



Berliner Zeitung 10./11. Oktober 1998

Die Anmut des Unscheinbaren

EINE DIENENDE KUNST, UM DIE SICH
DER LITERATURBETRIEB NICHT EINMAL
ZUR BUCHMESSE KÜMMERT: DIE
TYPOGRAPHIE

von Martin Z. Schröder

Am Anfang kriegt der Mensch einen Buntstift in die Hand gedrückt und malt. Striche und Kringel zuerst, dann erscheinen die Mama, die Katze und der Vater, alle nebeneinander am unteren Bildrand. Von oben strahlt die liebe Sonne mit langen, gelben Fäden aus einer Ecke heraus. Jemand regt das Kind an, ein paar rote Fäden in die Sonne zu malen und den Vater etwas größer zu proportionieren als die Katze, und der Gestaltungswille erwacht. In der Schule dann wird zur Kenntnis genommen, daß für das A zwei fade Schrägstriche geübt werden müssen, deren Winkel zu den Hilfslinien ihre Länge bestimmt und somit die Breite des Buchstabens. Ein zu breites A wird als klobig empfunden, ein zu schmales als kümmerlich. Das Gefühl dafür wird durch Vorbilder in den Fibeln entwickelt, aber vor allem durch Schriften im Alltag, beispielsweise an Fassaden. Der Abc-Schütze müht sich mit der Schrift, und die Zunge hilft mit. Später wird er sich mit seiner Handschrift befassen.

Ist die Schulzeit vorbei und werden zwischenmenschliche Beziehungen telefonisch besprochen, gerät die Handschrift in Vergessenheit. Der Gestaltungswille bei Schriftstücken, seien es Briefe an den Vermieter oder dienstliche, agiert nun im Zusammenhang mit aufwendigerer Technik als der des Kugelschreibers. Die Schreibmaschine wurde inzwischen vom Computer abgelöst, und der Verfasser von Briefen und Aufsätzen gestaltet nach privaten Kriterien: Die Kopfzeile des Briefbogens soll individuell wirken, also nimmt er eine fette Schrift oder ordnet sie besonders an, wobei er formalen Kriterien nur insoweit folgt, als er die Bankverbindung nicht größer als die Telefonnummer setzt. Den Brief selbst schreibt er in einer Schrift, die er als schön empfindet. Weder Schreibschrift noch Fraktur scheinen ihm zu seinen Sehgewohnheiten passend, er verleiht seinen Zeilen die Ernsthaftigkeit der Belletristik und setzt sie, freilich ohne es zu wissen, aus einer den Antiqua-Schriften der Renaissance nahestehenden; der Computer bietet die Times New Roman, die ihm allerdings für die Wichtigkeit seiner Mitteilung zu dünn scheint,

weshalb er den fetten Schnitt wählt. Ob so schöne Briefe entstehen, darf bezweifelt werden.

Die Technik hat immer schon die Typographie beeinflusst. Dem Buchdruck verdanken wir die Ausformung der Renaissance-Antiqua mit den Rundungen in den Serifen, den Kupferstechern die klassizistische mit den strengen Formen. Und schon immer hat sich mit dem leichteren Zugang zu Produktionstechniken auch die Qualität der Drucksachen in der Masse verschlechtert, bereits zu Gutenbergs Zeiten gab es viele dürftige Bücher. Aber diese Veränderungen und qualitativen Einschränkungen sind nicht zu vergleichen mit jenem Kulturschock, der den Bücherfreund in die Knie zwingt angesichts der Masse häßlicher Bücher heute, die ohne Verstand zusammengeschnürt werden.

Leider wird im Feuilleton, wo die Architektur als die andere Kunst mit dienender Funktion ausführlich diskutiert wird, Typographie kaum besprochen, selbst wo sie als Fassadenbeschriftung zur Architektur gehört. Häuser stehen nun mal den ganzen Tag auf der Straße herum und können nicht wie Bücher in die zweite Reihe geschoben werden. Weil die Beschriftung von Fassaden heute meist schreiend und unschön ausgeführt ist, wird ihr Verschwinden selten bedauert.

Aber auch die Literaturverwalter verstehen wenig von der Kleidung der Bücher; sie rezensieren die Texte, als ob die Verlage Manuskripte herausgäben. Es gibt keine typographische Kritik, und entsprechend sehen die Bücher aus. Warum manche Texte das Auge ermüden, andere gut lesbar sind, warum sich manche Bücher mit fünfhundert Seiten kaum aufgeschlagen halten lassen, andere mit tausend Seiten aber bequem in einer Hand, das wird ignoriert. Die Bewegung gegen diese Ahnungslosigkeit ist ebenso bedauerlich: kleine Verlage, die sich allen Ernstes einbilden, „schöne“ Bücher zu produzieren, weil sie ein harngelbes Papier innen verwenden und für den Umschlag filzigen Fusselkarton, möglichst mit einer Goldfolienprägung versehen, deren Glanz das Lesen eher verhindert.

Noch verwerflicher: die Handpressen. Dort bilden sich typographische wie technische Laien ein, daß allein die Verwendung von Bleisatz ihr Produkt adelt, auch wenn sie weder vom Satz etwas verstehen noch vom Druck, geschweige vom Entwurf. Der Kulturbetrieb aber goutiert solches und verstärkt es, versehen mit dem Etikett „Buchkunst“, nicht selten staatlich in Kulturförderprogrammen. Die Bewertung im Feuilleton wird von den



Hinterbänklern vorgenommen, da auch die Autoren der sogenannten bibliophilen Werke meist drittklassige sind. Gute Autoren schreiben nicht für einen Handschlag, sondern für Geld und verkaufsfördernde Betreuung, was nur finanzkräftige Verlage leisten können. In den Rezensionen kann man dann lesen, eine sogenannte bibliophile Ausgabe sei schön oder kostbar, der Gipfel der ästhetischen Bewertung.

Den Kritikern fehlen die Kriterien. Weder können sie Schriften bewerten noch den Satz einschätzen, sie streicheln nur ehrfürchtig das Harn- und Fusselpapier und glauben, es wäre Kunst. Gebrochene Schriften nennen sie alte oder, noch abenteuerlicher, deutsche Schrift (die letzten schönen Frakturen wurden hierzulande in den 1930er Jahren entworfen, danach gab es nur noch die häßlichen „Nazibalken“-Frakturen, bis im Januar 1941 Adolf Hitler die Fraktur als „Schwabacher Judenlettern“ per Rundschreiben verbot), die Venezianische Antiqua aus dem 15. Jahrhundert bezeichnen sie als gediegen, eine Serifenlose von 1840 heißen sie moderne Schrift, und die alten englischen Kanzleischreibschriften gelten als weiblich. Meinungen sind zählebig.

Ähnlich resümieren kann man in der Werbung. Zur Zeit gilt die Verwendung von Schriften als modern, die aussehen sollen wie Techno-Musik oder Turnschuhe. Diese Schriften haben keine Serifen und laufen extrem breit. Die Zeilen werden meist so eng gesetzt, daß sie kaum lesbar sind, übertriebene Satzbreite tut ein übriges. Daß Schrift Inhalte trägt, vergessen diese Werbeexperten, die inzwischen auch Schutzumschläge für Bücher herstellen, so daß die Bücher in den Buchhandlungen den Kunden anbrüllen mit bunten Farben und verzerrten Schriften. Modisch und von der Mehrheit der Belletristik-Verlage geübt wird seit einiger Zeit das Sperren von kursiver Renaissance-Antiqua eine Beleidigung für das Auge, da das Auseinanderreißen der Schrift jene Eleganz zerstört, die die Kursive auszeichnet.

Typographie unterscheidet sich grundlegend von der Architektur. Ihre Entwicklung ist im Prinzip abgeschlossen. Mag in der Werbung immer wieder der Mode nachgegeben und damit kurzzeitig Aufmerksamkeit erhascht werden, die Entwicklung der Buchstabenform und des Satzes ist seit langem beendet, eine Neuerung seit Jahrzehnten nicht erkennbar und nicht wünschenswert. Ein Buch, das sich modisch gibt, ist ein schlechtes Buch. Typographie hat dienende Funktion; sobald sie auf

sich aufmerksam macht, kann sie als eitel gelten. Gute Typographie besitzt unscheinbare Anmut.

Die Form des Buches, die im europäischen Kulturkreis als schön empfunden wird, hat sich seit Jahrhunderten nicht verändert. Die als optimal lesbar geltenden Schriften gehören zu den ältesten überhaupt, jüngere gute Satzschriften modifizieren nur die alten venezianischen. Die letzten durchgreifenden Neuerungen in der Schrift gab es vor rund sechzig Jahren, als sich die Serifenlosen zu endgültigen Formen entwickelten. Diese Entwicklung fand ihren Abschluß in der 1932 erstmals gegossenen Type des Schriftkünstlers Paul Renner, der Futura, die bis heute weit verbreitet ist und als modern gilt. Sie wird beispielsweise für den Schriftzug der ARD-„Tagesschau“ verwendet. Die zweite Linie ist die weniger konstruktive und stärker an die alte Antiqua-Form angelehnte Gill von Eric Gill mit dem offenen a und den deutlicheren Unterschieden in den Strichstärken. Doch beide sind nicht als Satzschriften für das Buch tauglich, wo große Textmengen schnell erfaßt werden sollen, ohne die Augen zu überanstrengen. Was heute an „neuen“ Schriften auf den Markt schwemmt, ist nur ein Abklatsch bereits dagewesener Modeschriften. Daß sich Schrift nicht weiter umformen läßt, liegt an unseren Sehgewohnheiten. Die alten Römer haben mit ihrem Versal-Alphabet ideale Einzelformen geschaffen, die wir mühelos unterscheiden und zu Wörtern zusammensetzen können. Über viele Generationen haben sich Wortbilder eingepreßt, die durch keinen „Künstler“ einfach so zu ändern sind.

Das gilt auch für das Buch. Seine Einrichtung hat mit Kunst wenig zu tun, Buchtypographie ist eine Wissenschaft, die nur von ganz wenigen Typographen zur Kunst getrieben werden kann. Die Gesetze für Layout und Satz sind mehrere Jahrhunderte alt und kommen aus den Klöstern, in denen Bücher von Hand geschrieben wurden, abgeleitet von noch älteren Naturgesetzen über die Proportionen (wie sich auch Zoll oder Inch von einer Daumenbreite und Yards von Schritten ableiten). Niemand kann heute sagen, ob es ein offizielles kalligraphisches Regelwerk gab, aber es gab schon damals eine große Menge häßlicher Bücher und eine kleine Anzahl, deren Gestalt damals wie heute als meisterlich empfunden wurde und aus denen sich schließen läßt, daß es zumindest mündlich weitergegebene Regeln gegeben haben muß. Das erste bedeutende Druckwerk aus einzelnen Lettern, die 42zeilige Gutenberg-Bibel, wurde vermutlich von Gutenbergs Gehilfe Peter Schöffer maßgeblich eingerichtet, der ein hervorragender Kalligraph war,



während Gutenbergs Verdienst eher im technischen Bereich liegt, in der Erfindung der Letternguß- und Drucktechnik.

Noch vor einigen Jahrzehnten kannte jeder Buchdrucker Milchsacks Hauptgesetz, heute ist es sogar bei den Entwerfern vergessen. Benannt wurde es nach dem Oberbibliothekar der Herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel, Prof. Dr. Gustav Milchsack (1850 – 1919), der angesichts der in den Büchern des 19. Jahrhundert herrschenden Regel- und Planlosigkeit und vor allem der Unsitte, den Satz genau auf die Mitte der Seite zu stellen, mittelalterliche Handschriften und Inkunabeln bezüglich der Randverhältnisse untersucht hat und 1901 einen Aufsatz darüber veröffentlichte.

Erst 1953 ist der Typograph Jan Tschichold durch Nachmessen etlicher Inkunabeln auf den spätgotischen Teilungskanon gestoßen, der sich mit Hilfe der „Villardschen Figur“ (nach dem Baumeister des 13. Jahrhunderts Villard de Honnecourt) geometrisch konstruieren läßt. Zu Gutenbergs Zeiten gab es nämlich noch kaum Maßeinheiten, und Strecken wurden vermutlich mittels des Villardschen Kanons geteilt. Gutenberg und Schöffer haben die Bibelseiten so ausgestattet, daß der obere Weißrand (Kopfsteg) der Buchseite ein Neuntel der Gesamthöhe, der untere (Fußsteg) zwei Neuntel ausmacht, ebenso innen: Im Bund beträgt der Weißraum ein Neuntel der Gesamtbreite (Bundsteg), außen (Seitensteg) zwei Neuntel. So entsteht ein Bild des aufgeschlagenen Buches, in dem sich zwei gegenüberstehende Kolumnen auf einer starken Basis des Fußstegs zu einem Ganzen vereinen, das vom äußeren Papierrand umrahmt ist, wobei die Seitenstege zwei kräftige Pfeiler bilden, die ein seitliches Auseinanderfallen der beiden Kolumnen verhüten. Der schmale Kopfsteg gibt der Doppelseite oben einen leichten und gefälligen Abschluß. Bei einem Papierformat der Buchseite von zwei Teilen in der Breite zu drei Teilen in der Höhe ergab sich somit, daß der Kopfsteg anderthalb-, der Seitensteg zwei- und der Fußsteg dreimal so breit sind wie der Bundsteg. Neu an Tschicholds Überlegungen war, daß er das Papierformat in die Überlegungen einbezog und herausfand, daß zwischen den jeweiligen Proportionen der Kolumne und des Papierformats ein Zusammenhang hergestellt werden muß.

Heute sind Milchsack und Tschichold fast vergessen. Jeder Computerbenutzer kann willkürlich ein Buch gestalten. Daher sind die meisten neuen Bücher häßlich. Grundsätzlich haben unsere Bücher folgende Mängel: Der Satzspiegel ist zu groß, die

Verlage nutzen das Papier soweit wie nur möglich aus und verzichten auf eine Umrandung der Kolumnen. Die Ränderverhältnisse sind zufällig, oft stehen die Kolumnen zu tief. Die Seitenzahlen sind laienhaft angeordnet. Wenn in einem Buch die Paginierung unten und außen gesetzt wird, dann muß sie wie die Absatzanfänge eingezogen werden, um nicht zu stören. Gut ist auch, die Seitenzahlen auf Mitte zu stellen, jedoch sollen dabei keine Rauten und Linien hinzugefügt werden, auch das verbreitete Setzen der Paginierung aus Kursiver ist zu vermeiden. Dafür sollen die ungleich eleganteren Mediäval-Ziffern verwendet werden, die nicht alle gleich hoch sind, sondern gearbeitet wie die Kleinbuchstaben.

So sind die Eins, Zwei und Null so hoch wie ein kleines n, die Drei, Vier, Fünf, Sieben und Neun haben eine Unterlänge wie ein kleines p und die Sechs und Acht eine Oberlänge wie ein kleines b. Das Papier soll elfenbeinfarben sein. Solch leichte Tönung schon die Augen. Zu gelbes Papier ist so scheußlich wie hochweißes. Das Papier soll nicht aufgebläht sein, Bücher kauft man nicht nach Gewicht. Besonders schön ist Dünndruckpapier, wie es früher viel öfter gebraucht wurde. Ein großes Problem sind die tolpatschigen Haupttitel in unseren Büchern. Einen symmetrischen Titel gut zu setzen bedarf es einiger Erfahrung, über die ein Computer nicht verfügt. Leider ist die Verwendung von Ornamenten ganz außer Gebrauch gekommen, so daß in den Buchtiteln meist Friedhofsruhe herrscht.

Die Buchkunst liegt derzeit sehr im argen. Bevor ein ganzer Berufsstand und mit ihm das Wissen und die Fertigkeiten, derer die Herstellung guter Bücher bedarf, aus Kostengründen verlorengehen, wäre zu wünschen, daß die Verlage ihre Gleichgültigkeit gegen das Buch ablegen und die Herstellung nicht mehr Computerspezialisten und Werbeagenturen überantworten, sondern Typographen, die ihr Handwerk beherrschen.