

# Das letzte Relikt Gutenbergs

Hans Andree

Der Aufsatz erschien erstmals in in der Zeitschrift  
*Mittelweg 36* des Hamburger Instituts für Sozialforschung  
(Nr.3, 2002)

Es folgte 2002 eine leicht korrigierte Fassung in der  
Studienreihe »Zum Buch«, Ausgabe 4 im Materialverlag der  
Hochschule für bildende Künste Hamburg

2008 erschien der Aufsatz in dem Buch *Der maschinelle  
Bleisatz. Aspekte zur Technik-, Wirtschafts-  
und Sozialgeschichte*. Ottmar-Verlag Bischofszell

Die vorliegende, leicht bearbeitete Form, ist von 2023  
(Schrift *DTL Dokumenta*)

Ein kaum beachtetes typografisches Detail, das mit größter Selbstverständlichkeit seit nunmehr 550 Jahren von Buch zu Buch weitergegeben wurde, geht direkt auf Gutenberg zurück: die geschlossene Textkolumne, der Blocksatz, wie das Satz-Bild heute genannt wird. Es hat die Schreib- und Druckkultur geprägt und scheint als Form nach wie vor unentbehrlich.

Als Leser sind wir an die geschlossene Textkolumne gewöhnt: sie prägt unsere Vorstellungen vom »richtigen« Buch seit unseren ersten Leseübungen. Auf Veränderungen dieses typografischen Modells reagiert die Leserschaft äußerst empfindlich. Bemerkenswert, dass selbst neuerungslüsterne Boulevard-Blätter nicht davon abweichen, sondern dass gerade hier das Prinzip bis in die schmalsten Spaltenbreiten durchgehalten wird. Ob in Zeitungen, Zeitschriften oder Büchern: noch wollen wir Fließtexte am liebsten in dieser typografischen Form lesen.

Auch wer schreibt, möchte seinen Text in der Blocksatzform sehen. Man hat den Eindruck, dass sie das Geschriebene adelt und das Schreiben von der Form her gewissermaßen beherrscht wird: eine typografische Etikette, die den ersten Augenblick der Wahrnehmung bestimmt. Der visuelle Eindruck »klar«, »sauber«, »geordnet«, »gefasst«, den der Blocksatz zweifellos vermittelt, scheint Schreibenden und Lesenden nicht selten die Gewissheit zu geben, sie hätten etwas Rechtes zu Papier gebracht oder vor Augen.<sup>1</sup>

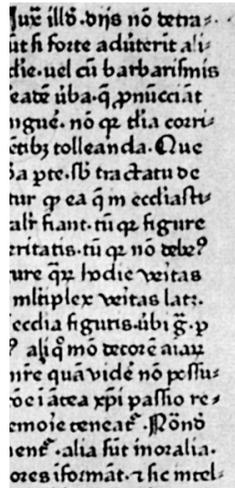
Darüber hinaus verrät die Oberfläche des Gedruckten Geisteshaltungen und Ideologien, wie die Geschichte der *Fraktur* und der *Antiqua*<sup>2</sup> in Deutschland und andere Beispiele eindrucksvoll zeigen:

- Die Form der *Dekretales* Gregors des IX. aus dem 15. Jahrhundert ist schon auf den ersten Blick Ausdruck der institutionellen Autorität des Heiligen Stuhls. Der Haupttext steht im Zentrum des Schrift-Bildes, Auslegungen und Kommentare dicht und lückenlos darum gefügt, wie gemauert.
- In der Umdeutung der stummen Zeichen des Setzkastens (Sterne, Linien, Kästen, Flächen) zu sprechenden Zeichen des *Tristram Shandy* offenbaren sich Witz und Humor Laurence Sternes.
- Das kontrastreiche typografische Bild der Boulevard-Presse entspricht dem Zerstreungsbedürfnis eines Massenpublikums und seinem flüchtigen Blick.

<sup>1</sup> Bekanntlich kann ein Zuwiderhandeln an der typografischen Form, eine Veränderung des tradierten Schrift-Bildes, beispielsweise bei Examens- und Doktorarbeiten negative Folgen haben.

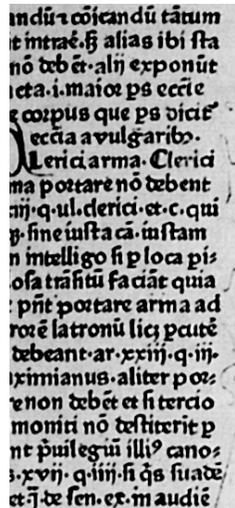
<sup>2</sup> Schriftform und typografische Anordnung bilden zusammen ein komplexes Schrift-Bild, deren Anmutungsqualität für Zu- beziehungsweise Abwendung mitentscheidend sein kann. »Bismarck lehnte es grundsätzlich ab, deutschsprachige Drucksachen zu lesen, die in *Antiqua*-Schrift gesetzt waren« (er wollte deutschen Text nur in *Fraktur*-Schrift lesen). Der ideologische Streit entbrannte beim Anblick des einen oder anderen Schrift-Bildes. (Hans Andree, »Schwabacher Judenlettern«. Funktionalisierte Schrift-Bilder, *Mittelweg* 36, 3/98)





Peter Schöffer: Guilelmus Duranti, *Rationale divinatorum officiorum* von 1459

Links Detail der rechten Satz­kante



Peter Schöffer: Gregor IX., *Decretales* von 1473 und 1480/90

Links Detail der rechten Satz­kante aus der vorderen Kolumne



Dass sich Gutenberg zum Schließen der rechten Satz­kante beim Bibelsatz entschloss, war eine Entscheidung, die in erster Linie wohl der Inhalt (»das Wort Gottes«) nahelegte. Durch den Eingriff erhielt der Text eine »prägnante« Form und dadurch eine Betonung und Aufwertung, die Gutenbergs künstlerischer Absicht entsprach. Des weiteren wird bei seiner Entscheidung wohl auch die Vorliebe des späten Mittelalters für schwere und dichte Text-Bilder eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben.

Gutenbergs früherer Mitarbeiter Peter Schöffer und andere Inkunabeldrucker verhielten sich zunächst abwartender. Schöffer ist »erst Anfang der 1470er Jahre allgemein zu einem so ausgezeichneten Kolumnenschluss übergegangen«. <sup>5</sup> Knapp zwei Jahrzehnte nach dem Druck der Bibel hatte die geschlossene Satz­kante offenbar schon den Ruf, die »ausgezeichnetere«, die bessere Kolumnenform zu sein.

Die Buchstaben, die Gutenberg für seine 42-zeilige Bibel in Stahl schnitt, härtete, umformte und dann in dem von ihm erfundenen Gießinstrument zu einzelnen beweglichen Bleitypen vervielfältigte, hatten die Form einer strengen, schmalen und hochstrebenden gotischen Schrift, der *Textur*, wie sie zu seiner Zeit in den Scriptorien geschrieben wurde. Im 15. Jahrhundert schrieb man in den weltlichen und klösterlichen europäischen Schreibstuben zwei Grundformen gotischer Schrift: die *Textur* und die *Rundgotisch*. Während die *Rundgotisch* noch Kreiselemente für die runden Buchstaben enthielt, sah das strenge Alphabet der *Textur* nur noch winklige, »gebrochene« Formen vor, so dass die Schrift jetzt ein noch dichteres Gewebe bilden konnte. Der Habitus der Gotik wurde bis ins Wort- und Buchstabeninnere fortgeführt – es »ist eine verblüffende Homologie zwischen gotischer Schrift und Architektur in diesem Detail erkennbar.« <sup>6</sup>

Um dem geschriebenen Charakter der Schrift möglichst nahe zu kommen und das Gleichförmige, das durch die mechanische Vervielfältigung eintrat, im Schrift-Bild zu vermeiden, schnitt Gutenberg von den oft vorkommenden Buchstaben wie a, r, n, m usw. jeweils leicht variierende Formen. Des weiteren schuf er als Einzeltypen Buchstabenverbindungen (Ligaturen) wie ð, ſ, ꝛ und Abkürzungen <sup>7</sup> (Abbreviaturen) für Doppellaute wie ðð, ñ, ð. Für die 42-zeilige Bibel soll er etwa 290 verschiedene Zeichen eingesetzt haben. <sup>8</sup>

<sup>5</sup> Aloys Ruppel, *Johannes Gutenberg*, Berlin 1947, S. 142. Bis auf diese Aussage habe ich bisher in der Literatur zur Inkunabelzeit zum Gestaltphänomen der »geschlossenen rechten Satz­kante« keine weiteren Hinweise gefunden. Der zu einem Block ausgeschlossene Satz wird druckgeschichtlich lediglich technisch betrachtet.

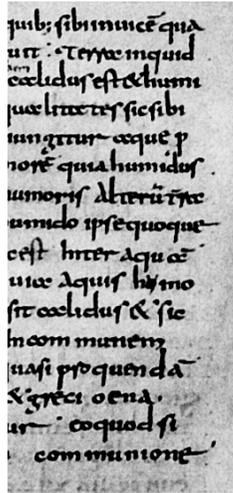
Wie an Schöffers *Decretales* von 1473 und 1480 unschwer zu erkennen, ist der Satz der Außenkante noch bewegt (»rauh«), nach innen (Abbildung) laufen die Zeilen sogar stärker frei aus.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970, S. 144 f.

<sup>7</sup> Abbreviaturen und Zeichen für Doppellaute wurden eingesetzt, um Platz zu sparen, denn schon im 13. Jahrhundert versuchte man, die ganze Bibel in einem Band unterzubringen. Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes*, Frankfurt am Main 1991, S. 118.

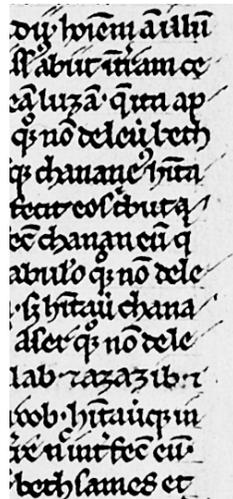
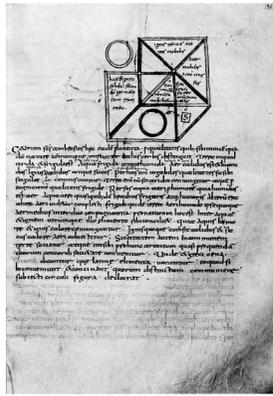
<sup>8</sup> Cornelia Schneider, *Gutenberg*, Mainzer Drucker. Mainz 2000, S. 97.

In den späteren Jahrhunderten, als die geschriebenen Schriften nicht mehr allein Vorbild für die Formen der Druckschriften war, hatten die Setzkästen wesentlich weniger Fächer und enthielten zuletzt nur noch jeweils ein Zeichen für die normalen Groß- und Kleinbuchstaben unseres Alphabets. Die Ligaturen waren auf ein knappes Dutzend geschrumpft, Abbreviaturen gab es nicht mehr.



Kompendium der Zeitrechnung, Naturlehre und Himmelskunde, Handschriften aus den Jahren 798 und 805

Links Detail der auslaufenden Zeilen, an denen kein Zwang zur Blockbildung zu beobachten ist



Bibel, Handschrift, Ende des 13. Jahrhunderts

Links Detail der rechten Textkante. Der Schreiber bemüht sich um Geschlossenheit, indem er durch Federschwünge versucht, die Kante optisch zu glätten



Durch ihre unterschiedlichen Breiten waren Gutenbergs verschiedene Buchstabenformen und -kombinationen zudem sehr gut geeignet, die Zeilen so aufzufüllen, dass die Wortzwischenräume nahezu gleich bleiben konnten, trotz der schmalen Kolumnen mit durchschnittlich 31 Zeichen pro Zeile, wie es die 42-zeilige Bibel vorsah. Hiermit setzte Gutenberg ein ästhetisches Maß, für das es bis heute nur Lösungsansätze<sup>9</sup> gibt.

Der Blocksatz<sup>10</sup> – wie wir ihn heute nennen – war geboren. In Stein geschlagen, in Ton gebrannt oder in Holz geschnitten, erforderten Epigramme, Gesetzestexte oder geweihte Texte schon früher offenbar Schrift-Bilder des »vesten Buchstabs«, wie Hölderlin es formulierte. Auch Handschriften zeigen, dass man sich schon in den Schreibwerkstätten – wenn auch mit unzulänglichen Mitteln – bemühte, dem Ideal des geschlossenen Satzes nahe zu kommen.

In kanonischen Texten hohen Grades ist der Inhalt festgeschrieben, sie kommen Gesetzestexten gleich. »Kanonische Texte sind nicht fortschreibbar ..., sie verlangen wortlautgetreue Überlieferung ..., haben die Verbindlichkeit eines Vertrages.«<sup>11</sup> In der Geschichte der Menschheit, so Jan Assmann, gab es bei der Kanonbildung zwei unabhängige »Initialzündungen«:<sup>12</sup> das buddhistische Tripitaka und die hebräische Bibel. Von dieser gingen wiederum im Westen die weiteren Kanonbildungen wie die christliche Bibel und der Koran ab. »So organisiert sich das kulturelle Gedächtnis einerseits in Kanones erster, zweiter und gegebenenfalls dritter Ordnung, andererseits in Primär- und Sekundärliteratur, Texten und Kommentaren. Der wichtigste Schritt in der Kanonbildung ist der Akt der »Schließung«. Er zieht die beiden entscheidenden Grenzen zwischen dem Kanonischen und dem Apokryphen und zwischen dem Primären und dem Sekundären.«<sup>13</sup>

»Ausschließen« hieß der Vorgang in der Zeit des Bleitypensatzes, den Gutenberg mit der oben beschriebenen Sorgfalt betrieb, wenn er die Zeilen auf die gleiche Breite brachte, und »Ausschluss« war das (nichtdruckende) Material der alten Satztechnik, mit dem die Wortzwischenräume verringert beziehungsweise erweitert wurden, damit die Zeile endgültig passte, das heißt »ausgeschlossen« war.

<sup>9</sup> Obwohl die heute gängigen Satzprogramme den Blocksatz bevorzugen, sind die ästhetischen Vorgaben Gutenbergs bisher nur teilweise verwirklicht. Da technisch durchaus möglich, wäre heute ein optisch ausgeglichener, homogener Satzkontextbeginn (mit leicht herausgestellten Zeichen, wie beispielsweise dem großen T) und Satzkontextabschluss (mit leicht herausgestellten Satzzeichen) durchaus wünschenswert. Zudem könnte im weiteren eine vorsichtige Modifikation der Buchstabenabstände, eventuell auch eine gezielte unauffällige Buchstabenverbreiterung bzw. -versmälnerung und absatzweise Umbruchautomatik zur Verbesserung der Satzqualität hinzugezogen werden.

<sup>10</sup> Der Begriff Blocksatz tritt erstmals in der Jugendstil-Typografie auf, als stark geschlossene Satz-Bilder Mode waren. Später wird der Begriff als allgemeine Bezeichnung für die Setzart mit geschlossener linker und rechter Satzseite übernommen.

<sup>11</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 94.

<sup>12</sup> Dasselbst, S. 93.

<sup>13</sup> Dasselbst, S. 94.

minute lunt	יָאֲרֵץ
r "terrā. 000	וַיִּרְא
is p' noc' te	בְּחֻדְשׁ
spexit: 'vidit	י י י י י
ata esset 'sup	י י י י י
'Mense 0000	י י י י י
:ptimo ° & vi	י י י י י
0000000000	י י י י י
facta est ter	י י י י י
s aut autem 00	י י י י י
oe' dicens. 00	י י י י י
de 000000000	י י י י י
/xor tua: 'fi	י י י י י
ores 0000000	י י י י י
ū' tecū. ' Cū	י י י י י
q̄ sunt 'apud	י י י י י
rne tam i vo	י י י י י
in bestis b &	י י י י י
eptilibus " q̄	י י י י י
terrā: " educ	י י י י י
redimini <sup>4</sup> fu	י י י י י
.' Crescite &	י י י י י
ū' super " cā.	י י י י י
ergo' noe' &	י י י י י
/xor illius <sup>b</sup> &	י י י י י
orū eius <sup>o</sup> cū	י י י י י
ia 'aiantia iu	י י י י י
tilia <sup>m</sup> que re	י י י י י
r <sup>o</sup> terrā <sup>p</sup> fin	י י י י י
cgressa sunt	י י י י י
dificauit aut	י י י י י
'dñs: ' & tol	י י י י י
ctis <sup>c</sup> pecori	י י י י י
scribus 00000	י י י י י
bulit <sup>b</sup> holo	י י י י י
: altarc. 'O	י י י י י
st <sup>dñs</sup> " odo	י י י י י
s: p' & ait 000	י י י י י
quaq̄ <sup>p</sup> ' ultra	י י י י י
00000000000	י י י י י



Complutensische Polyglotte, Madrid, 1514–1517

Links Detail der rechten Satz­kante der lateinischen und der linken Satz­kante der hebräischen Kolumne. Bei beiden wurden die aus­laufenden Zeilen der Kolumnen durch geeignete Zeichen aufgefüllt

Mit dem technischen Vorgang des Ausschließens geschieht etwas mit dem Geschriebenen: Wird die rechte Satz­kante geschlossen, so scheint der Text gegen Veränderbarkeit, Verletzbarkeit und Kritik gefeierter. Bei der Schließung verstärkt sich die Rahmenwirkung des rechten Papierrandes – der Satz­spiegel wird jetzt von dem ihn umgebenden Papierrand fester umfasst. »Ein Rahmen«, so Rudolf Arnheim, »trennt eine Abbildung von ihrer Umgebung ab und signalisiert, dass es sich um eine Welt für sich handelt.«<sup>14</sup> Das Gerahmte gibt sich unverrückbar fest und reagiert zudem empfindlich auf jede Bewegung aus der Senkrechten heraus.<sup>15</sup>

Mit der geschlossenen Satz­kante ist die Kolumne als rechteckige Form erkennbar. Sie ist prägnanter<sup>16</sup>, das heißt optisch bedeutungsvoller geworden. Gestalt­psychologen würden sagen, dass hier ein allgemein gültiges Phänomen eingetreten, sozusagen ein »Gestaltgesetz« wirksam geworden ist.

Es gibt Zeiten, da wird der Habitus des Geschlossenen besonders betont und Festes, Dichtes und Unverrückbares gern ins Bild gesetzt.

Den Schreibern der gotischen Manuskripte »ist mehr noch als jemals die Leere verhasst. Wenn eine Zeile auf ein Wort ausgeht, das zu kurz ist, um sie als Zeile zu rechtfertigen, dann füllen sie den freien Raum mit einem oder mehreren beliebigen, für ungültig erklärten und das heißt ausgestrichelten Buchstaben aus. Wenn ein Heft, durch Umstände, die in den Arbeitsbedingungen selber angelegt sind, zufällig auf mehrere unbeschriebene Zeilen endete, werden die vorhergehenden Schlusszeilen noch einmal abgeschrieben und mit einem *vacat* eingerahmt, das sie für nichtig erklärt.«<sup>17</sup> Zudem wurden – wie das Beispiel der hier abgebildeten Polyglotte zeigt – zugunsten der Geschlossenheit die Zeilen des öfteren mit beliebigen aneinandergereihten Zeichen aufgefüllt.

Gutenberg überließ das endgültige Schließen der Form bei seinen Bibeln den Rubrikatoren und Illuminatoren – der eine fügte von Hand mit roter Farbe die Überschriften hinzu, der andere ergänzte die Seiten mit ornamentalen Initialen. Der Text selber wurde dabei nicht mehr angetastet, er war für die gegebene Auflage fest»geschrieben«.

14 Rudolf Arnheim, *Die Macht der Mitte*, Köln, 1996, S. 69 f. Dass Textkolumnen zudem am besten auf einem hochformatigen Papier zur Geltung kommen, ist ein zusätzliches Moment, auf das Arnheim verweist und das klassisch orientierte Typografen ohnehin fordern (siehe Jan Tschichold, *Zehn häufige Kardinalfehler der Buchherstellung. Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. Basel 1975, S. 209).

15 Dass eine solche »Empfindlichkeit« all­täglich auftritt und dass man ihre Bedeutung auch zu nutzen wusste, zeigen Geschichten, die durchaus tragisch enden können: Aus den Kriegstagen wird erzählt, dass russische Partisanen in einem Haus, von dem sie wussten, dass es demnächst Deutsche besetzen würden, ein Bild an der Wand absichtlich schief aufhängten. Als das Bild dann von einem der Soldaten geradegerückt wurde, so kam das seinem Todesurteil gleich; denn hinter dem Bild saß eine Sprengladung.

16 In der Wahrnehmungslehre werden unter *Prägnanz* besonders vier Aspekte betont, die im Wahrnehmungssystem des Menschen eine wichtige Rolle spielen und komplex zusammenwirken (der vierte ist in unserem Fall wohl der bedeutendste): »Als prägnant bezeichnet man *erstens* Gebilde von gesetzmäßigem Aufbau, die geordnet und in sich einheitlich oder harmonisch erscheinen – im Gegensatz zu »Zufallserscheinungen«, die irgendwie beliebig oder willkürlich »zusammengewürfelt« sind ... In einer *zweiten* Bedeutung heißt beim Vergleich von zwei Gebilden, die *beide* gesetzmäßig aufgebaut sind, das einfachere gebaute prägnant ... Prägnant nennen wir *drittens* solche Gestalten und Eigenschaften, die sich uns als *eigenständig* darstellen – im Vergleich zu denjenigen, die unmittelbar den Eindruck des *Abgeleiteten* machen. In diesem Sinne sind Rechtecke eigenständig, schiefwinklige Parallelegramme abgeleitet ... Prägnant heißt *viertens* das Unversehrte, Ganze, Vollständige, Richtige – im Vergleich mit dem partiell Gestörten, Unstimmigen ... als Mangel, als Lücke – mit einer Tendenz zur Ausfüllung, Ergänzung, Vervollständigung, Schließung ...« Wolfgang Metzger, *Gestaltwahrnehmung*. Naturwissenschaft und Medizin, 5. Jahrgang, Nr. 23, Mannheim 1968, 20 ff.

17 Robert Marichal in Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970, S. 148.

In der Renaissance konnte sich der Blocksatz in der Buchtypografie weiter festigen – einer Zeit, die statische, unmissverständliche, bestimmende Formen schätzte. Symmetrie und geschlossener Winkel, die auf ein Zentrum verweisen, sind nicht nur Merkmale klassischer Architektur, sie bestimmen auch die Buchtypografie. Folgt man Victor Hugo, so gab die Architektur in dieser Zeit die künstlerische Stafette an das Buch ab und befreite gleichzeitig die Künste. »Die Baukunst war bis ins 15. Jahrhundert die Chronik der Menschheit; während dieses Zeitraums ist kein auch nur halbwegs bedeutender Gedanke in der Welt aufgetaucht, der nicht zum Bauwerk geworden wäre ... Der menschliche Gedanke entdeckt ein Mittel, sich zu verewigen, das nicht nur dauerhafter und widerstandfähiger ist als die Baukunst, sondern auch einfacher und handlicher.«<sup>18</sup> Ein beliebter typografischer Grundriss der Renaissance, der nach mathematischem Prinzip die Größe der Schriftblöcke und ihren Stand auf der Buchdoppelseite bestimmt, lässt sich auf den im 13. Jahrhundert lebenden Architekten Villard de Honnecourt<sup>19</sup> zurückführen.

Die durch den Blocksatz gefestigte Textkolumne und der mathematisch konstruierte, symmetrisch ausgerichtete Satzspiegel gingen in der Renaissance eine feste Bindung ein. Nimmt man die Druckschriften von der Qualität der Antiqua des Nikolaus Jenson hinzu, so entstand noch im 15. Jahrhundert ein Prototyp, von dem gesagt wird, dass er in dieser Form buchtypografisch nicht zu überbieten sei – und wir erkennen in Büchern von heute sofort dieses Vorbild. Um dieses Ideal gänzlich von der »Willkür« gestalterischer Eingriffe zu schützen, geht Jan Tschichold<sup>20</sup> im 20. Jahrhundert soweit zu sagen, dass die »Typografie eher eine Wissenschaft denn eine Kunst sei«. Die Wissenschaft schien ihm die bessere Basis dafür zu sein, sich das »klare Wissen um die Gesetze harmonischer Gestaltung« anzueignen. »In der Buchtypografie kann es nichts Neues im strengen Sinne dieses Wortes geben ... Die vergangenen Jahrhunderte haben Methoden und Regeln entwickelt, die nicht mehr zu verbessern sind.«

Zum handlichen Buchobjekt im Oktavformat wurde dieser Buchtyp von dem venezianischen Verleger und Drucker Aldus Manutius<sup>21</sup> Anfang des 16. Jahrhunderts weiterentwickelt. Sein Verlagsprogramm, das die griechischen und römischen Klassiker und Zeitgenossen wie Dante und

18 Victor Hugo, *Lob der Buchdruckerkunst*, Zürich 1979, S. 43ff.

19 Jan Tschichold, *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels, Basel 1975, S. 57ff.

20 Jan Tschichold, daselbst, *Ton in des Töpfers Hand*, S. 9. Befreundet mit El Lissitzky und anderen Künstlern der 1920er Jahre, war Jan Tschichold in jungen Jahren ein begeisterter Anhänger des Konstruktivismus. In seinem Buch *Die neue Typographie* (1928) vermittelte er die Ideen dieser Zeit an die typografische Basis. Als »Kulturbolschewist« diffamiert, wählte er nach 1933 die Emigration und ging in die Schweiz. Sich verstärkt dem Buch zuwendend, wurde er in dieser Zeit zum typografischen Traditionalisten, der nun sein Frühwerk als »Grafik« bezeichnete.

21 Aldus Manutius fand in Venedig die geeigneten Mitarbeiter, lud aus ganz Europa namhafte Humanisten (wie Erasmus von Rotterdam) in die Redaktion seines Verlages ein und konnte zudem vom Können der aus Konstantinopel emigrierten Gelehrten profitieren. Alberto Manguel, *Eine Geschichte des Lesens*, Hamburg 2000, S. 162 ff.



Aldus Manutius Cicero *Epistolae familiares* von 1502

Mit einer Seitengröße von 148 x 87 mm könnte es als das erste »Taschenbuch« bezeichnet werden

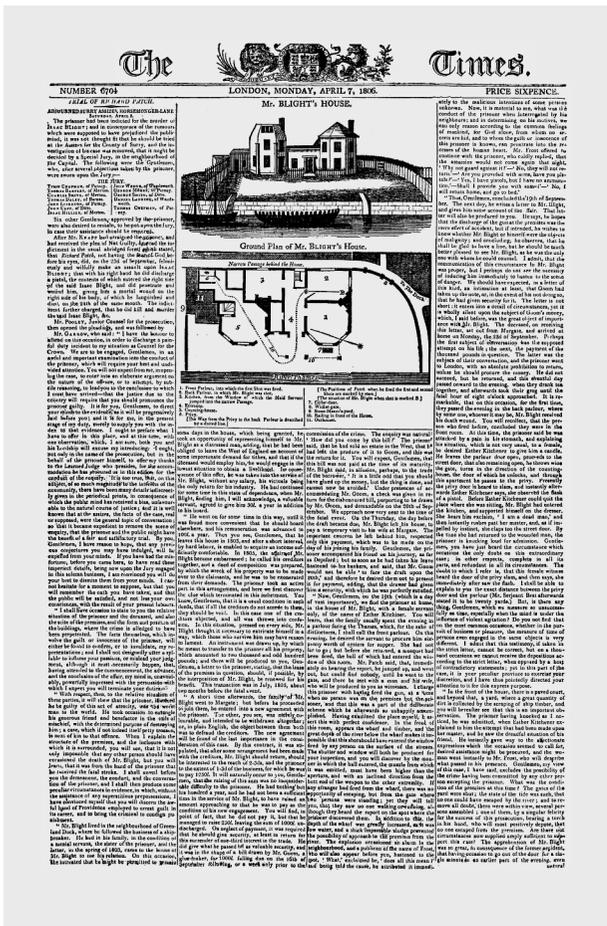
Petrarca enthielt und durch höhere Auflagen zur vermehrten Gründung von Privatbibliotheken beitrug, war sehr erfolgreich und sorgte für eine Verbreitung in ganz Europa. Jetzt wurde die lokale Zufälligkeit des Handschriftenbesitzes abgelöst durch die Ubiquität des Buches und der autoritativen Form der geschlossenen Satzkannte.

Durch Aldus Manutius erhalten die überlieferten antiken Texte eine Form, die man als den Archetypus des neuzeitlichen Buches bezeichnen kann. Das geschah unter anderem mit einer kursiven Schrifttype, die, leicht nach rechts geneigt, die Buchstaben noch zu verbinden sucht, was die Handschrift und die aus ihr hervorgegangene kontinuierliche Schreiblinie ahnen lässt. Die aus der Linearität der aufgezeichneten Rede und Erzählung entstandene schriftliche Form, gebunden durch Blocksatz und Satzspiegel, behält das Buch bis heute bei – auch wenn »der Autor vom Erzähler einer Geschichte zum Schöpfer eines Textes mutiert«, wie Ivan Illich sagt. Illich hat darauf hingewiesen, dass sich im 12. Jahrhundert mit der Ablösung des lauten Lesens durch das individualisierte leise Lesen, die Form des Geschriebenen ändert. Neben den »linearen« Formen eines Textes entstehen jetzt auch »nicht-lineare« Aufbauten.<sup>22</sup> »Das gelehrte Buch besteht nun nicht mehr aus einer Folge von Kommentaren, die wie Perlen auf der Schnur der Darstellung eines anderen aufgereiht sind. Der Autor nimmt es jetzt auf sich, die *ordinatio* zu stellen.«<sup>23</sup> Auf dem Hintergrund der Erfindungen wie Register, Bibliotheksinventare, Konkordanzen entstand das neue Seiten-Bild, das »die Kapiteleinteilung, Distinktionen, das konsequente Durchnummerieren von Kapitel und Vers, die neue Inhaltsangabe für das ganze Buch, die Übersichten zu Beginn eines Kapitels, ... dessen Untertitel, die Einführungen, in denen sich der Autor erklärt ...« enthält. Im weiteren ist eine Unterbrechung des »Linearen« durch häufigere Absatzbildung, Einschub, Marginalie und Fußnote zu beobachten.

Zudem werden Bilder zunehmend argumentativ zur Hilfe genommen – ein späteres Beispiel dazu ist Johann Amos Comenens' *Orbis sensualium pictus* von 1658. Trotz dieses Prozesses, der tatsächlich ein vielfach gegliedertes Satzbild hervorbringt, behält die geschlossene Satzkannte bei fließendem Text uneingeschränkt ihre Autorität.

22 Siehe dazu auch Ralf Bacher, *Zur nicht-linearen Typografie*, Hamburg 1996.

23 Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes*, Als das Schriftbild der Moderne entstand, Frankfurt am Main 1991, S. 106 ff.



The Times, Titelseite, 7. April 1806

Die Seite enthält etwa 21 000 einzeln aneinander gereichte Bleitypen

Die Editionen von Aldus Manutius wurden in der Folgezeit Vorbild für Verleger und Drucker, zunächst vor allem in Frankreich und Holland, was unter anderem auch zur Weiterentwicklung unserer heute noch beliebtesten Leseschrift, der Renaissance - Antiqua,<sup>24</sup> beitrug. In diesen Prozess verloren die Druckschriften allerdings zunehmend ihre Nähe zur Handschrift. Die *Kursiv-* oder *Italic-Form*, zu Manutius' Zeiten eine vollwertige Druckschrift, ist heute zu einer der Grundschrift ergänzenden Schriftvariante geworden.

Ausschließen und Blocksatz, das sind beim »glatten Satz« (wie der Setzer sagt) jahrhundertlang fast synonyme Begriffe: normaler Fließtext hat im Blocksatz aufzutreten, nur den Gedichtsatz ist man gewohnt, in freiem Zeilenfall zu lesen. Die »flatternde«, unregelmäßig »natürlich« endende Zeile, die für handgeschriebene Texte typisch ist, genießt in der Welt des Blocksatzes geringes Ansehen. »Er kommt im Flattersatz daher«, diese manchmal noch gebräuchliche Floskel verweist auf so etwas wie eine nicht eingehaltene Kleiderordnung. Wir werden sehen, dass sich die Etikette auf heute zu etwas lockert, die offene rechte Satzseite, so sie gut gesetzt ist, wird immer öfter akzeptiert, vielfach als modern empfunden. Aber ein Roman oder ein wissenschaftlicher Text in dieser Form oder gar die Texte von Tageszeitung oder Illustrierten im freien Zeilenfall?

Wie stark die normative Geste Blocksatz – die auch für die entstehenden Zeitschriften, Zeitungen übernommen wurde – sich auswirkte, zeigt die Geschichte der Erfindung der Setzmaschinen. Eine Maschine zu bauen, mit der Blocksatz gesetzt werden konnte, war über das ganze 19. Jahrhundert hinweg ein schier unlösbares Problem. Maschinen, die »nur« frei auslaufende Zeilen hervorzubringen vermochten, wären sicherlich leichter zu konstruieren gewesen, galten aber als nicht vollwertig. So wurden im Laufe des Jahrhunderts die Setzersäle immer größer und reichten dennoch nicht aus, um die Bedarfe der aufstrebenden Verlagsszene zu decken und die mittlerweile sehr produktiv gewordenen Druckmaschinen ausreichend zu füttern. Es ist die Zeit, die mit dem Begriff »Satzhunger«<sup>25</sup> in die Geschichte eingegangen ist.

24 In den Drucksachen kleiden wir unsere Gedanken immer noch gerne in Schriftformen aus der Renaissance. Das zeigen heutige Bücher, Zeitungen und Zeitschriften: So hat *Die Zeit* im späten 20. Jahrhundert von einer Barock-Antiqua auf eine Renaissance-Antiqua zurückgestellt.

25 Bei »glattem« Satz (Blocksatz, 10-Punkt-Schrift) lag die Stundenleistung eines guten Handsetzers etwa bei 1500 Buchstaben, eine Viertelstunde benötigte er zudem, die Satz Elemente nach dem Druck wieder in den Kasten zurückzusortieren. Ungefähr mit dieser Satzleistung wurde seit Gutenberg auch noch ins 20. Jahrhundert hinein in den Druckereien gearbeitet. Durch die Setzmaschinen (Linotype und Monotype) konnte die Stundenleistung auf etwa 6000 Buchstaben gesteigert werden. Erst mit der Ablösung der Bleisatzmaschinen Anfang der 1970er Jahre durch die analogen und die noch produktiver arbeitenden digitalen Fotosatzanlagen konnten die Satzleistungen sprunghaft bis in den sechsstelligen Zahlenbereich gesteigert werden. Die großräumigen Setzereien verschwanden. Wir wissen heute, dass der Text an unseren Rechnern so schnell, wie wir eben mit der Tastatur schreiben können, erfasst werden kann, zudem gibt es Leseprogramme, mit deren Hilfe einmal gesetzte Texte über Scanner erneut eingelesen werden können. Speichermedien gab es in der Bleisatzzeit bei der Monotype und viel später auch bei Linotype in Form von Lochstreifenbändern. Festplatten, die Speichermedien von heute, haben eine unvergleichlich höhere Kapazität und Bedienerfreundlichkeit. Wie wir wissen, sind heute für den Satz keine hohen Investitionen mehr nötig – mit jedem modernen PC steht eine Hochleistungs-Setzmaschine fast in jedem Haushalt.

Zumindest »wollte man so schnell setzen, als man sonst mit der Feder schreiben kann«, das wird schon im 17. Jahrhundert geäußert, und es wurde versucht, durch verschiedenste Erfindungen die Leistung der Handsetzer zu steigern, was nur punktuell gelang. Die Schwierigkeit lag in dem Vorgang des Verringerns beziehungsweise Erweiterns der Wortzwischenräume, um die Zeilen auf die gleiche Breite zu bekommen – eine schwierige Hürde für damalige Konstrukteure.

Es gab eine Flut von Erfindungen, die schon im späten 18. Jahrhundert verstärkt einsetzte. Seither registrierte die Setzmaschinengeschichte jährlich diverse Konstruktionen. 1904 wurden allein in Amerika 1520, in England 575 Patente auf Setzmaschinen vergeben.<sup>26</sup> Erst nach den finalen Erfindungen der Zeilengussmaschine (Linotype, 1886) und der lochstreifengesteuerten Einzelbuchstaben-Setz- und -gießmaschine (Monotype, 1897) gegen Ende des Jahrhunderts ebte diese Flut ab. Beide Konstruktionen gingen andere Wege und gaben den verzweifelten Versuch auf, den Handsatzvorgang maschinell nachzuahmen.

Trotz aller Misserfolge und Hemmnisse schreckten jedoch weder Erfinder noch Maschinenfabrikanten vor der Aufgabe zurück: Den Gipfel des Strebens bildete die Einzeltypensetz-, -ausschließ- und -ablegemaschine des Amerikaners James W. Paige,<sup>27</sup> die 1887 als vollständiges Modell erstmalig vorgeführt wurde. Tatsächlich soll der »eiserne Kollege«, wie die Setzer die Maschinen nannten, 1894 einige Monate beim Chicagoer »Heralds« gearbeitet haben, wurde dann aber nicht mehr eingesetzt. Der Bau dieses Setz- und Ablegeautomaten hatte Unsummen verschlungen und hätte bei einer kleinen Serie einen Stückpreis von 20 Millionen Dollar gefordert. Mark Twain, der von der Zukunft dieser Maschine überzeugt war, stellte dem Erfinder große Summen zur Verfügung, verlor sein Vermögen und musste dadurch bis in seine späten Jahre Auftragsarbeit übernehmen.

Die Erfinder-Anstrengungen waren, wie gesagt, dem Ziel unterworfen, eine »vollwertige« Setzmaschine zu konstruieren – eine Maschine, mit der Blocksatz gesetzt werden konnte. Die seit Gutenberg vorherrschende typografische Konvention war so stark, dass es 450 Jahre brauchte, bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Schreibmaschine wieder frei auslaufende Zeilen vorführte und die Leser sich langsam an ein druckähnliches Schrift-Bild zu gewöhnen begannen, das sie

26 Otto Höhne, *Geschichte der Setzmaschinen*, Leipzig 1925, S. 60.

27 Paiges Apparat soll die einzige jemals funktionierende Setzmaschine gewesen sein, die den gesamten Arbeitsvorgang über eine Tastatur gesteuert praktizieren konnte, den der Handsetzer an seinem Arbeitsplatz vollzog. Otto Höhne: »Die Maschine enthielt nicht weniger als 18.000 Hauptteile, 800 Achsen und Räder [...]. Das erste Patent umfasste 204 Bogen mit Zeichnungen und über tausend Einzelansichten der Maschine. Besondere Sachverständige mussten sich von New York nach Chicago begeben, um die Maschine bei der Arbeit zu prüfen, wozu die Begutachter volle vier Wochen brauchten. Für den Ausschließapparat waren drei Patente eingereicht, die 275 Bogen mit Zeichnungen, 123 Bogen mit Teilezeichnungen und 613 Bogen mit erläuterndem Text umfassten. Nicht weniger als acht Jahre brauchte das Patentamt zum Prüfen der Patente; einer der Prüfer starb während dieser Zeit, ein anderer verfiel dem Wahnsinn, und auch der Patentanwalt, der die ganze Angelegenheit bearbeitete, beendete seine Lebenstage in der Irrenanstalt.«

vom offenen, freien Schrift-Bild der eigenen Handschrift her kannten. Zwar nahm das Schreibmaschinenschrift-Bild zunächst eine Zwischenstufe zwischen Handschrift und Druckschrift ein, aber mit ihr begann sich die Konvention der Textwahrnehmung zu verändern – der freie Zeilenfall war damit auf dem Weg, akzeptierte typografische Form zu werden.

Das Schrift-Bild der Schreibmaschinentexte hat eine manuskriptartige Anmutungsqualität, die Offenheit suggeriert: »hier ist noch nicht das letzte Wort geschrieben« – oder noch weitergehend gesagt: »hier will nicht das letzte Wort geschrieben sein«. Diese Gestik gefiel der künstlerischen Bewegung der Moderne, die bekanntlich mobil machte gegen alles Festgeschriebene und Artifizielle, auch einer an der Symmetrie orientierten Typografie. Es war eine Abneigung gegenüber der Form zu verzeichnen, die seit der Renaissance in der Buchtypografie herrschte: gegen »... eine statische und unmissverständliche Bestimmtheit ... des um eine Mittelachse entwickelten Raumes, der von symmetrischen Linien und geschlossenen Winkeln, die auf das Zentrum hinweisen, so begrenzt wird, dass eher die Vorstellung von einer »essentiellen« Ewigkeit als von Bewegung suggeriert wird.«<sup>28</sup> Die offene Form, die sich schon in Kunstwerken seit dem Barock zeigte, sollte nun auch auf der Oberfläche erkennbar sein. »Es muss vermieden werden, dass nur ein einziger Sinn sich aufdrängt: der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der Typografie, die räumliche Komposition des Textes tragen dazu bei, dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.«<sup>29</sup>

Mallarmés Utopie von der mehrdimensionalen Auflösbarkeit des Buches, Apollinaires Gedichte in spielerischer Typografie, die von Marinetti geforderte typografische Revolution wurden in den zwanziger Jahren vielfach aufgenommen (beispielsweise von El Lissitzky mit seiner Vision vom *Schrift-Steller*) und fanden über den Krieg hinaus bis heute Widerhall.

»Meine Revolution wendet sich unter anderem gegen die sogenannte typografische Harmonie der Buchseite, die im Gegensatz steht zu dem Fluss des Stils, der sich in der Seite kundtut. Wir werden, wenn es not tut, auf derselben Seite drei oder vier verschiedene Farben und 20 verschiedene Schriften

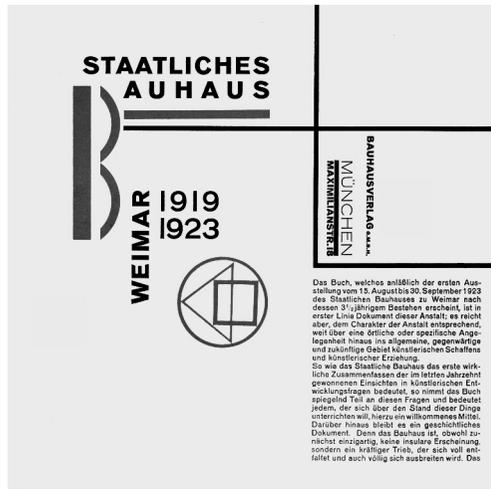
28 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973, S. 35.

29 Dasselbst S. 37.



Kurt Schwitters: *Merz II*, 1924

Die Konvention des Blocksatzes wird nicht gebrochen – auch wenn der erste Satz der Thesen über Typographie lautet: »Über Typographie lassen sich unzählige Gesetze schreiben: Das Wichtigste ist: Mach es niemals so, wie es jemand vor Dir gemacht hat.«



László Moholy-Nagy: *Prospekt*, 1923

Der Schriftblock wird als geschlossenes Kompositionselement begrüßt.

verwenden«,<sup>30</sup> so schrieb Marinetti 1909. Das mutet an wie ein Sturm auf den festen Rahmen, der die Buchtypografie hält. Denn »jede Typografie, die von einer vorgefassten Formidee ausgeht, ist falsch«, schrieb der junge Jan Tschichold 1928, der sich damals noch Ivan Tschichold nannte und mit seinem Freund El Lissitzky für eine »elementare typografie« eintrat: »Als unsichtbares künstlerisches Rückgrat zieht sich die Mittelachse durch das Ganze und täuscht ebenso innere Haltung vor, wie der wilhelminische fünf Zentimeter hohe steife Kragen ... Die Asymmetrie ist der rhythmische Ausdruck funktioneller Gestaltung.«<sup>31</sup> Sie, die Asymmetrie, verstärkt in der Tat das Bewegte, Offene – während die Symmetrie leichter das Überlieferte, Gegebene fixieren hilft.

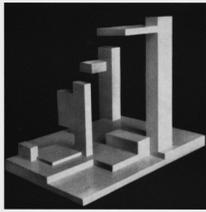
»Wer unsere Abneigung gegen die Symmetrie zu klären sucht und durch die materialistische Zeitströmung, die auf künstlerische Forderungen überhaupt zu verzichten vorgibt, und nur das Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik als reine technische Form möchte, zeigt nur die Motive, die den Künstlern selbst bewusst geworden sind. Unsere Vorliebe für die Asymmetrie ist in Wirklichkeit tiefer begründet, als den meisten bisher klar geworden ist.«<sup>32</sup> Das schrieb Paul Renner, Autor der Druckschrift *Futura*, in seinem Buch *mechanisierte grafik*. Und wie verhielt sich die Zwanziger-Jahre-Avantgarde gegenüber dem Blocksatz? Zählte die geschlossene Satzspalte nicht zur Konvention, die man zu brechen trachtete?

Ob es die Bücher von Paul Renner sind oder die *Bauhausbücher* von László Moholy-Nagy, ob El Lissitzkys Zeitschrift *Gegenstand* oder die *Merz*-Hefte und die darin veröffentlichten Thesen über Typographie von Kurt Schwitters: Sie alle wurden im Blocksatz gesetzt. Die Künstler der zwanziger Jahre sahen in den zum Block gewordenen Sätzen eine willkommene homogene Graufäche, die sich gut in ihre von Kreis, Linie und Fläche bestimmten Kompositionen einfügte.

Nach dem Krieg nahmen die »Konkreten« die Spur der »Konstruktivisten« wieder auf. Sie stellten ihrerseits die Frage nach einem zeitgemäßen Zusammenhang von Inhalt und Form. Aus der »elementaren« Typografie der zwanziger Jahre sollte die »funktionale oder organische« Typografie werden –

30 Jan Tschichold, *Die neue Typographie*, 1928, zitiert aus der 2. Auflage, Berlin 1987, S. 54.  
31 Daselbst, S. 68.

32 Paul Renner, *mechanisierte grafik*, Berlin 1931, S. 90 und S. 76.



1931 Georges Vantongerloo: »Grupa (y = ax<sup>2</sup> + bx + c)«. Klare rhythmische Gliederung präziser Körper im Raum.  
Georges Vantongerloo: Grupa (y = ax<sup>2</sup> + bx + c)». The exact profiling and rhythmic articulation of these simple rectangular shapes required twelve years' preparatory work.  
Georges Vantongerloo: Grupa (y = ax<sup>2</sup> + bx + c)». Le rythme clair de cet construction, la précision de ce corps dans l'espace, sont le fruit de 12 ans de préparation.



1931 Walter Gropius: Adler-Limousine als Ausdruck der zweifachen Schönheit, erreicht durch die Übereinstimmung von Form und Funktion jedes einzelnen Teiles.  
Walter Gropius: Adler Limousine Model of 1931. Rational and purposeful beauty achieved in a motor car by means of the fusion of form and function throughout its design.  
Walter Gropius: Limousine Adler, un exemple de beauté rationnelle, résultat de l'harmonie de la forme et de la fonction de chaque pièce.

Wir sind also darauf angewiesen, die Formen in Kategorien zu gliedern und wir betrachten sie dann innerhalb ihrer Kategorie und vergleichen mit den Gestaltungsplänen ihrer Kategorie als die Formen der Kristalle, die Formen der Maschinen, die Formen der Möbel. Und auch diese sind wieder unterteilt nach ihrem Zweck und Gebrauch. Wir wissen, daß die Formen je nach Materie und Funktion verschieden sind. Also, daß Materie und Funktion entscheidenden Einfluß ausüben auf die Entstehung der Form. So definieren wir Form als das Ergebnis des Zusammenwirkens von Materie und Funktion mit dem Ziel schön und vollkommen zu sein. Obgleich Form, auf diese Weise betrachtet, als zwangsläufige Ergebnis vornehmender Faktoren gewertet werden könnte, darf man sich nicht zu diesem Falschschluß verleiten lassen. Wenn man dennoch zu Zwangsaufgaben beim Entstehen einer Form sprechen kann, so ist diese bedingt durch die absolute Notwendigkeit und durch die Gesetzmäßigkeit eines unersättlichen Bestrebens, von freiem Spiel. Es gibt also nicht nur eine einzige Möglichkeit, es gibt eine Gruppe von Möglichkeiten, um unter dieser Kategorie das Ziel, die Form, zu erreichen. Dies hängt nun auch damit zusammen, daß sowohl die Materie, wie auch die Funktion ganz definiert werden können. Wenn wir an einem Beispiel, dem Stuhl, der gerade heute noch die verschiedensten verschiedenen Experimente stellt, festzustellen versuchen welches die Faktoren sind, die zu seiner Form führen, so sieht im Vordergrund des Interesses sein Zweck: das Sitzen. Da wir es von Seiten des Benutzers mit einem Wechsel von Bedürfnissen und Gebräuchen zu tun haben, ist vorerst zu entscheiden, welcher Art das Sitzen und für welche Dauer des Sitzens der Stuhl dienen soll. Dies führt zum Ausschluß einer Reihe von Möglichkeiten und zur Fixierung einer weitern Reihe von Notwendigkeiten. Diese Notwendigkeiten werden realisiert mit Hilfe von Materialien. Auch hier stehen je nach den Produktionsmöglichkeiten die verschiedensten Lösungen offen. Hier ist über die Möglichkeiten erst eine Aussage möglich, die alle Gegebenheiten am ehesten in sich zu vereinigen imstande ist. Es ist überaus denkbar, auf diese Weise zu einem Gegenstand zu gelangen, auf dem man bequem sitzen kann. Ja es ist möglich, daß dieser Gegenstand einem Stuhl, wie wir ihn seit Jahrhunderten kennen, entgegen gleich, oder nicht mehr sehr ähnlich sieht. Vielleicht haben technische und ökonomische Möglichkeiten zu etwas neuem geführt. Aber vielleicht weist dieses Resultat andere Nachteile auf. Ein Stuhl muß in den meisten Fällen im Raum bereichlich untergebracht werden, man muß es leicht reinigen können und zum Sitzen wird es anatomisch sein, es muß eine Form haben, dem trotz aller Bescheidenheit, trotz der Berücksichtigung der technischen und ökonomischen Möglichkeiten, wird dieser Stuhl nun als plastisches Gebilde im Raum, als eine Form, zusammen mit andern Formen, zusammen mit seinem Benützer, zusammen mit einwirkenden. Und diese Form entsteht nicht von selbst, sondern sie wird geschaffen.

Langt Zeit war man geneigt, anzunehmen, daß allein die vernünftige Durchführung einer Aufgabe, gewissenmaßen aus sich selbst heraus, zu einer optimalen Form führen würde. Vernünftig verstand man, daß die Form nicht sinnlos sein soll, daß sie wohl überdacht und dem einen Zweck des Gebrauchs entwickelt werden könne. Auf diese Weise wurden, – vor allem seit dem Aufkommen dieser Ansicht –, Apparate, technische Erzeugnisse, Maschinen, Werkzeuge und dergleichen, ähnlich wie Maschinen konstruiert. Ihre Formen wurden mechanisch. Dies kam nicht mehr, eher, wie Maschinen, als Ergebnis des Zusammenwirkens von Materie und Funktion, sondern sie wurden, wie Maschinen, konstruiert und eingeordnet wurde.

ein »lebendiger Satzorganismus ohne Verquälung«, wie Max Bill 1946 sagte. Zu einer zweckdienlichen guten Form gebe es immer mehrere Wege: Die Protagonisten<sup>33</sup> der funktionalen Typografie benutzten sowohl Block- als auch Flattersatz.

Die 1970er Jahre brachten eine große Vorliebe für die Schreibmaschinen-Typografie – wer immer schreiben wollte, konnte es tun und mit Hilfe von Offset- und Matrizendruck oder Fotokopie das Geschriebene auch vervielfältigen. Bleisatz und der gerade aufkommende Fotosatz waren teuer, und die Schreibmaschinen-Typografie wurde zeitweise auch als gute Alternative zur etablierten Schriftästhetik empfunden. Das Lesen frei auslaufender Zeilen in den Druckschriften hatte mittlerweile einen hohen Gewohnheitsgrad erhalten.

Wenn wir die um die Jahrtausendwende gedruckten Bücher ansehen, so sind die in der gewohnten Blocksatzform gesetzten bei weitem in der Überzahl, nicht aber bei den »schönsten« Büchern, die jährlich von einer unabhängigen Jury von Fachleuten für die *Stiftung Buchkunst*<sup>34</sup> ausgewählt werden. Hier ist etwa jedes dritte ausgezeichnete Buch im freien Zeilenfall gesetzt. Das ist insofern überraschend, weil unter den fast 500 Büchern, welche 1963 als die »Schönsten« aus der Zeit von 1890 bis 1960<sup>35</sup> ausgewählt wurden (soweit ersichtlich), nicht eins dabei ist, bei dem der Fließtext im Flattersatz gesetzt wurde.

Ein Blick auf die Zeitungen und die meisten Zeitschriften von heute, die sich an ein breites Publikum wenden, ergibt ein eindeutiges Bild: nahezu 100 Prozent des Fließtextes sind im Blocksatz gesetzt, und das nicht nur bei den deutschen Zeitungen. Lediglich die redaktionellen Teile wie *Kommentar*, *Meinung*, *Vorwort* oder Rubriken wie *Leserbriefe* treten öfter im freien Zeilenfall auf.

Möchten wir diese Texte aus dem Internet »herunterladen«, so kommen sie wieder im Flattersatz daher, »mutieren« über unsere Printer wieder zu »Manuskripten«. Schauen wir weiter in unsere Internetbrowser, mit denen wir auch schreiben und Geschriebenes empfangen, so ist Blocksatz hier nicht vorgesehen. Wenn nicht besondere Anstrengungen unternommen werden, so erscheint jeder Text im freien Zeilenfall.

Auch wenn sich hier ein neuer Einfluss Geltung verschafft – Gutenbergs letztes Relikt wird uns noch erhalten bleiben.

33 Die Bücher, in denen sie ihre gestalterische Absicht reflektierten, erschienen im frei auslaufenden Zeilenfall: Karl Gerstner erreichte mit seiner durchgängig auf Flattersatz aufbauenden typografischen Form für die Zeitschrift *Capital*, die 1962 erschien und mehrere Jahrgänge das Konzept durchhielt, sogar ein breiteres Publikum. Im weiteren: Max Bill, *Form*, 1952; Karl Gerstner, die *neue graphik* und *Programme programmieren*, 1959.

34 Von den jährlich etwa 800 Einsendungen deutscher Verlage werden jeweils etwa 60 Bücher prämiert und gelobt. Die Jury richtet dabei ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf vorbildlich in Satz, Druck, Bild und Einband gestaltete Bücher. Soweit aus den Katalogen (*Die schönsten deutschen Bücher*, 1997 bis 2001, *Stiftung Buchkunst*, Frankfurt am Main und Leipzig) ersichtlich, wurden in der Kategorie *Allgemeine Literatur* der letzten fünf Jahrzehnte 28 im Blocksatz und 7 im Flattersatz gesetzt. Bei den *Taschenbüchern* liegt das Verhältnis bei 17:6, bei der *Wissenschaftlichen Literatur* 16:7, bei den Sachbüchern 18:15 und bei *Kunst- und Fotobüchern* 12:10. Das Gesamtergebnis von 91:45 berücksichtigt die kleinen Gruppen der *Schulbücher*, *Kinderbücher* und *Sonderfälle* nicht.

35 *Deutsche Buchkunst* 1890 bis 1960, Text von Georg Kurt Schauer, Hamburg 1963.

Karl Gerstner: **Integrale Typographie**

– eine neue Etikette? Der typographische Ableger eines neuen Janus? Nein, gerade das ist nicht beabsichtigt. Die Zeilen der Proben und der Texte sind gleichmäßig verteilt. Nach den Abkürzungen der vorher und zweier Jahre sind wir die Buchstaben, die Buchst.

Der Kontext moderner Gestaltung ist nicht nur entdeckt, sondern bereits auf verschiedenen Ebenen eingetragten. Die lassen sich die Länder auf dem gleichen Plan, jeder abgegrenzt gegen den anderen, auszuzeigen schubhüch-geographisch – und, wie in den Schulbüchern, richtig und unrichtig zugleich. Denn heute beginnen die Grenzen zu zerfallen. Und was uns interessieren kann, sind weniger die Konstellationen (vom Texten ist die Sache selber, sind die individuellen Leistungen, die letztlich jenseits der kollektiven Theorien stehen, ich würde schon aus Gründen der ethischen Einigkeit sollte kein Name mehr verwendet werden“.

In der deutschen Fachzeitschrift »Der Druckspiegel«, Nummer 11, Jahrgang 1966, erschien in Form einer typographischen Beilage eine Abhandlung von Jer Teichhold: »Zur Typographie der Gegenwart«. Das inhaltliche Bedürfnis einer Berichterstattung scheint uns schon dadurch gerechtfertigt, weil ähnliche Aspekte in den Auslieferungen Teichholds etwas aus der Verzerrung heraus gesehen sind, nach wenn wir uns vielen Ansichten gerne und ohne Vorbehalt anschließen.

Teichhold stellt an den Beginn seiner Arbeit eine Konfrontation zwischen Setzer und Graphiker, ein Thema, das aus begrifflichen Gründen den Setzer mehr als den Graphiker in Erregung versetzt. Sofort Billt uns auf, daß Teichhold die beiden Berufspartner in unterschiedlichem Qualität auseinander stellt: »Ein Meister des Schriftsatzes, der mit dem Text richtig umgehen kann, verständlich mehr von Bestenordnung als der durchschnittliche Graphiker.« Ohne Zweifel, daß diese Werte gibt über die Rechnung nicht auf. Zum durchschnittlichen Graphiker gehört der durchschnittliche Setzer in Vornehm gestellt: und der Meister des

Zur Typographie der Gegenwart  
Emil Ruder

typographische Monatsblätter, 1959  
sondernummer integrale typographie

Karl Gerstner schreibt seinen Aufsatz im Flattersatz, Emil Ruder seinen in Blocksatz. »Weil jeder Zwang gegenüber den Autoren der Idee des Integralen – Einklang von Inhalt und Form – widersprochen hätte...«, so heißt es im Vorwort