etc. All diese Elemente haben eine paratextuelle Wirkung auf den/die LeserIn.²⁴⁹

4.3.2 Epitext

Eine weitere Form des Paratextes ist der Epitext. Darunter versteht man jedes paratextuelle Element, das nicht im Umfeld des Buches steht, sondern irgendwo außerhalb. Der Ort des Epitextes ist somit „*anywhere out of the book*“²⁵⁰. Es ist allerdings möglich, dass ein Epitext zum Peritext wird. Beispielsweise wenn ein Interview mit dem/der AutorIn in einer späteren Auflage abgedruckt wird. Im Normalfall befindet sich der Epitext in Zeitungen, in Fernsehsendungen, in Vorträgen und Tagungen. Der Vorteil liegt selbstverständlich darin, dass ein größeres Publikum erreicht werden kann, andererseits ist die Botschaft vergänglicher als der Abdruck im Buch.^{251 252}

²⁴⁸ vgl. Genette. 2003. S. 36ff.

²⁴⁹ vgl. Genette. 2003. S. 38ff.

²⁵⁰ Genette. 2003. S. 328.

²⁵¹ vgl. Genette. 2003. S. 328f.

²⁵² In vorliegender Arbeit wird das Buch an sich als materieller Gegenstand untersucht. Da sich der Epitext nicht innerhalb des Buches befindet, sondern irgendwo außerhalb, ist er für die Analyse dieser Forschung nicht von großem Interesse.

4.4 Der literarische Text

In diesem Teilkapitel wird der Fokus auf die Schrift und die Gestaltung in literarischen Texten gelegt. Im Gegensatz zur Werbung herrscht hier eher die allgemeine Unauffälligkeit und Bildlosigkeit der Schrift vor.²⁵³

„Die homogenen Buchstaben kodieren die heterogensten Texte.“²⁵⁴

In seiner typographischen Gestalt unterscheidet sich ein Liebesroman nicht von einem Roman von Musil. Auch wenn die optische Aufbereitung von literarischen Texten im allgemeinen eher unspektakulär scheint, gibt es einige Schrift- und Gestaltungsphänomene, die nun im Folgenden vorgestellt werden.

4.4.1 Die Textgestalt

Im Gegensatz zur menschlichen Rede, bei der Laut auf Laut folgt, ist der Text zweidimensional. Diese Zweidimensionalität bildet eine Sonderform von Räumlichkeit. Schriften nehmen auf der Fläche bestimmte Stellen ein, die angeordnet sind.²⁵⁵

Hubert Cancik prägte in diesem Zusammenhang den Begriff „Textvermesung“²⁵⁶. Damit meint er, dass durch graphische Mittel bestimmte Gruppen von Texten gebildet werden können und somit Teilstücke entstehen.²⁵⁷

„Sobald Texte ihre Zeilen nicht in einer ununterbrochenen Folge von Buchstaben aneinander reihen und sobald sie nicht mehr nur Worte und Sätze deutlich voneinander trennen, vielmehr Sätze zu Textregionen gruppieren, können Texte ihren eigenen Gehalt kartographieren, mithin ihre gedankliche Organisation in ihrer äußeren Gestalt darbieten.“²⁵⁸

So ist es möglich Textregionen zu bilden und somit die gedankliche Struktur eines Textes zum Ausdruck zu bringen. Dafür können unterschiedliche visuelle Mittel angewendet werden. Hierzu zählen: Überschriften, Kapiteln, Nummerierungen, Anmerkungen,

²⁵³ vgl. Assmann. 2006. S. 194.

²⁵⁴ Assmann. 2006. S. 196

²⁵⁵ vgl. Krämer, Sybille/Totzke Rainer. 2012. S. 16.

²⁵⁶ vgl. Cancik, Hubert: *Der Text als Bild*. Zitiert nach: Krämer. 2005. S. 36

²⁵⁷ vgl. Krämer. 2005. S. 36.

²⁵⁸ Krämer. 2005. S. 36.

Marginalien, Fußnoten, Inhaltsverzeichnisse etc.²⁵⁹ All diese visuellen Verfahren machen von der Zweidimensionalität der Fläche gebrauch. Beim Lesen eines Textes muss nicht zwangsläufig einer linearen Ordnung gefolgt werden. Der/die LeserIn kann sich aussuchen, welchen Textteil er/sie liest und in welcher Reihenfolge. Ein beliebiges Vor- und Zurückspringen ist möglich.²⁶⁰

Wolfgang Raible beschäftigt sich mit der Textstruktur antiker Texte. Dabei entdeckte er, dass ab dem 13. Jahrhundert die innere Organisation eines Textes in der Textgestalt sichtbar gemacht wurde. Durch Überschriften, Inhaltsverzeichnisse, Zusammenfassungen, verschiedene Farben und anderen graphischen Mitteln wurde die Hierarchie eines Textes sichtbar. Vom mühsam zu entziffernden Manuskript kam es zu einer neuen Form des Textes. Die Zweidimensionalität ermöglichte es dem/der AutorIn einen Text zu überarbeiten oder auch Bausteine des Textes heraus zu nehmen und neu zusammen zu setzen.²⁶¹ Der Text, der ursprünglich Abbild der gesprochenen Rede war, entwickelte sein eigenes Potenzial. Raible misst dafür der Zweidimensionalität des Textes die wichtigste Funktion für die Entwicklung der Geschichte der Schriftkultur bei.²⁶²

„Die Erfindung der Flächigkeit, der Gebrauch handlicher Formate der Inschrift, kann für die Leistung von Schriften nicht hoch genug veranschlagt werden.“²⁶³

So betonen auch Krämer und Totzke die Bedeutung der Flächigkeit der Schrift. Aber auch dem Gebrauch von handlichen Formaten messen sie einen hohen Stellenwert bei. Diese sind in weiterer Folge vor allem durch die Erfindung des Buchdrucks sehr populär geworden.

4.4.2 Der Druck und sein Einfluss auf das Wissen

Cahn bezeichnet den Buchdruck als die Verstärkung der Stimme des/der AutorIn. Die Schrift ist unabhängig von Raum, Zeit und Person des/der SprecherIn. Durch den Druck ist es möglich, mithilfe der Multiplikation der Exemplare das Wissen zunehmend zu

²⁵⁹ Diesem Phänomen wurde auch schon unter Punkt 3.2.6 *Inhaltsaspekte des geschriebenen Textes ohne Äquivalent im Sprachlichen* begegnet.

²⁶⁰ vgl. Krämer. 2005. S. 36.

²⁶¹ vgl. Raible. 1991. S. 10.

²⁶² vgl. Raible. 1991. S. 35.

²⁶³ Krämer, Sybille/Totzke Rainer. 2012. S. 16.

verbreiten.²⁶⁴ Cahn stellt demzufolge die Frage, ob sich durch diese Ausbreitung des Wissens nicht die Gehalte des Wissens selbst ändern.

„So wäre zu zeigen, daß [sic!] derselbe Satz in einem Manuskript vor dem Buchdruck, in einem Manuskript nach der Erfindung des Buchdrucks und in einer gedruckten Version jeweils ganz verschiedene Implikationen besitzt. Ein Satz, der von einem Zeitschriftenaufsatz in ein Lehrbuch wandert, wird mit sich selbst unidentisch. Die Bedeutung einer Behauptung ist abhängig davon, ob sie im Titel, im Text oder in seinen Anmerkungen formuliert ist. Erst eine solche Ausweitung der Perspektive auf die verschiedenen Äußerungsebenen im Druck läßt [sic!] mehr aus diesem Medium werden als ein Instrument der Verbreitung.“²⁶⁵

Er plädiert also dafür, dass es einen erheblichen Unterschied macht, wo ein Satz geschrieben steht. Er behauptet, der Druck beeinflusse das Wissen sogar so weit dass es durch die Ausbreitung des Drucks grundlegend verändert wird.

Genette bezeichnet es ein Vestibül oder eine Schranke, durch die der/die LeserIn hindurch schreiten muss, um an den Inhalt des Textes heranzukommen²⁶⁶. Die „Verpackung“ des Textes beeinflusst. Für den/die LeserIn macht es einen Unterschied, ob ein Satz in einer Zeitschrift steht oder in einem Lehrbuch. Ob der/die AutorIn bekannt oder unbekannt ist. Ob eine Behauptung im Titel eines Textes steht oder in der Fußzeile. All diese unterschiedlichen „Äußerungsebenen des Drucks“ beeinflussen maßgeblich die Wahrnehmung des Inhalts, der transportiert wird.

4.4.3 Die Mehrstimmigkeit des Drucks

Im Druck ist es möglich unterschiedlich gewichtete Zonen des Textes zu bilden. Somit kommt es zu mehreren Textebenen auf einer Seite. Während die gesprochene Rede immer einsträngig verläuft, kann es im Druck zu einer Mehrstimmigkeit des Textes kommen.²⁶⁷ Mittels Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen und ähnlichem ist es möglich, dass der/die AutorIn mit einer zweiten Stimme „spricht“ (siehe auch 3.2.6 *Inhaltsaspekte ohne Äquivalent in der Inhaltsebene*). Krämer bezeichnet dies als ein ideographisches Phänomen. Durch Anmerkungen im Text entsteht ein zweites Textsujet, das anders gewichtet ist als der Haupttext. Es handelt sich dabei um Nebengedanken, Einwände oder

²⁶⁴ vgl. Cahn. 1991. S. 52f.

²⁶⁵ Cahn. 1991. S. 53.

²⁶⁶ vgl. Genette. 2003. S. 10.

²⁶⁷ vgl. Cahn. 1991. S. 18.

Literaturhinweise.²⁶⁸ Besonders für den wissenschaftlichen Druck ist die Fußnote charakteristisch, da sie hier als Kommentarfunktion verwendet wird.²⁶⁹

„Bedeutungsunterschiede gehen hervor aus den unterschiedlichen Stellen, an denen ‚etwas steht‘. Die räumliche Anordnung des Textes wird zur Verkörperung seiner gedanklichen Ordnung.“²⁷⁰

In vorliegender Diplomarbeit wurde bewusst die Zitationsweise mittels Fußnoten gewählt. Die Anmerkungen, wie zum Beispiel Literaturhinweise, befinden sich in kleineren Lettern am unteren Rand der Seite. Somit sind sie klar vom Haupttext getrennt und durch den kleineren Schriftgrad und die Platzierung ist die Hierarchie zwischen Haupttext und Anmerkungen auf den ersten Blick im Textbild erkenntlich. Die gedankliche Struktur spiegelt sich also in dieser Aufteilung zwischen „Haupttext“ und „Nebentext“ wider.

²⁶⁸ vgl. Krämer. 2005. S. 37.

²⁶⁹ vgl. Cahn. 1991. S. 18.

²⁷⁰ Krämer. 2005. S. 37

UNTERSUCHUNGSTEIL

1. VORBEMERKUNG

Im folgenden Untersuchungsteil ist es nun Ziel die im Theorieteil erläuterten Thesen und Phänomene anhand praktischer Beispiele zu untersuchen. Dabei soll das Buch als Wahrnehmungsmedium betrachtet werden. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Schrift und der Textgestalt des literarischen Textes.

„Jede Mitteilung des Menschen mit Hilfe der Schrift, ob mit Hand geschrieben oder von der Maschine gedruckt, vermittelt an den Leser auch einen ästhetischen Eindruck.“²⁷¹

Schrift besitzt eine materiell-mediale Eigenständigkeit, die ihr ermöglicht als Bild in einer Fläche zu erscheinen.²⁷² Aber auch das Buch als performativer Ort der Schrift soll in die Untersuchung miteingebunden werden. Wie Genettes Theorie des Paratextes vorgibt, sollen all jene paratextuellen Elemente, die die Wahrnehmung des Buches für den/die RezipientIn beeinflussen, in der Untersuchung berücksichtigt werden.

Ausgehend von Michael Cahn's Aussage, dass ein Satz mit sich selbst unidentisch wird, je nachdem in welchem Druckerzeugnis er erscheint²⁷³, wird im Untersuchungsteil der selbe Text – im Sinne von demselben Inhalt – in verschiedenen visuellen Ausführungen miteinander verglichen. Als Untersuchungsgegenstand wird der deutsche Roman „Effi Briest“ von Theodor Fontane herangezogen.

²⁷¹ Scheffler, Christian: *Kalligrafie*. 1994. S. 228. Zitiert nach: Metten, Thomas: *Schrift-Bilder – Über Graffiti und anderer Erscheinungsformen der Schriftbildlichkeit*. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2011. S. 73–94. S. 73.

²⁷² vgl. Metten. 2011. S. 71.

²⁷³ vgl. Cahn. 1991. S. 53.

2. „EFFI BRIEST“

„Effi Briest“ von Theodor Fontane ist ein deutschsprachiger Klassiker, der vor allem im Deutschunterricht in der Oberstufe aber auch im Germanistikstudium ein sehr populäres Werk ist. Anhand der Geschichte des Romans werden häufig Gender- und Frauenthemen diskutiert. Aber auch generelle gesellschaftliche Konventionen, die im 19. Jahrhundert in Deutschland geherrscht haben, werden anhand des Romans kritisch hinterfragt.

Im Internet findet sich eine Vielzahl an Materialien zu „Effi Briest“. Ein Wikipedia-Eintrag, diverse Inhaltsangaben auf Websites wie www.inhaltsangabe.de, unzählige Buchvorschläge, Bilder, YouTube-Ausschnitte aus Verfilmungen, Unterrichtsmaterialien für LehrerInnen auf Seiten wie www.lehrerfortbildung-bw.de und etliche Schul- und Studienarbeiten.²⁷⁴

„Effi Briest“ ist ein viel erforschtes Thema. Vor allem zur Germanistik, aber auch zur Filmwissenschaft, zur Kunstwissenschaft und auch zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft finden sich einige Studienarbeiten in diversen Suchmaschinen. Diese Forschungen beschäftigen sich alleine mit der Story zu „Effi Briest“. Im Gegensatz dazu ist vorliegende Forschung nicht dem Inhalt der Geschichte gewidmet, sondern ihrer visuellen Überlieferung. Seit „Effi Briest“ im Jahr 1894 erstmals erschien, wurden bis heute eine Vielzahl an unterschiedlichsten Versionen des Romans publiziert.

2.1 Zur Auswahl von „Effi Briest“ als Untersuchungsgegenstand

Aufgrund der Tatsache, dass es so viele optisch unterschiedliche Versionen von „Effi Briest“ gibt, basiert das Interesse an dem Roman für die vorliegende Forschung. Ziel ist es, möglichst viele unterschiedliche „Verpackungen“ mit ein und demselben Inhalt miteinander zu vergleichen.²⁷⁵ Eine weitere Gegebenheit macht „Effi Briest“ zu einem idealen Untersuchungsgegenstand: 1894, als der Roman erstmals erschien, wurde er zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift „Deutsche Rundschau“ abgedruckt. Erst

²⁷⁴ Gibt man im Suchfeld von www.hausarbeiten.de „Effi Briest“ ein, erhält man 266 Einträge.

²⁷⁵ Es handelt sich bei allen Büchern der Untersuchung aber immer um jene, die den Originalinhalt von „Effi Briest“ enthalten und keine textlichen Änderungen vorgenommen wurden.

zwei Jahre später im Jahr 1896 wurde der Roman schließlich auch in Buchform publiziert. Somit kann der Roman einerseits als Abdruck in einer Zeitschrift und andererseits als Buch untersucht werden. Aus dieser Möglichkeit heraus ergeben sich einige Fragen: Was macht ein Buch zum Buch? Verändert sich die Rezeption, ob man ein Buch in Händen hält oder eine Zeitschrift? Wird der Satz, wie Cahn behauptet, tatsächlich mit sich selbst unidentisch, wenn er von einer Zeitschrift in ein Buch wandert?²⁷⁶ Was ändert sich in der Wahrnehmung, wenn ein Buch zum Klassiker geworden ist? All diese Fragen stellen sich in Zusammenhang mit der Untersuchung von „Effi Briest“ und werden nun in diesem Untersuchungsteil beantwortet.

2.2 Zum Inhalt und zum Autor

Bei den folgenden Analysen ist der historische Kontext, der Inhalt und auch der Autor nicht immer ganz außer Acht zu lassen. Daher wird unter diesem Punkt ein knapper Überblick gegeben.

Zum Inhalt: Baron von Innstetten, ein Jugendfreund von Frau von Briest, hält um die Hand der Tochter des Hauses an. Die damals 17-jährige Effi heiratet den über 20 Jahre älteren Baron und zieht mit ihm in sein Haus in Kessin. Dort ist sie allerdings nicht glücklich. Sie wird von furchterregenden Phantasien und schlechten Träumen geplagt und kann ihren Mann nicht lieben. Die Geburt ihrer Tochter lässt Effi schließlich reifer und erwachsener werden, dennoch ist sie einsam und alleine. Schließlich lernt sie einen Freund ihres Mannes kennen, Bezirkskommandant Crampas, und beginnt mit ihm eine Affäre. Jahre später, nachdem die Affäre schon längst beendet ist und der Baron und Effi in Berlin leben, findet Innstetten Liebesbriefe, die Crampas damals an Effi geschrieben hat. Zur Wiederherstellung seiner Ehre und seines Ansehens fordert er Crampas zum Duell, bei dem dieser fällt. Daraufhin lässt sich Innstetten von Effi scheiden und behält das gemeinsame Kind. Effi wird auch von ihren Eltern verstoßen und lebt mit dem ehemaligen Kindermädchen in einer kleinen Wohnung in Berlin. Effi wird krank und auf Bitten ihres Arztes wieder zu ihren Eltern nach Hause geholt. Dort erliegt sie schließlich ihrer Krankheit.

Zum Autor: Theodor Fontane wurde 1819 als Sohn eines Apothekers geboren. Obwohl auch er eine Apothekerlehre absolvierte, fing er schon früh auch zu schreiben an. Seine

²⁷⁶ vgl. Cahn. 1991. S. 53.

erste Novelle erschien 1836 im „Berliner Figaro“. 1840 folgte der Debütroman „Du hast recht getan“. Weiters schrieb er einige Gedichte und Versepen. Während der März-Unruhen im Jahr 1848 veröffentlichte er bei der „Berliner Zeitungs-Halle“ und der „Dresdener Zeitung“ politische Artikel und Reportagen. Schließlich, in den 1850er Jahren, verschaffte sich Fontane mit „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ und anderen Romanen ein Ansehen als Schriftsteller. In den Jahren darauf veröffentlichte er einige historische Romane, Gedichte und Kriegs-Dokumentationen. 1889 begannen die Arbeiten an „Effi Briest“. Der Roman erschien 1894 zunächst als Fortsetzungsroman in der von Julius Rodenberg herausgegebenen Zeitschrift „Deutsche Rundschau“. 1896 erschien der Roman auch in Buchform. „Effi Briest“ wird zum ersten wirklichen Erfolg des Autors. Danach folgt noch der Roman „Der Stechlin“, der als sein erzählerisches Hauptwerk gilt. Im Jahr 1891 erhält Fontane den Schillerpreis für seine Werke und 1894 den Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Am 20. September im Jahr 1898 stirbt Fontane in seiner Wohnung in Berlin. Heute zählt er zu den bedeutendsten deutschen Autoren des poetischen Realismus.²⁷⁷

2.3 Exkurs: „Effi Briest“ intermedial in Kunst/Film/Theater/Medien²⁷⁸

Der Stoff von „Effi Briest“ wurde in diversen Medien intermedial bearbeitet. Als klassischer Medienwechsel kann die Literaturverfilmung genannt werden. „Effi Briest“ wurde insgesamt fünfmal verfilmt. Die erste Verfilmung stammt aus dem Jahr 1939 mit dem Titel „Der Schritt vom Wege“ unter der Regie von Gustaf Grundgens. Es folgte „Rosen im Herbst“ unter der Regie von Rudolf Jugert im Jahr 1955. 1968 drehte Wolfgang Luderer eine Verfilmung unter dem Originaltitel. Rainer Werner Fassbinder verfilmte den Stoff im Jahr 1974. Die aktuellste Produktion ist im Jahr 2009 erschienen. Regie führte Hermine Huntgeburth mit Julia Jentsch und Sebastian Koch in den Hauptrollen.

Ein weiteres Beispiel des Medienwechsels ist die Verarbeitung des Stoffs in Theateraufführungen. Als Bühnenstück war der Stoff von „Effi Briest“ in den letzten Jahre in deutschsprachigem Theater sehr beliebt. Es wurde unter anderem im Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin (2007), im Schauspielhaus Graz (2008), im Theater Duisburg (2010), im Akademietheater (2009), im Staatstheater Duisburg (2010),

²⁷⁷ vgl. Fontane, Theodor: Effi Briest. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag. 3. Auflage. 2010. S. 313ff. (Anhang).

²⁷⁸ Die Daten stammen aus eigener Internetrecherche.

im Theater Marburg (2010) und aktuell in Berlin im Maxim Gorki Theater (2012) aufgeführt.

Auch in den neuen Medien ist „Effi Briest“ vertreten. Es sind einige YouTube-Videos im Netz zu finden aber auch auf Facebook ist „Effi Briest“ schon angekommen. Die Theateraufführung vom Berliner Maxim Gorki Theater wurde fünf Tage vor der Premiere als weltweit erste Social-Media-Aufführung inszeniert. Gemeinsam mit der Agentur Jung von Matt wurde eine eigene Version des Dramas von Fontane kreiert und dabei alle möglichen Kommunikationselemente von Facebook miteinbezogen: Statusmeldungen, Posts, Uploads und Likes. Jede Figur des Romans erhielt ein eigenes Facebook-Profil, von denen der Text auf der „Maxim-Gorki-Theater-Online-Bühne“ gepostet wurde. 1200 UserInnen schauten dabei zu und konnten sich an wegweisenden Entscheidungen der Protagonistin beteiligen.²⁷⁹

²⁷⁹ vgl. Wahl, Christine: *Diese Effi? Gefällt mir nicht mehr*. In: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fontane-premiere-in-berlin-diese-effi-gefällt-mir-nicht-mehr-a-809180.html>. 15.01.2012. [Tag des Abrufs: 06. 07.2012].

3. DIE UNTERSUCHUNG

3.1 Zur Methode

Als Analyseinstrument, um die verschiedenen „Effi Briest“-Ausgaben miteinander zu vergleichen, wird die Inhaltsanalyse gewählt. Mit der Inhaltsanalyse lassen sich Kommunikationsinhalte wie Texte, Bilder und Filme untersuchen.²⁸⁰ In vorliegendem Fall wird so etwas wie eine Bildanalyse anhand der Textgestalt durchgeführt. Das Buch soll ja nicht nach seinem sprachlichen Inhalt analysiert werden, sondern nach seiner visuellen Erscheinung und deren Einfluss auf das Buch als Medium. Daher wird keine klassische Textanalyse vorgenommen, sondern eine Art „Text-Bild“-Analyse. Die Bücher werden auf ihre Schriftbildlichkeit, ihre Textgestalt, ihre visuelle Erscheinung und alle anderen paratextuellen Elemente (nach Genette) untersucht um daraus anschließend Rückschlüsse auf die Wahrnehmung des Buches ziehen zu können.

Da in den Büchereien von Wien und Umgebung nicht viele unterschiedliche „Effi Briest“-Ausgaben auszuborgen sind, wurde auf eine andere Möglichkeit ausgewichen. Mithilfe der Website www.amazon.at können mit dem Tool „Blick ins Buch“ jeweils das Cover und einige Innenseiten des Buches angesehen werden. Dadurch kann eine große Anzahl an unterschiedlichen Ausgaben analysiert werden. Der Abdruck der „Deutschen Rundschau“ aus dem Jahr 1894 wurde ebenfalls als PDF im Internet gefunden.²⁸¹

Bei der Analyse wird chronologisch vorgegangen. Zu Beginn wird der Abdruck in der „Deutschen Rundschau“ analysiert, danach die erste Buchausgabe und anschließend die unterschiedlichen Auflagen des Romans.

²⁸⁰ vgl. Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 12. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2008. S. 181.

²⁸¹ So kann jeweils die visuelle Erscheinung der Textgestalt und die unterschiedlichen paratextuellen Elemente des Covers in der Untersuchung berücksichtigt werden. Die Haptik des Papiers, ob Hard- oder Softcover, ob Schutzumschlag oder Bauchbinde – diese Elemente können dabei leider nur berücksichtigt werden, wenn sie als Information beim Waschzettel mitangegeben sind. Ein „Real-Vergleich“ mittels Anfassen der Bücher ist in diesem Fall leider nicht möglich gewesen.

3.2 Der Fortsetzungsroman in der Zeitschrift „Deutsche Rundschau“

Als erste Version des „Effi Briest“-Inhaltes wird nun der Abdruck in der „Deutschen Rundschau“ als Fortsetzungsroman herangezogen. Dieser erschien im Jahr 1894/1895.

Die „Deutsche Rundschau“ war eine literarische und wissenschaftliche Zeitschrift in deren Zentrum der Publikationen schöngeistige, wissenschaftliche und kritische Aufsätze und Essays standen. Sie wurde 1874 von Julius Rodenberg gegründet und ist bis 1964 im Gebrüder Paetel Verlag erschienen.

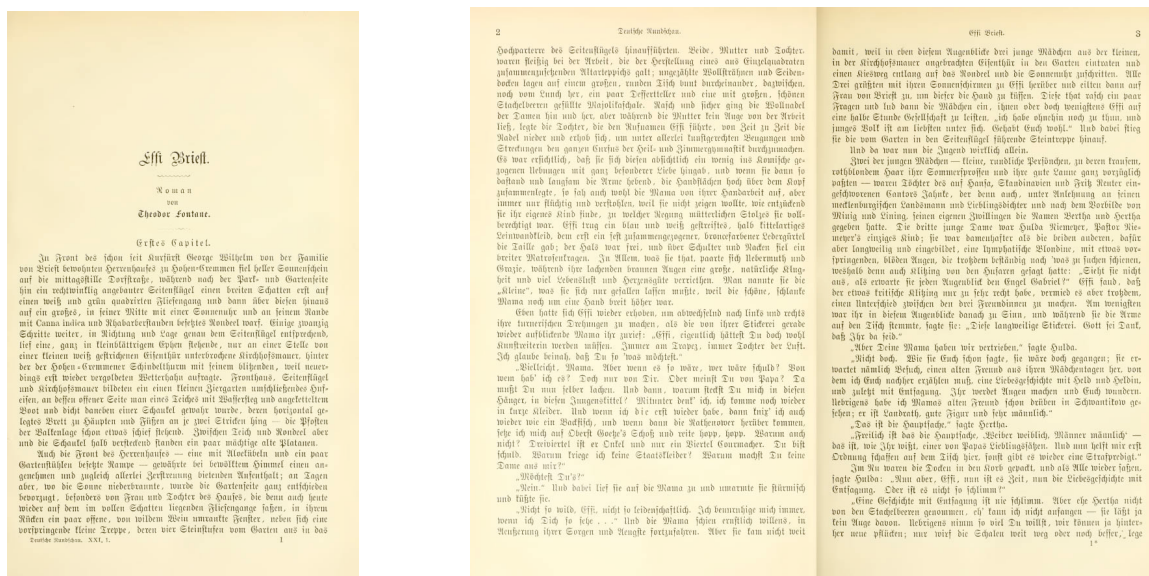


Abb. 24: Erster Abdruck des Fortsetzungsromans „Effi Briest“ in der „Deutschen Rundschau“. 1894.²⁸²

3.2.1 Der Aufbau des Romans in der „Deutschen Rundschau“

Insgesamt besteht „Effi Briest“ aus 36 Kapitel. Im 81. Band der „Deutschen Rundschau“, der von Oktober bis Dezember 1894 erschien, sind insgesamt 17 Kapitel des Romans abgedruckt. Von Seite 1 bis 32 ist das erste bis zum sechsten Kapitel abgedruckt, von Seite 161 bis 191 das siebente bis zum elften Kapitel und von Seite 321 bis 354 das zwölfte bis zum siebzehnten. Somit ist in dieser ersten Ausgabe der „Deutschen Rundschau“ fast die Hälfte des Romans veröffentlicht worden. Die zweite Hälfte wurde in der folgenden Ausgabe im 82. Band der „Deutschen Rundschau“ von Jänner bis März 1895 abgedruckt. Von Seite 1 bis 35 das achtzehnte bis zweiundzwanzigste Kapitel, von Seite 161 bis 196 das dreiundzwanzigste bis zum achtundzwanzigsten und von Seite 321 bis 359 das

²⁸² <http://www.territori.info/index.php/term/,9da4ab975b5460a5665f535353a8a269a35c55a0569b6b6956aeaea8ac5e646bae586e6260a99f5cb16d5f5f92a5a869ae6f5b696a9f64.xhtml>

neunundzwanzigste bis zum Schluss zum sechsunddreißigsten²⁸³ Kapitel. Das Buch ist also in insgesamt sechs Blöcken zu je sechs Kapiteln aufgeteilt.

3.2.2 *Paratexte der Zeitschrift*

Die meisten paratextuellen Mitteilungen, die ein Buch zum Buch machen, sind hier nicht vorhanden. Da es sich auch noch um kein Buch handelt, sondern eben nur um einen Abdruck eines Fortsetzungsromans in einer Zeitschrift. Der Roman hat weder Umschlag, Titelseite, noch Buchkörper. Liest man einen Roman als Buch, dann wird man mit einer Menge an Paratexten konfrontiert, noch bevor man überhaupt mit dem Lesen des Inhalts beginnt. Das fängt beim Namen des/der AutorIn an und hört bei der Qualität des Papiers auf. Im Fall von „Effi Briest“ in der Zeitschrift „Deutsche Rundschau“ gibt es diese Paratexte des Buches nicht. Auf dem Umschlag des Buches steht normalerweise an unübersehbarer Stelle der Name des/der AutorIn, der Titel, der Verlag. Und genau wie bei einem Buch diese Elemente den/die LeserIn beeinflussen können, kann im Fall von der „Deutschen Rundschau“ das Image der Zeitschrift beeinflussen. Hält man viel von einer bestimmten Zeitschrift, dann ist man eher geneigt, den Inhalt gerne zu lesen und beurteilt ihn als gut. Die Auswahl von „Effi Briest“ als Abdruck in der „Deutschen Rundschau“ könnte also von den LeserInnen schon als Garant für die Qualität des Romans gesehen werden.

3.2.3 *Die Fraktur-Schrift*

Der Text in der „Deutschen Rundschau“ ist durchgängig in Fraktur-Schrift als Blocksatz gesetzt. Es gibt keine Illustrationen und keine Farben. Von der Textgestalt her ist zwischen „Effi Briest“ und den darauffolgenden Essays und Aufsätzen in der Zeitschrift kein Unterschied erkennbar. Jede Seite der Zeitschrift hat die gleiche visuelle Erscheinung. Aber auch das sind paratextuelle Mitteilungen, die den/die LeserIn beeinflussen. Durch den kompakten Schriftblock ist der/die RezipientIn gezwungen, beim Lesen die Linearität einzuhalten. Nur so kann der Inhalt konsumiert werden, wenn von vorne bis hinten, der Reihen nach eine Zeile nach der anderen gelesen wird. Heutzutage ist der/die LeserIn gerade bei der Textgestalt von Zeitschriften nicht an die Linearität gebunden. Er/Sie kann sich aussuchen in welcher Reihenfolge gelesen wird. Oft gibt es neben dem Haupttext auch noch einen zusammenfassenden Vorspann, hervorgehobene Zitate als Zwischentitel,

²⁸³ Die Kapitelnummerierungen sind bewusst nicht als Ziffern geschrieben, da sie auch im Originaltext in Worten ausgeschrieben sind.

Boxen mit eigenem Inhalt, Interviews in optisch hervorgehobenen Spalten, Bilder mit Bildunterschriften und andere graphische Unterteilungen des Textes. Der/die LeserIn kann sich aussuchen in welcher Reihenfolge er/sie den Inhalt konsumieren möchte. Anders als im 19. Jahrhundert, als der Haupttext nur aus einem einzigen Schriftblock bestand.

Gleich zu bemerken ist, wie schon erwähnt, der kompakte Schriftblock aus Fraktur-Schrift. Die Zeilen sind sehr eng und der Blocksatz verstärkt den gedrungenen Eindruck. Ein neuer Absatz ist durch Einrückung der ersten Zeile gekennzeichnet, ebenso wie eine direkte Rede. Gesamt wirkt das Layout sehr unübersichtlich und für heutige Verhältnisse schwer lesbar. Die einzigen Unterbrechungen, die es im strengen Schriftblock gibt, sind die Zwischenüberschriften, die das jeweilige Kapitel kennzeichnen: „Zweites Kapitel“, „Drittes Kapitel“ usw.

Aus heutiger Sicht, bleibt in diesem Fall die Aufmerksamkeit an der visuellen Erscheinung der einzelnen Zeichen hängen. Im 21. Jahrhundert ist man es nicht mehr gewöhnt Fraktur-Schrift lesen zu müssen. Jeder Buchstabe muss decodiert werden und mühsam zu Wörtern, in weiterer Folge zu Sätzen und schließlich zu einem sinnvollen Inhalt zusammengefügt werden.

„[...] je leichter das Lesen von der Hand geht, desto unauffälliger, man sieht nicht auf die Zeichen, sondern beinahe direkt auf die Interpretation. Umgekehrt bleibt die ganze Aufmerksamkeit an der visuellen Erscheinung hängen, wenn wir die Zeichen nicht verstehen.“²⁸⁴

Starrt man auf die Seite der „Deutschen Rundschau“, so tritt das Schriftsehen im Gegensatz zum Schriftlesen in den Vordergrund. Mit einiger Übung ändert sich dies allerdings wieder. Sobald das Lesen der Frakturschrift leichter von der Hand geht, sieht man nicht mehr auf die Zeichen, sondern direkt auf den Inhalt.

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, wie das Identifizieren der einzelnen Zeichen als ein bestimmter Buchstabe auch bei der Fraktur-Schrift funktioniert. Wie im Theorieteil unter Punkt 3.3.4 *Die Physiognomie der Buchstaben* erläutert, gibt es keinen Prototypus eines Buchstaben, sondern Buchstaben werden aufgrund ihrer Disjunkтивität identifiziert. An diesem Beispiel von „Effi Briest“, das in einer Fraktur-Schrift gesetzt wird, kann genau dieses Phänomen ideal gezeigt werden:

²⁸⁴ Grube. 2006. S. 105. (siehe hierzu auch *Kapitel 3.4.1 Schriftsehen, Schriftlesen und Schrifthandhaben* im Theorieteil)

„Unsinn. Wie kann das gegen das vierte Gebot sein? Ich glaube, Mama würde sich freuen, wenn sie wüßte, daß ich so was gesagt habe.“

Abb. 25: Ausschnitt aus dem Abdruck von „Effi Briest“ in der „Deutschen Rundschau“. 1894. Seite 2.²⁸⁵

„Unsinn. Wie kann das gegen das vierte Gebot sein? Ich glaube, Mama würde sich freuen, wenn sie wüßte, daß ich so was gesagt habe.“²⁸⁶

Mit etwas Mühe kann dieser Ausschnitt in Frakturschrift gelesen werden. Die Zeichen können, obwohl sie heutzutage ungewöhnlich erscheinen, eindeutig als Buchstaben zugeordnet werden. Sieht man auf die zweite Zeile des Ausschnitts, steht dort *„würde sich freuen, wenn sie wüsste [...]“*. Die beiden Buchstaben „s“ und „f“ sehen bei den Worten „sich“ und „freuen“ sehr ähnlich aus, es ist kein gewichtiger Unterschied in ihrer Physiognomie erkennbar. Trotzdem kann der Satz relativ einfach richtig gelesen werden und es ist für den/die LeserIn klar, wann es sich um ein „s“ und wann es sich um ein „f“ handelt. Es verhält sich wie im Theorieteil bei Abb. 16. „auf der Wiese“. Innerhalb einer Gesamtkonfiguration nehmen die Zeichen einen Platz ein und werden anhand von Ausschlussoperationen als bestimmte Buchstaben charakterisiert.

3.2.4 Die Schrift im historischen Kontext

Bei dieser Analyse ist es allerdings auch sehr wichtig, den historischen Kontext nicht außer Acht zu lassen. Das Schriftbild entspricht dem gängigen aus der Zeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. So ist es nicht verwunderlich, dass die Zeitschrift in einer Fraktur-Schrift mit wenig Absätzen und geringem Zeilenabstand gesetzt ist. Aus heutiger Sicht kann man die These aufstellen – wie oben erwähnt – dass die Aufmerksamkeit auf der visuellen Erscheinung der Schrift hängen bleibt. Die Sichtbarkeit der Schrift tritt also in den Vordergrund. Diese These ist aber nur insofern haltbar, als dass heutzutage das Entziffern der Frakturschrift nicht mehr Gang und Gebe ist und daher mühsam vorangeht. Die RezipientInnen der „Deutschen Rundschau“ im 19. Jahrhundert wurden von der verwendeten Schrift ja nicht abgelenkt, wie es heutzutage der Fall ist, sondern das Lesen der Fraktur-Schrift war ganz gewöhnlich. Aus diesem Blickwinkel könnte man eine

²⁸⁵ <http://www.territori.info/index.php/term/,9da4ab975b5460a5665f535353a8a269a35c55a0569b6b6956aeaea8ac5e646bae586e6260a99f5cb16d5f5f92a5a869ae6f5b696a9f64.xhtml>

²⁸⁶ Fontane. Deutsche Rundschau. 1894. S. 2.

gegenteilige These aufstellen: Nämlich dass die Schrift durch die klare Setzweise unsichtbar wird. Der visuellen Erscheinung der Schrift wird durch das strenge Schriftbild überhaupt kein Gewicht beigemessen. Der einzige Sinn der Schrift ist, dass sie als Medium fungiert. Soll bedeuten, dass sie sich selbst unsichtbar macht, um den Inhalt des Textes sichtbar zu machen. Welche Schriftart, welche Schriftgröße verwendet wurde spielt keine Rolle, sofern die Schrift gut lesbar ist. Es gibt auch keine Illustrationen oder Textblöcke, die vom Vorgang des Lesens ablenken könnten. Der einzige Sinn der Schrift ist, den Inhalt zu transportieren.

3.3 Die Ersterscheinung als gebundenes Buch

Im Jahr 1896, also zirka ein Jahr nach dem Abdruck in der „Deutschen Rundschau“, erschien „Effi Briest“ erstmals als gebundenes Buch.

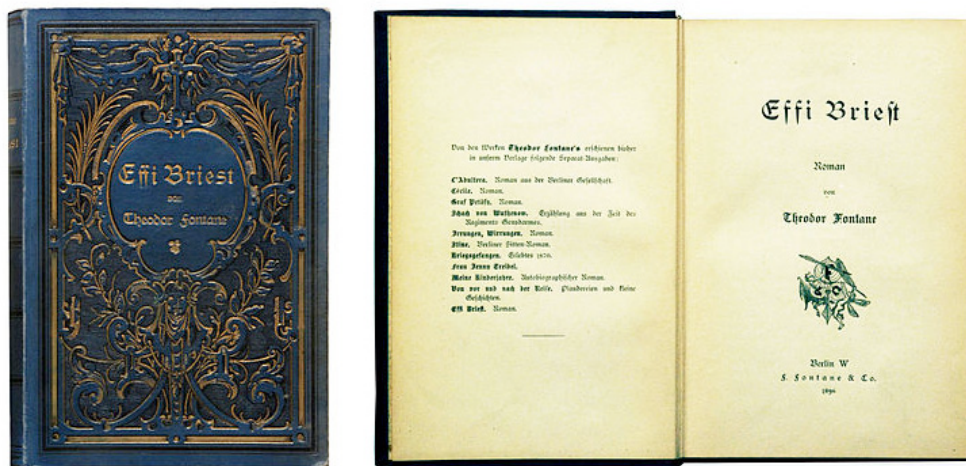


Abb. 25: Original-Verlagseinband und Titelblatt der ersten Buchausgabe. 1896.²⁸⁷

3.3.1 Paratextuelle Elemente des Buches

Im Gegensatz zum Abdruck in der Zeitschrift handelt es sich nun um ein gebundenes Buch. Das bedeutet, dass nun der Roman mit dem üblichen „Beiwerk“²⁸⁸ erscheint, durch das ein Text zum Buch wird. Zu allererst ist es der Umschlag. Dieser gibt dem Buch den nötigen Rahmen und stellt gleichzeitig das „Vestibül“²⁸⁹ dar, durch das der/die LeserIn treten muss, um an den Text heranzukommen.

²⁸⁷ Antiquariat Dr. Haack Leipzig, © Foto H.-P.Haack. In: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontane_Effi_Briest_%281896%29.jpg?uselang=de

²⁸⁸ Genette. 2003. S. 10.

²⁸⁹ Genette. 2003. S. 10.

3.3.2 *Der Umschlag*

Diese erste gebundene Ausgabe von „Effi Briest“ ist zu einer Zeit erschienen, in der sich die Buchherstellung aufgrund der Industrialisierung vollkommen änderte und das Buch, wie es auch heute verkauft wird – mit Einband und Kern – auf den Markt kam. Diese Ausgabe von „Effi Briest“ wurde vom Verlag mit einem einheitlichen Umschlag gebunden. Es ist ein historisierender blauer Kalikoeinband mit Goldpressung. Dadurch, dass es sich dabei um einen Verlegereinband handelt, kann davon ausgegangen werden, dass die Auflage von „Effi Briest“ hoch war. Denn nicht alle Bücher dieser Zeit wurden von Verlagsseite her gebunden.²⁹⁰ Aufgrund des aufwändig gestalteten Umschlags kann weiters geschlossen werden, dass es sich um ein sehr hochwertiges Buch handelte. Ein Buch, das gerne gekauft und präsentiert wird. Wie schon in Kapitel 4.2 im Theorieteil erwähnt, war es zu dieser Zeit für die KundInnen von enormen Interesse, mittels der visuellen Erscheinung von Büchern einen bestimmten Status und Luxus zum Ausdruck zu bringen.

3.3.3 *Der Autorenname*

Ein weiterer Paratext ist der Name des Autors. Dieser steht, wie üblich, auf dem Umschlag gleich unter dem Titel des Romans an prominenter Stelle. 1894, als „Effi Briest“ in der „Deutschen Rundschau“ abgedruckt wurde, war Theodor Fontanes Bekanntheitsgrad weitaus geringer. Er erhielt zwar 1891 den Schillerpreis für seine Werke und 1894 den Ehrendokortitel an der philosophischen Fakultät, aber erst durch „Effi Briest“ erlangte er den Status als einer der wichtigsten deutschen Vertreter des poetischen Realismus. Somit zählt der Autorenname „Theodor Fontane“ zu einer sehr einflussreichen paratextuellen Mitteilung auf dem Umschlag.

3.3.4 *Das Buch „Effi Briest“ als epistemisches Objekt*

Der Unterschied in der Wahrnehmung des Textes von „Effi Briest“ einerseits als Abdruck in der Zeitschrift und andererseits als gebundenes Buch, liegt an der visuellen Gestaltung. Durch das Erscheinen des Textes als Buch, ändert sich die Wahrnehmung des/der LeserIn.

„Die Bedeutung eines Textes [...] ist von den Formen abhängig, in denen ihn die Leser rezipieren und aneignen.“²⁹¹

²⁹⁰ siehe hierzu Kapitel 4.2. *Die Techniken der Buchherstellung* im Theorieteil.

²⁹¹ Windgätter. 2010. S. 23.

Dadurch, dass der Text von „Effi Briest“ einen Medienwechsel vollzogen hat und von der Zeitschrift in ein Buch gewandert ist, ändert sich sein Stellenwert. Es handelt sich nun nicht mehr nur um einen Fortsetzungsroman, der inmitten einer Vielzahl anderer Aufsätze und Essays in einer Zeitschrift abgedruckt wurde, sondern um einen Roman eines deutschen Schriftstellers, der mit dem Abdruck eines Fortsetzungsromans berühmt wurde. Alleine durch die Tatsache, dass ein Buch ein Buch ist, werden Informationen an den/die LeserIn übermittelt, die eine wichtige Rolle spielen. Es macht einen Unterschied, ob man beispielsweise die selbstgetippten Seiten eines Freundes liest, der sich als Autor versucht oder ob man ein tatsächlich verlegtes Buch in Händen hält, auf dem der Name eines Freundes als Autor steht. Obwohl der Inhalt derselbe ist, wird durch den Paratext des Buches eine andere Wahrnehmung transportiert.

3.4 Die Umschläge von „Effi Briest“

Unter diesem Punkt werden nun im Folgenden eine Auswahl an unterschiedlichen Umschlägen von „Effi Briest“ auf ihre paratextuellen Elemente und die damit verbundene Auswirkung auf die Wahrnehmung analysiert.

3.4.1 Gebundene Ausgaben

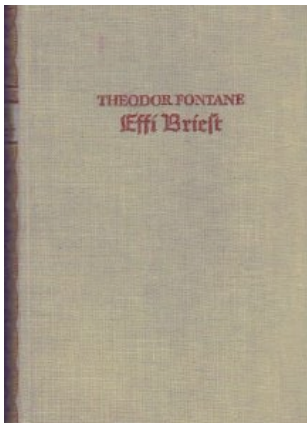


Abb. 26: Gebundene Ausgabe.
Leipzig: Rothbarth Verlag. 1938.²⁹²

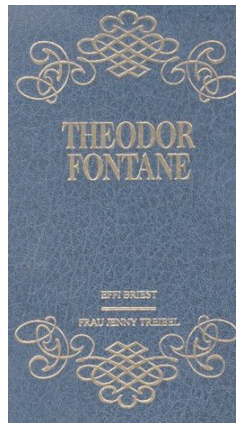


Abb. 27: Gebundene Ausgabe.
2 Romane. Gondrom Verlag. 2011.

Diese beiden Umschläge (Abb. 26+27) weisen gewisse Ähnlichkeiten auf. Beide wirken von ihrer Aufmachung her alt; sie sind leinengebunden mit geprägter Schrift. Es befindet sich keine Illustration auf dem Umschlag, nur bei Abb. 27. einige goldgeprägte Verzierungen. Bei Abb. 26 handelt es sich um eine Ausgabe aus dem Jahr 1938. Die

²⁹² Alle folgenden Abbildungen unter Punkt 3.4 stammen von: www.amazon.at.

paratextuellen Mitteilungen des Covers beschränken sich zwar auf die Schrift des Titels und des Autorennamens und die Haptik des Buches, allerdings werden dadurch eine Menge an Begleitinformationen transportiert. Der Leineneinband und die rotgeprägte Fraktur-Schrift weisen darauf hin, dass es sich um ein altes Buch handelt. Auch bei Abb. 27 erhält der/die LeserIn anhand des Umschlages einige Informationen. Dieses Buch ist sehr dick (5,4 cm). Es enthält zwei Romane des Autors Theodor Fontane: „*Frau Jenny Treibel*“ und „*Effi Briest*“. Das bedeutet, der/die LeserIn wird mit der Information konfrontiert, dass dieser Autor nicht nur einen einzigen Roman veröffentlicht hat, sondern auch noch mindestens einen zweiten, womit auf seinen Erfolg hingewiesen wird. Weiters ist zu bemerken, dass bei Abb. 26 der Titel „*Effi Briest*“ in größerem Schriftgrad gesetzt ist als der Name des Autors „Theodor Fontane“. Bei Abb. 27 ist es genau umgekehrt. Hier liegt das Gewicht eher auf dem Namen des Autors als auf den Romantiteln. Ein weiteres Merkmal ist die scheinbar alte Aufmachung von Abb. 27. Diese Ausgabe wurde im Jahr 2001 veröffentlicht. Der/die VerlegerIn war offensichtlich bestrebt, den Eindruck eines alten Buches zu erwecken. Der Umschlag ist aus blauem Leinen mit Goldprägung und trägt somit die typischen Charakteristiker eines Umschlages des späten 19. Jahrhunderts. Auch dahinter versteckt sich eine wichtige paratextuelle Mitteilung: Durch den Anschein, dass es sich dabei um ein Buch aus dem späten 19. Jahrhundert handelt, wird einerseits auf die Zeit verwiesen, in der sich der Inhalt abspielt und andererseits auf die Tatsache, dass es sich dabei um einen Klassiker handelt, da er mehr als 100 Jahre nach seinem Erscheinen immer noch neu herausgegeben wird.

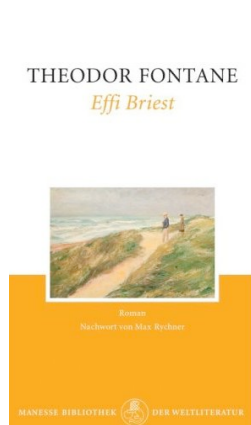


Abb. 28: Gebundene Ausgabe.
München: Manesse Verlag. 2004.

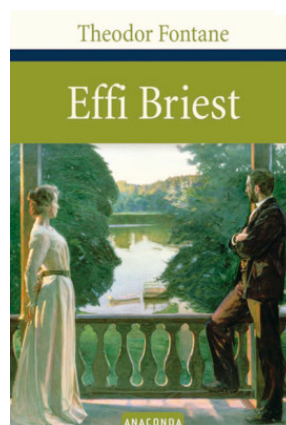


Abb. 29: Gebundene Ausgabe.
Köln: Anaconda Verlag. 2005.

Bei Abb. 28 und Abb. 29 handelt es sich ebenfalls um gebundene Hardcover-Bücher. Im Gegensatz zu den beiden Abb. 28+29 sind sie in ihrer Erscheinung modern und mit einer

Illustration versehen. Abb. 28 vom Manesse Verlag ist mit 15,9 x 9,9 cm etwas kleiner als übliche Hardcover-Bücher. Auf der U1 steht am oberen Rand in Versalien der Autorenname „*Theodor Fontane*“. Darunter in etwas kleineren Lettern und kursiv der Titel „*Effi Briest*“. Unter dem Farbbild und dem Wort „*Roman*“ befindet sich eine weitere Zusatzinformation: „*Nachwort von Max Rychner*“. Am unteren Rand des Umschlags steht geschrieben „*Manesse Bibliothek der Weltliteratur*“. Somit erhält der/die RezipientIn alleine anhand des Paratextes, der sich auf dem Umschlag befindet, sehr viele Informationen über das Werk. Auch wenn man keine Ahnung von Theodor Fontane und Effi Briest hat, lassen diese Information darauf schließen, dass es sich um einen Klassiker handelt. Eine weitere paratextuelle Mitteilung ist die Farb-Illustration im Zentrum des Umschlags. Die düstere Meeres-Stimmung spiegelt die Melancholie des Romanes wider.

Abb. 29 vom Anaconda Verlag ist im Jahr 2005 erschienen. Das Cover des Buches besteht hauptsächlich aus einer Illustration. Eine Frau und ein Mann stehen auf dem Balkon eines schönen Anwesens und blicken auf einen See und die Berge. Die beiden sehen sich nicht an und sind auch in ihrer Körperhaltung einander nicht zugeneigt. Die Annahme, dass es sich dabei um Effi Briest und Baron von Innstetten handelt, ist sehr naheliegend. Anhand dieser Illustration kann der/die LeserIn schon einige Rückschlüsse auf den Inhalt des Romans ziehen. Es handelt sich offensichtlich um eine Geschichte zweier Personen. Aufgrund des vornehmen Kleidungsstils kann weiters darauf geschlossen werden, dass es sich um adelige Personen Ende des 19. Jahrhunderts handelt. Die Illustration ist in diesem Fall das wichtigste paratextuelle Element auf dem Umschlag dieser Ausgabe.

3.4.2 Taschenbuchausgaben

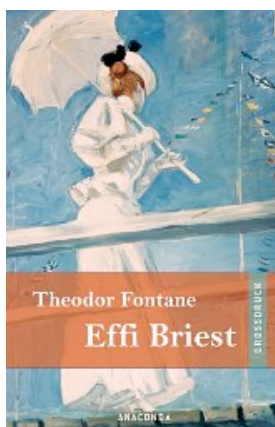


Abb. 30: Taschenbuch.
Köln: Anaconda Verlag. 2008.

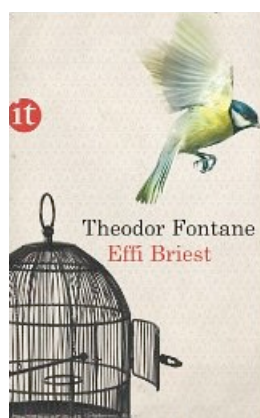


Abb. 31: Taschenbuch.
Frankfurt/Main: Insel Taschenbuchverlag. 2011.

Die ersten beiden Taschenbuchausgaben, die analysiert werden, enthalten beide – abgesehen von Titel, Autorenname und Verlag – keine weiteren schriftlichen Paratexte auf der ersten Umschlagsseite. Abb. 30 wurde deshalb zur Analyse ausgewählt, da diese Ausgabe wie auch Abb. 29 vom Anaconda Verlag herausgegeben wurde. Drei Jahre nach Erscheinen der gebundenen Ausgabe wurde schließlich auch eine Taschenbuchausgabe verlegt. Dadurch werden zwei Bedeutungen transportiert: Zum Einen, die ökonomische Sichtweise, dass das Taschenbuch günstiger ist, als die gebundene Ausgabe. Zum Anderen die Information, dass „Effi Briest“ drei Jahre nach erstem Erscheinen wieder ins Verlagsrepertoire aufgenommen und als Taschenbuch neu verlegt wurde. Dies deutet auf die Popularität des Romanes hin.

Abb. 31 wurde aufgrund seiner Illustration auf der U1 ausgewählt. Im Gegensatz zu vielen anderen „Effi Briest“-Ausgaben, ist in diesem Fall kein einsames Mädchen und keine melancholische Meeresstimmung abgebildet, sondern ein metaphorisches Bild. Ein Vogel verlässt seinen offen stehenden Käfig. Dieses Bild regt zur Interpretation an und vermittelt das Gefühl von Gefangenschaft, Flucht und schließlich Freiheit.

3.4.3 Zusätzliche paratextuelle Mitteilungen des Umschlags

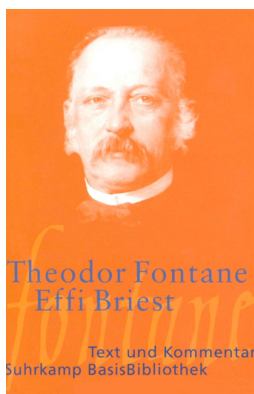


Abb. 32: Text und Kommentar. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

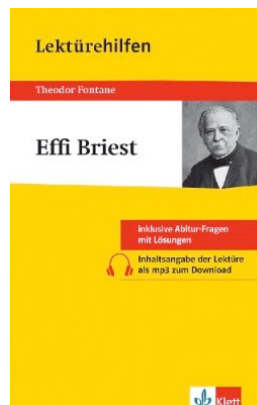


Abb. 33: Lektürehilfen. Effi Briest. Stuttgart: Klett Verlag. 2010.

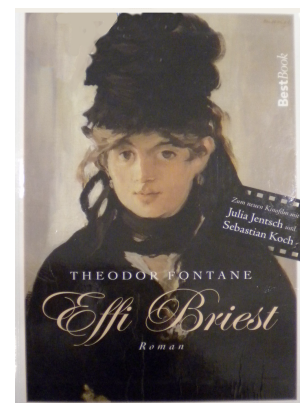


Abb. 34: inkl. Hinweis zum Kinofilm. Krems: BestBook. 2009

Abb. 32, Abb. 33 und Abb. 34 zeigen Cover, die zusätzliche schriftliche, paratextuelle Mitteilungen auf der ersten Umschlagsseite enthalten. Abb. 32 stammt von der Suhrkamp BasisBibliothek. Neben einer Illustration von Theodor Fontane ist in gleich großem Schriftgrad der Autorenname und der Titel des Romans abgedruckt. Darunter steht in kleineren Lettern „Text und Kommentar. Suhrkamp BasisBibliothek“. Somit ist sofort klar, dass es sich bei diesem Buch nicht nur um den Haupttext von „Effi Briest“ handelt, sondern dass Kommentare zum Text beigefügt sind. Diese Information wäre

beispielsweise dann von Interesse, wenn der/die LeserIn den Text wissenschaftlich aufarbeiten muss.

Das Buch von Abb. 33 stammt aus der Reihe „*Lektürehilfen*“. Es wurde von dem Schulbuchverlag Klett verlegt, was schon darauf schließen lässt, dass es eine Ausgabe ist, die extra für die Arbeit im Schulunterricht herausgegeben wurde. Unterhalb des Titels „Effi Briest“ steht folgendes: „*Inklusive Abitur-Fragen mit Lösungen*“. Dieser Zusatz lässt darauf schließen, dass es sich bei dem Inhalt des Buches um einen Stoff handelt, der oft und gerne bei Abschlussprüfungen behandelt wird. Dies könnte auch als Qualitätsgarant gesehen werden. Unter dieser Information steht noch eine weitere geschrieben: „*Inhaltsangabe der Lektüre als mp3 zum Download*“. Dies ist eine besonders wichtige paratextuelle Mitteilung. Sie verweist auf die Möglichkeit des Textes von „Effi Briest“ die medialen Grenzen des Buches zu überschreiten und mit dem Medium der mp3s zu verknüpfen. Auf diesem Weg wird versucht, den SchülerInnen eine optimal Rezeption des Inhaltes über verschiedene Medien zu ermöglichen.

Bei Abb. 34 ist interessant, dass direkt auf der ersten Umschlagsseite auf der rechten Seite ein Störer angebracht ist: „*Zum neuen Kinofilm mit Julia Jentsch und Sebastian Koch.*“ Diese Mitteilung nimmt direkten Bezug zur Intermedialität des Prätextes von „Effi Briest“. Der Stoff des Romanes wurde im Jahr 2009 erneut verfilmt, dabei handelte es sich um einen klassischen Medienwechsel bei einer Literaturverfilmung. Direkt auf dem Cover des Ausgangsmediums Buch wird also darauf verwiesen, dass der Text des Buches auch in einem anderen Medium, nämlich dem Film, verarbeitet wurde. Dieser Paratext enthält einerseits ganz einfach die Information, dass es einen neuen Kinofilm zu diesem Buch gibt, andererseits haucht er dem über 100 Jahre alten Buch auch wieder etwas an Aktualität ein, was den/die LeserIn in der Wahrnehmung des Buches beeinflussen könnte.

3.5 Die Textgestalt des Buchkerns von „Effi Briest“

3.5.1 Die Unauffälligkeit und Bildlosigkeit bei literarischen Texten

Wie schon unter 4.4. *Der literarische Text* im Theorieteil erwähnt, herrscht bei literarischen Werken eher die allgemeine Bildlosigkeit und Unauffälligkeit der Schrift vor. In erster Linie geht es bei literarischen Texten darum, den Inhalt optimal rezipieren zu können. Die Aufgabe der Textgestalt ist es demnach, so unauffällig wie möglich zu sein.



Abb. 35: Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2008.



Abb. 36: Norderstedt: Grin Verlag. 2008.



Abb. 37: Hamburg: Hamburger Lesehefte Verlag. 2009

Diese drei Ausgaben sind unauffällig und einfach gesetzt. Es wurde jeweils der Blocksatz in einer gute lesbaren Serifen-Schrift gewählt. Auch der Satzspiegel, die Kapitelüberschrift und die Seitenpaginierung sind unauffällig und dem üblichen Layout literarischer Texte entsprechend. Die Materialität der Zeichen spielt in diesem Fall keine Rolle und die Schrift wird weitgehend unsichtbar, damit der Blick direkt auf die Interpretation gelenkt wird und nicht an der Visualität der Zeichen hängen bleibt.

3.5.2 Mehrstimmigkeit bei „Effi Briest“

Obwohl gerade eben gezeigt wurde, dass die Textgestalt literarischer Werke weitgehend unspektakulär scheint, gibt es doch einige Schrift-Phänomene, die anhand von „Effi Briest“ gezeigt werden können.

Im Theorieteil wurde die Möglichkeit der Mehrstimmigkeit im Druck erläutert (siehe hierzu 4.4.3 *Die Mehrstimmigkeit im Druck*). Auch bei einigen Ausgaben von „Effi Briest“ gibt es mehrere Textebenen. Eine Möglichkeit zeigt beispielsweise die Suhrkamp-Ausgabe mit Text und Anmerkungen.

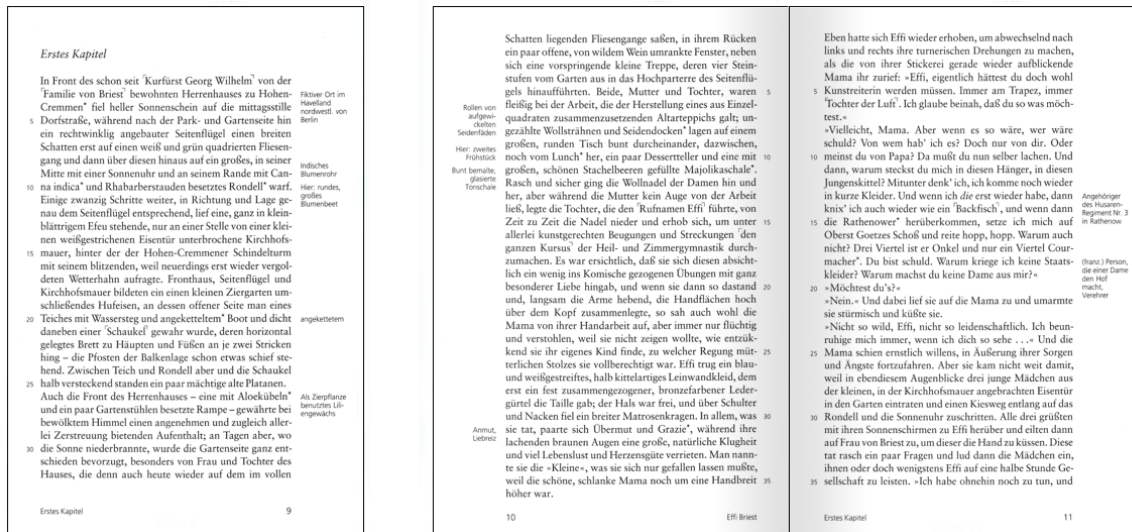


Abb. 38: Text mit Marginalien und Zeilennummerierung. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

Bei dieser Ausgabe sind die unterschiedlich gewichteten Text-Zonen gleich erkennbar. Es gibt einerseits den Haupttext und andererseits Marginalien mit Anmerkungen zum Haupttext. Diese Marginalien sind in kleinerer Schriftgröße und außerdem am Rand der Seite außerhalb des Satzspiegels gesetzt. Anhand dieser Tatsache ist die gedankliche Struktur gut erkennbar. Bei den Marginalien handelt es sich offensichtlich um Nebengedanken. In diesem Fall „spricht“ aber nicht der Autor, Theodoer Fontane, mit einer zweiten Stimme, sondern zu seiner ersten Stimme kommt eine andere zweite Stimme hinzu. Die von Dieter Wöhrle, der die Kommentare zu dieser Ausgabe verfasst hat. Diese Stimme wirkt fast wie die eines/einer ModeratorIn, der/die während des Lesens Anmerkungen zur Handlung einwirft. Neben dem Haupttext und den Marginalien gibt es auch noch eine dritte Textebene. Dem Haupttext angehängt enthält diese Ausgabe „Wort- und Sacherklärungen“. Im Haupttext selbst sind gewisse Wörter oder Phrasen markiert und im Anhang werden sie erklärt.

»Aber du sagtest doch, er sei Landrat.«
 »Allerdings, Landrat. Und er heißt 'Geert von Innstetten',
 Baron von Innstetten.«
 Alle drei lachten.
 beleidigt »Warum lacht ihr?« sagte Effi pikiert*. »Was soll das heißen?«
 »Ach, Effi, wir wollen dich ja nicht beleidigen, und auch
 den Baron nicht. Innstetten sagtest du? Und Geert? So
 heißt doch hier kein Mensch. Freilich, die adeligen Namen
 haben oft 'so was Komisches'.«

Abb. 39: Ausschnitt aus Seite 14. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

Dieser Ausschnitt von Seite 14 zeigt die unterschiedlichen Textebenen. Einerseits der Haupttext, dann die Marginalien, die zu dem Wort gehören, das im Haupttext mit einem Stern versehen ist (in diesem Fall das Wort „*pikiert*“, das mit „*beleidigt*“ übersetzt wird), und schließlich die Markierung bestimmter Phrasen. Wie hier zum Beispiel „*Geert von Innstetten*“ in Zeile 18 oder „*so was Komisches*“ in Zeile 26. Die Zeilennummerierung stellt eine weitere Textebene dar.

Der Anhang der „Wort- und Sacherklärungen“ sieht folgendermaßen aus:

Geert von Innstetten: Auch Effis Ehemann sollte zunächst ganz anders heißen: Hugo von Pannwitz, Waldemar von Pervenitz, Waldemar von Griepenkerl, Waldemar von Innstetten, Ralph von Innstetten. 14.18
so was Komisches: Hinweis Fontanes auf die Bedeutung des Komischen für den weiteren Verlauf des Romans (vgl. Preisen-danz). 14.26

Abb. 40: Wort- und Sacherklärungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

Aufgrund der Zeilennummerierung ist eine eindeutige Zuordnung der Erklärungen und ein leichtes Finden gewährleistet. Zu „*Geert von Innstetten*“ wird eine Erklärung zur Namensfindung gegeben. Zu der Phrase „*so was Komisches*“ wird ein Verweis auf den weiteren Verlauf des Romans gegeben.

Zusammenfassend ist zu dieser Ausgabe von „*Effi Briest*“ zu sagen, dass sie ein perfektes Beispiel unterschiedlich gewichteter Textzonen und Mehrstimmigkeit im Druck darstellt. Für den/die LeserIn bedeutet es in der Wahrnehmung des Textes, dass nicht nur der Roman gelesen werden kann, sondern eine zweite andere Stimme die Rezeption des Inhaltes beeinflusst.

3.5.3 Vorworte, Inhaltszusammenfassungen und andere Paratexte

Ein weiteres paratextuelles Element, das häufig in literarischen Werken, vor allem bei Klassikern, zu tragen kommt, sind Vorworte, Nachworte und Ähnliches. Diese stammen meist nicht vom Autor, da sie oft posthum in einer späteren Auflage hinzugefügt werden.

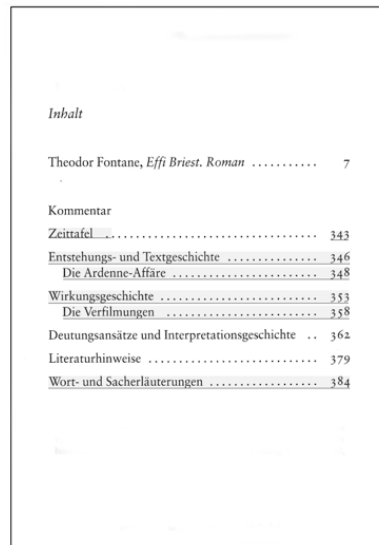


Abb. 41: Inhaltszusammenfassung.
Köln: Anaconda Verlag. 2005.

Abb. 42: Inhaltsverzeichnis.
Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

Abb. 43: Das Buch. Der Autor.
München: Manesse Verlag. 2004

In diesen Fällen (Abb. 41, 42, 43) wurde ein und derselbe Inhalt von „Effi Briest“ mit unterschiedlichen Paratexten veröffentlicht. Jedoch ist bei Abb. 41 eine Inhaltszusammenfassung auf Seite 6 (das erste Kapitel beginnt auf Seite 9) als Paratext dabei. Das bedeutet, noch bevor der/die LeserIn mit dem Text des Romans zu lesen beginnt, wird er/sie mit einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts konfrontiert. Bei Abb. 42 sieht man anhand des Inhaltsverzeichnisses, dass anschließend an den Text des Romans noch eine Menge an Paratexten angefügt sind: Kommentare, Literaturhinweise, Wort- und Sacherläuterungen und ähnliches. Bei Abb. 43 ist ebenfalls dem Haupttext des Romans eine Inhaltszusammenfassung unter dem Titel „Zum Buch“ und eine kurze Beschreibung von Theodor Fontane unter dem Titel „Zum Autor“ vorangestellt.

Der/die LeserIn bekommt also nie nur den Romantext präsentiert, sondern mit ihm noch je nach Ausgabe unterschiedliche Paratexte mit Zusatzinformationen. Diese können unterschiedliche Gewichtungen haben. Ein Vorwort, das dem Haupttext vorangestellt wird, ist beispielsweise von seiner Stellung her prominenter, als ein Nachwort, das dem Text angehängt wird.

4. SCHLUSSBEMERKUNGEN

4.1 Resümee

Im Rahmen dieser Arbeit war das primäre Ziel, das Buch nicht einfach nur als ein Medium der Kommunikation zu betrachten, sondern als Wahrnehmungsmedium. Weiters war es wichtig zu zeigen, dass auch heute noch – im Zeitalter von Facebook, Twitter, YouTube und Co – das Buch als Medium ein spannendes und vor allem aktuelles Forschungsthema sein kann. Seit den industriellen Veränderungen der Buchherstellung im 19. Jahrhundert existiert das Buch, wie wir es auch heute kennen – als Buch mit Einband und Buchkern. Im Vergleich zum Internet (mit all seinen neuen Medien) ist es ein sehr altes Medium. Dennoch ist es im Rahmen dieser Diplomarbeit gelungen, das Buch als spannenden und vor allem aktuellen Forschungsgegenstand darzustellen. Dabei wurden die intermedialen Beziehungen des Buches in den Fokus der Betrachtung genommen um das Buch als Wahrnehmungsmedium zu begreifen.

Da ein wichtiges Element des Buches die Schrift ist, wurde in vorliegender Arbeit großes Gewicht darauf gelegt. Schrift ist nicht einfach nur ein Medium, sondern vielmehr die Übertragung eines Mediums – der Sprache – in eine anderes. Genau genommen handelt es sich dabei um einen Medienwechsel, also um die Intermedialität von gesprochenem und geschriebenem Wort. Eine wichtige Erkenntnis für die Forschungen dieser Arbeit ist, dass Schrift ein Hybrid aus Sprache und Bild ist. Die Schriftbildlichkeit entsteht, weil Schriften materiale und wahrnehmbare Einschreibungen auf einer zweidimensionalen Fläche sind. Die Buchseite ist in diesem Fall die inskribierte Fläche, auf der die einzelnen Zeichen, Wörter und Sätze verschiedene Plätze einnehmen. Die Forschungen dieser Arbeit haben gezeigt, dass nicht nur in der Werbegrafik und bei Logos eine Ikonizität der Schrift zu finden ist, sondern auch im literarischen Text. Schrift ist immer eine Synthese zwischen Diskursivem und Ikonischem, die in der Zweidimensionalität der Buchseite ihre äußere Gestalt annimmt.

Lesen und Sehen der Schrift sind zwei unterschiedliche Vorgänge. Je nach Schriftart, Schriftgröße und Flüssigkeit des Lesevorgangs tritt die Aisthesis der Schrift in den Vorder- oder Hintergrund. Bei einem/einer ungeübten LeserIn wird stets die Aufmerksamkeit an

der visuellen Erscheinung der einzelnen Zeichen hängen bleiben. Andererseits ist es bei literarischen Texten in der Regel der Fall, dass die Zeichen unsichtbar werden und direkt auf die Interpretation gesehen wird. Das bedeutet, wenn Schrift *wahr* genommen wird – im Sinne von gelesen, aufgenommen – dann wird sie in dem Moment nicht mehr als Schrift wahrgenommen. Die Materialität der Zeichen ist völlig unwichtig und tritt dabei in den Hintergrund.

Bei der Untersuchung von „Effi Briest“ wurde genau dieser Vorgang auf performative Art und Weise gezeigt: Beim Lesen des ersten Abdrucks in der „Deutschen Rundschau“ bleibt die Aufmerksamkeit an der Materialität der einzelnen Zeichen hängen. Der Grund hierfür ist, dass der Abdruck in Fraktur-Schrift gesetzt wurde. Heutzutage ist es nicht mehr üblich, Fraktur-Schrift zu lesen, daher muss mit hoher Konzentration ein Zeichen nach dem anderen decodiert werden, um Wörter, Sätze und schließlich einen kompletten Text lesen zu können. Im Gegensatz hierzu sind die neueren Auflagen von „Effi Briest“, die in gut lesbarer Serifen-Schrift gesetzt sind, sehr einfach zu lesen. Die Aufmerksamkeit bleibt nicht an der visuellen Erscheinung der einzelnen Zeichen hängen, sondern der Blick geht so zu sagen durch die Materialität der Zeichen hindurch und fällt direkt auf die Interpretation. Das Zeichen wird decodiert, Wörter und Sätze gebildet, ohne dass dies ein bewusster Vorgang ist.

Ein wichtiger Punkt bei der Untersuchung von „Effi Briest“ war die Theorie der Paratexte von Gérard Genette. Auf dieser These fußte die gesamte Analyse. Sie besagt, jedes literarische Werk bestehe aus Text – Haupttext und Paratext. Unter letzterem wird alles verstanden, wodurch ein Text zum Buch wird und mit dem er vor die Öffentlichkeit tritt. Ein wichtiger Platz für paratextuelle Elemente ist das Buchcover. Da auch Genette diesem eine große Rolle zuspricht, wurde bei der Analyse der „Effi Briest“-Ausgaben Hauptaugenmerk darauf gelegt. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass paratextuelle Mitteilungen auf dem Buchcover erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung eines Textes haben. Der AutorInnenname, der Romantitel, Zusatzinformationen zum Inhalt – alle diese Mitteilungen bleiben nicht ohne Wirkung für den/die LeserIn. Ein weiterer Einflussfaktor bei „Effi Briest“ auf die Rezeption des Romanes ist die Tatsache, dass das Buch seit 1896 immer wieder neu publiziert wird. Es handelt sich um einen Klassiker des deutschen Realismus. Der/die RezipientIn des Buches weiß im Normalfall diese Tatsache und wird auch davon beeinflusst. Der Buchdruck ist die Verstärkung der Stimme des/der AutorIn. Es macht einen Unterschied, ob ein Text als gebundenes Buch gelesen wird, als

Zeitschriftenroman oder auf selbst ausgedruckten Seiten. In jedem Fall wird eine bestimmte Message mittransportiert.

Abschließen ist zu sagen: Das Buch als Medium verkörpert den textlichen Inhalt und macht ihn für den/die LeserIn wahrnehmbar. Kein Text kann sich ohne Form präsentieren – sie ist die unerlässliche Bedingung dafür, dass ein Text rezipiert werden kann. Die eingangs gestellte Frage, ob sich die Wahrnehmung eines Textes tatsächlich ändert, je nachdem wie und wo er publiziert wird, kann demnach definitiv mit „Ja“ beantwortet werden. Ob in einer Zeitschrift, in einem Buch, auf losen Blättern Papier oder am Computerbildschirm: die „Verpackung“ des Textes hat immer erheblichen Einfluss auf die Rezeption.

4.2 Ausblick

Im Zuge dieser Forschung sind nicht nur Fragen beantwortet worden, sondern auch neue Perspektiven in der Betrachtung des Buches als Wahrnehmungsmedium aufgekommen. Eine davon wäre die Untersuchung der ebooks. Als Wahrnehmungsmedium machte das Buch mit dieser Digitalisierung eine große Wandlung durch. Kann man dabei überhaupt noch von einem Buch sprechen? Wie unterschiedlich sind die materialen Eigenschaften (keine Seiten zum umblättern, kein Einband etc.)? Welchen Einfluss haben diese Dinge auf den Text? Wie sehen die neuen digitalen Paratexte des ebooks aus?

Im Hinblick auf diese Fragen wäre es interessant zu forschen, in wie fern sich ein Text verändert, wenn er nicht mehr als analoges Buch rezipiert, sondern digital auf einem ebook gelesen wird.

5. QUELLENVERZEICHNIS

Assmann, Aleida: Wie Buchstaben zu Bildern werden. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 191–202.

Attleslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 12. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2008. S. 181.

Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Philipp Reclam. 1972.

Bachelard, Gaston: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1978.

Biesalski, Ernst-Peter: Die Mechanisierung der deutschen Buchbinderei 1850–1900. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 36. Berlin: de Gruyter. 1991. S. 1–94.

Biesalski, Ernst-Peter: Gebunden mit der Perfektion der Maschine: Vom Hand- zum Maschineneinband. In: Windgätter, Christof (Hg.): *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. 2010. S. 52–67.

Cahn, Michael: *Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag. 1991.

Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika: Einleitung: Warum “Sprache intermedial”? In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH. 2010. S. VII–XIV.

Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Gasché, Rodolphe. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1972.

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übersetzt von Rheinberger, Hans-Jörg/Zischler, Hans. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1983.

Derrida, Jacques: Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julie Kristeva. In: Derrida, Jacques: *Positionen*, Graz–Wien: Passagen 1986. S.52–82.

Ellrich, Lutz/Frahm, Laura: Wissenschaft. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela/Bohnenkamp, Björn/Frahm, Laura (HG.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster: LIT Verlag. 2005. S. 9–22.

Enders, Angela: Der Verlust von Schriftlichkeit. Erziehungswissenschaftliche und kulturtheoretische Dimensionen des Schriftspracherwerbs. In: http://books.google.at/books?id=9cqk9jNGnv4C&hl=de&source=gbs_navlinks_s. 2007.

Faulstich, Werner: *Grundwissen Medien*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag. 1995.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Wie wir uns aufführen. In: Musner, Lutz/Uhl, Heidemarie: *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker. 2006. S. 15–26.

Flusser, Vilém: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: European Photography Verlag. 3. Auflage. 1990.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2003.

Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Philippi, Bernd. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1995.

Grube, Gernot/Kogge, Werner: Zur Einleitung: Was ist Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 9–19.

Grube, Gernot: Rückseite der Sichtbarkeit. Zur operativen Revolution elektronischer Schrift. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 103–118.

Harris, Roy: Schrift und linguistische Theorien. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 61–80.

Havelock, Eric A.: Gesprochener Laut und geschriebenes Zeichen. 1982. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britte (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA. 1999. S. 81–94.

Hempfer, Klaus W.: Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag. 2011. S. 13–42.

Hiebel, Hans H./Hiebler, Heinz/Kogler, Karl/Walitsch Herwig: *Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1998.

Jäger, Ludwig: Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 187–209.

Jost, Thorsten: Zum Zusammenspiel von Medialität und Performativität. Oder: Warum noch Hoffnung für das Theater besteht. In: Hempfer, Klaus W./Völbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag. 2011. S. 97–114.

Kogge, Werner: Elementare Gesichter: Über die Materialität der Schrift und wie Materialität überhaupt zu denken ist. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 85–101.

Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2002. S. 323–346.

Krämer, Sybille: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S. 156–176.

Krämer, Sybille: Was haben “Performativität” und “Medialität” miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der “Aisthesierung” gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2004. S. 13–32.

Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘: Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 23–57.

Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006a. S. 75–83.

Krämer, Sybille: Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Stimme jenseits der Oralität. In: https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:O2_Uf8jnJDQJ:userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Die_Rehabilitierung_der_Stimme.pdf. 2006b.

Krämer, Sybille: Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept. In: Böhler, Arno/Ganzer, Susanne (Hg.): *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*. Wien: Passagen Verlag. 2009. S. 131–156.

Krämer, Sybille: Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH. 2010. S. 13–28.

Krämer, Sybille/Totzke Rainer: Vorwort. In: Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag. 2012. S. 13–35.

Mareis, Claudia: Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext. In: Mareis, Claudia/Joost, Gesche/Kimpel, Kora (Hg.): *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*. Bielefeld: transcript Verlag. 2010. S. 9–32.

Mareis, Claudia: *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*. Bielefeld: transcript Verlag. 2011.

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media.* Düsseldorf/Wien/New York/Moskau: ECON Verlag. 1992.

Mein, Georg: Die Abwesenheit des Vaters. Schriftlichkeit als Schwellenraum. In: *Schriftkultur und Schwellenkunde. Literalität und Liminalität.* Bielefeld: transcript Verlag. 2008. S. 65–96.

Mersch, Dieter: Die Geburt der Mathematik aus der Struktur der Schrif. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine.* München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 211–233.

Metten, Thomas: Schrift-Bilder – Über Graffitis und anderer Erscheinungsformen der Schriftbildlichkeit. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele.* Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2011. S. 73–94.

Müller, Hans-Joachim: *Bilder rascheln nicht. Unter Freunden: Hubert Burdu diskutiert mit Peter Sloterdijk und Bazon Brock über den "iconic turn".* In: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article10863152/Bilder-rascheln-nicht.html. 11.11.2010. [Tag des Abrufs: 09.05.2012].

Neumann, Peter: Industrielle Buchproduktion. In: Jäger, Georg (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1: *Das Kaiserreich 1870–1918, Teil 1.* Frankfurt/Main: Buchhändler Vereinigung. 2001. S. 170–181.

Ong, Walter: Oralität und Literalität. 1982. In: Pias, Claus/ Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britte (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard.* Stuttgart: DVA. 1999. S. 95–104.

Öhner, Vrääth: Performativität und Medialität, Ereignis und Wiederholung. In: Musner, Lutz/Uhl, Heidemarie: *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften.* Wien: 2006. S. 75–86.

Raible, Wolfgang: *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses.* Heidelberg: Carl Winter. Universitätsverlag: 1991.

Rajewski, Irina O.: *Intermedialität.* Tübingen/Basel: A. Francke Verlag. 2002.

Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas.* Göttingen: Wallstein Verlag. 2001.

Rössler, Patrick: Die „Neue Typographie“ und das Buch. Fachdiskurse und Umschlagentwürfe zwischen den Kriegen. In: Windgätter, Christof (Hg.): *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung.* Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. 2010. S. 68–98.

Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft.* Hrsg. Von Bally, Charles/ Sechehaye, Albert. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 3. Auflage. 2001.

Schäfer, Helma: Zur Dauer und Zierde. Gestaltungsgeschichte des Einbandes von 1765 bis 1897. In: Petersen, Dag-Ernst (Hg.): *Gebunden in der Dampfbuchbinderei. Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Wilhelm Fink Verlag. 1994. S. 9–53.

Schäffner, Wolfgang: The Design Turn. Eine wissenschaftliche Revolution im Geiste der Gestaltung. In: Mareis, Claudia/Joost, Gesche/Kimpel, Kora (Hg.): *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*. Bielefeld: transcript Verlag. 2010. S. 33–45.

Schröter, Jens: Intermedialität. In: *Theorien der Medien*. http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12. ohne Datumsangabe. [Tag des Abrufs: 01.06.2012].

Schultz, Joachim: Text und Typographie: Zur typographischen Gestaltung literarischer nichtliterarischer Texte. Komparatistische Hefte. Heft 5/6 (1982). Literatur und die anderen Künste. Literature and the Other Arts. La Littérature et les autres Arts. Bayreuth: Lorenz Ellwanger. 1982. S. 95–77.

Singer, Mona: *Epistemologie des situierten Wissens*. Wien: Habilitationsschrift (Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät. Universität Wien). 2002.

Stetter, Christian: *Schrift und Sprache*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 1997.

Stetter, Christian: Bild, Diagramm, Schrift. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 115–135.

Strätling, Susanne/Witte, Georg: Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 7–18.

Wahl, Christine: *Diese Effi? Gefällt mir nicht mehr*. In: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fontane-premiere-in-berlin-diese-effi-gefaellt-mir-nicht-mehr-a-809180.html>. 15.01.2012. [Tag des Abrufs: 06. 07.2012].

Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Max Niemayer Verlag. 2000.

Windgätter, Christof: Vom „Blattwerk der Signifikanz“ oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung. In: Windgätter, Christof (Hg.): *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. 2010. S. 6–50.

Windgätter, Christof: *Medienwechsel. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für die Schrift*. Berlin: Kulturverlag Kadmos. 2006.

Witte, Georg: Textflächen und Flächentexte. Das Schriftsehen der literarischen Avantgarden. In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005. S. 357–396.

Witte, Georg: Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zu Phänomenalität des poetischen Textes. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 173–190.

Analysierte Ausgaben von „Effi Briest“ :

Fontane, Theodor: *Effi Briest als Abdruck in der Deutschen Rundschau*. 81. Band. Oktober bis Dezember. 1894.

Fontane, Theodor: *Effi Briest als Abdruck in der Deutschen Rundschau*. 82. Band. Jänner bis März. 1895.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Berlin: Verlag F. Fontane & Co. 1896.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Leipzig: Rothbarth Verlag. 1938.

Fontane, Theodor: *Effi Briest. Text mit Anmerkungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2004.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. München: Manesse Verlag. 2004.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Köln: Anaconda Verlag. 2005.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Köln: Anaconda Verlag. 2008.

Fontane, Theodor: *Effi Briest. Deutscher Klassiker. Band 6*. Norderstedt: Grin Verlag. 2008.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Krems: Bestbook. 2009.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Hamburg: Hamburger Lesehefte Verlag. 2009.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag. 3. Auflage. 2010.

Fontane, Theodor: *Effi Briest. Lektürehilfen*. Stuttgart: Klett Verlag. 2010.

Fontane, Theodor: *Effi Briest. Frau Jenny Treibel*. Gondrom Verlag. 2011.

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Frankfurt/Main: Insel Taschenbuchverlag. 2011.

6. ANHANG

6.1 Abstract

In dieser Diplomarbeit wird das Buch als Medium von seinen ökonomischen Gesichtspunkten losgelöst und unter einem medientheoretischen Blickwinkel betrachtet. Die zentrale Annahme dieser Arbeit ist, dass das Buch nicht nur ein Medium der Kommunikation ist, sondern auch ein Wahrnehmungsmedium. Es verkörpert den textlichen Inhalt und macht ihn so für den/die LeserIn wahrnehmbar. In der vorliegenden Arbeit wird demnach nach der Wechselwirkung von äußerer Erscheinung und Wahrnehmung des Inhalts gefragt. Alles was einen Text zum Buch macht – Einband, Buchseiten, Schrift etc. – wird in Form der „Verpackung“ des Buches als Information an den/die LeserIn weitergegeben. Kein Text kann sich ohne Form präsentieren, sie ist die unerlässliche Bedingung dafür, dass ein Text gelesen werden kann. Ob als Buch, als Zeitschrift, auf selbst ausgedruckten Seiten oder auf dem Computerbildschirm – es gibt keinen Inhalt ohne Form.

6.2 Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Melanie Mitsche
Geburtstag und -ort: 06. 11. 1983, Wien

Ausbildung:

1994 – 1998	Bundesrealgymnasium Wien II
1998 – 2003	Höhere Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt, Wien XVI
2007 – 2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität

Bisherige berufliche Tätigkeiten:

2003 – 2004	Grafikerin bei der Verlagsgruppe News
2004 – 2007	Reinzeichnerin/Grafikerin bei Hantsch&Jesch Prepress
2007 – 2008	Abendregie bei der Komödie am Kai
2008 – 2010	Reinzeichnerin bei Ogilvy
2010 – 2012	Grafik/Projektmanagement bei no.sugar marketing, pr