

## EXKURS

### Typographie. Der Buchstabe und sein Schatten

#### Einleitung

Dieser Exkurs will sich explizit mit Buchstaben auseinandersetzen, die nicht von Poeten, sondern von Typographen, Malern, bildenden Künstlern, Architekten hergestellt wurden. „Hergestellt“: nicht geschrieben, sondern entworfen, gebaut, gezeichnet, konstruiert. Die Materialität der Schriftzeichen wird bei diesem Umgang auf geradezu penetrante Weise betont, und die in der phonozentrischen Tradition gepriesenen Eigenschaften der Alphabetbuchstaben, ihre Abstraktheit und Funktionalität, werden quasi ausgehebelt. Konkretheit siegt hier über die abstrakte Größe „phonetisches Zeichen“, Funktionalität und Schriftökonomie müssen einem langwierigen, zeit- und arbeitsintensiven Produktionsprozeß weichen, wenn der Buchstabe als Bronzeplastik, als Bauwerk in der Welt steht.

Hier bricht die alte, ideologisch aufgeladene<sup>1</sup> Opposition zwischen „Materie“ und „Geist“, in der der Buchstabe generell steht, wieder auf. Auf dem so bezeichneten Feld sind dreidimensionale Lettern nahe am Pol „reiner Materie“<sup>2</sup> angesiedelt. Daher sei hier vorab ausdrücklich bemerkt, daß beide Größen auch für dreidimensionale Buchstaben konstitutiv sind. Keine der beiden kann theoretisch weggedacht werden, geschweige denn praktisch unberücksichtigt bleiben. Einen nur materiellen Buchstaben ohne Bedeutung gibt es ebensowenig wie den rein geistigen Buchstaben ohne Materialität. Als reine Form wird er uninteressant, er wäre kein Buchstabe, sondern eine Form unter anderen, und als immaterielles Zeichen

---

<sup>1</sup> Dies gilt für die angeblich oder tatsächlich welt- und damit materialfeindliche christliche Theorie der Schrift („toter Buchstabe“ gegen „lebendiges Wort“), das gilt aber – mit umgekehrten Vorzeichen – auch für die heute geführte Debatte um die Materialität der (schriftsprachlichen) Kommunikation, deren feministische oder materialistische Ansätze eine klare Politisierung gar nicht erst zu verbergen suchen.

kann er gar nicht vorgestellt werden, da Zeichenhaftigkeit Materialität voraussetzt.

Die Überschrift des Kapitels lautet „Typographie“ und zeigt die Vorauswahl an, die hier getroffen wurde.<sup>3</sup> In einem ersten Anlauf wird auf die Eigenheiten typographischer Buchstabenbetrachtung das Augenmerk gerichtet; im zweiten Teil wird angedeutete und schließlich in die Tat umgesetzte Dreidimensionalität der Buchstaben untersucht. Diese in der perspektivischen Malerei, der skulpturalen oder architektonischen Kunst beheimateten Buchstaben, die strenggenommen Folgen der Typographie darstellen, werden unter dem Stichwort „dreidimensionale Typographie“ zusammengefaßt.<sup>4</sup>

Dabei sollen folgende Thesen belegt werden, die den bereits entwickelten Lettrismusbegriff auf die Buchstaben jenseits der Poesie anwenden:

- Buchstaben sind aus typographischer Perspektive immer semantisch, auch wenn ihnen wortsemantisch keine Bedeutung zukommt.
- Buchstaben gelten hier – anders als im schriftsprachlichen System – nicht als kleinste Einheiten.

---

<sup>2</sup> Die Dichotomie „Form und Materie“ wird hier aufgeweicht; Form und Materie opponieren dem Gegenpol der Semantik. Daher ließe sich ebenso von „reiner Form“ sprechen.

<sup>3</sup> Die Kalligraphie kann nur am Rande berücksichtigt werden; ihr gebührte ein eigener Exkurs, denn die kalligraphische Tradition ist unter lettristischen Gesichtspunkten nicht weniger interessant als die typographische und würde zu weiteren Ergebnissen führen; doch einen weiteren Exkurs vermag diese Dissertation aus Gründen der Ökonomik nicht zu leisten. Weitgehend unberücksichtigt bleibt aus denselben Gründen auch die Typographie der historischen Avantgarden, die auch im vorausgegangenen Hauptteil nur angedeutet werden konnten. Für diesen Themenkomplex vgl. die eben erschienene Dissertation von Susanne Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000. Hier insbesondere Kapitel 7, S. 343ff. Ich danke Frau Wehde für die Überlassung des Typoskripts. Im folgenden zitiert als Wehde mit Seitenangabe.

<sup>4</sup> Dies geschieht in Anlehnung an das Buch „Expressive Typography“ von Kimberly Elam, New York 1990, dessen viertes Kapitel „Three-dimensional Typography“ überschrieben ist. Dieses Vorgehen mag verwundern, denn große Unterschiede herrschen im künstlerischen Produktionsprozeß, in Bedeutung und Zusammenhang zwischen so verschiedenen Künsten wie Architektur, Malerei und Typographie. Doch die besondere Betonung der *Buchstabenform* (oft zugunsten der Wortsemantik), seit je ein entscheidendes Merkmal der Typographie, ist auch den anderen Künsten bei ihrem Umgang mit Buchstaben wesentlich; sie wird bei dreidimensionaler Typographie noch betont.

- Die Betonung der Materialität und der graphemischen Eigenschaften der Buchstaben bedeutet in den meisten Fällen eine Einschränkung ihrer Funktionalität.
- Durch die Betonung des Materials wird der ästhetische Produktionsprozeß bestimmt: verlangsamt, intensiviert; Buchstaben werden nicht geschrieben, sondern „geschaffen“.
- Zwischen zweidimensionalen, perspektivisch gezeichneten Lettern und dreidimensionalen Buchstaben gibt es Kategoriensprünge, die sich im künstlerischen Prozeß der Genese, in der Lesbarkeit, aber auch in ihrer semantischen Dimension manifestieren.
- Dreidimensionale Typographie stellt eine Ontologisierung des Buchstabens dar, die den Buchstaben als eigenständige Entität in die Welt entläßt und auf lettristische Art seine autotelischen Qualitäten betont.
- Auch in der typographischen Buchstabenreflexion sind die verschiedenen Dimensionen des Lettrismus wiederzufinden, wobei die dekompositorische Seite weniger stark ausgeprägt ist als die buchstabenmystische und ludistische.

### **Typographie und Buchstabe**

Lettrismus ist nicht auf den Bereich der Poesie beschränkt, sondern auf den Bereich der Buchstaben. Die Typographie als ein Handwerk und eine Kunst, die sich wesentlich mit der Herstellung von (Druck-) Buchstaben beschäftigt, tendiert dazu, nach lettristischer Manier Buchstaben als Einzeldinge, als „Individuen“ und „Charaktere“ zu betrachten, was sich schon terminologisch zeigt.<sup>5</sup> – Allerdings

---

<sup>5</sup> Die ausdifferenzierte typographische Begrifflichkeit ist anthropomorpher oder auf Konstruktion bedachter Art. Sie ist nicht allein auf den gedruckten (vom Rezipienten erfaßten) Buchstaben beschränkt, sondern zielt auch auf das Werkzeug: Die Handsatzletter wird untergliedert in Fuß, Kegel, Schulter, Fleisch, Kopf usw., die im späteren Druckerzeugnis nicht zu sehen sind. Nur das „Bild“ der Satzletter wird gedruckt; der materielle, dreidimensionale Körper der Handsatzletter bleibt im Verborgenen. Die Kennzeichnung des Buchstabens als „Bild“ bestätigt noch einmal die Affinität der Typographie zur bildenden Kunst, zur Malerei, zur *Graphik*.

geschieht dies mit einem anderen Gestus als es der mystische und ludistische Lettrismus, aber auch als der dekompositorische Lettrismus der historischen Avantgarden tun.

Anders als die Poesie, die trotz der aufgezeigten Traditionslinien erst sehr spät den Buchstaben als zu reflektierendes Material und Thema wiederentdeckt, hat die Typographie, die Buchdruckerkunst, seit ihrer Entstehung zu allen Zeiten vornehmlich den „Buchstaben als solchen“ betrachtet; geht es ihr um Buchstabenkonstellationen, so meist um das optische Zusammenspiel einzelner Lettern mehr als um Wortsemantik – schönes erklärtes Ziel der Rotis-Schrift ist ein „brüderlicher Umgang“ der Buchstaben miteinander.

die buchstaben selbst sollten brüderliche individuen sein, nicht uniformierte, zurechtgeschneiderte soldaten. dabei ist es möglich, daß einzelne buchstaben, etwa das kleine e, einen ausgeprägten charakter erhalten. und doch wurde das o so gezeichnet, daß es kein unabhängiger, für sich stehender kreis ist, sondern in der senkrechten eine betonung erhält, damit es sich kollegial zu einem anderen buchstaben mit geraden strichen, etwa dem kleinen n, verhält. kein buchstabe sollte sich zu wichtig nehmen, keiner sollte sich zieren und schmücken. man kann sich eine offene gesellschaft freier menschen vorstellen, wo keiner darauf aus ist, den anderen zu beherrschen, und wo keiner es mehr nötig hat, sich herauszuputzen. von solcher mentalität sollte die rotis-schrift sein.<sup>6</sup>

Statt der Semantik der Worte hat die Typographie seit jeher die *Semantik der Schrift* selbst, und das heißt: ihrer einzelnen Zeichen verfolgt, die Buchstaben in ihrer Materialität begriffen, sich mit der Beschaffenheit und Konstruktion einzelner Buchstabenformen befaßt. Die phonetischen Aspekte werden wie die lexemischen nur zweitrangig behandelt; zunächst interessiert das optisch zu erfassende graphemische Einheit „Buchstabe“.

Diese graphematische Betrachtung stellt – ausgehend von der Untersuchung der Buchstaben in der Poesie – einen Wechsel der Perspektiven dar. Während in der Poesie (und allgemein im schriftsprachlichen System) die Lettern als atomare Elemente gelten, arbeitet die Typographie gerade an den Differenzen dieser für sie nur vermeintlich kleinsten Einheiten, wenn sie neue Schriften entwirft

---

Auch das Erscheinungsbild der gedruckten Buchstaben selbst läßt sich zergliedern und beschreiben was nur auf der graphischen, nicht jedoch auf der Ebene lexemischen Sinn macht.

<sup>6</sup> So Otl Aicher (1922-1991) über seine 1988 entworfene Schrift in: Ders.: Typographie. Berlin 1989: S. 201.

oder Vergleiche zwischen unterschiedlichen Fonts oder Typen anstellt.

Dem Typographen ist das *Schriftbild* von ausschlaggebender Bedeutung, das sich aus der Zusammensetzung der Buchstaben zu Buchstabengruppen ergibt, die Wortsemantik spielt zumindest beim Entwurf der Schriften noch keine Rolle – was sich etwa daran zeigt, daß zwei ganze Alphabete (Minuskel- und Majuskelalphabet) einschließlich der Satz- und Sonderzeichen entworfen werden, aus denen alle nur möglichen Wörter und Texte zusammengesetzt werden können.<sup>7</sup> Zur Präsentation neuer Schriften werden oft standardisierte Pangramme herangezogen, also Sätze, in denen sämtliche Buchstaben mindestens einmal vorkommen. Schon beinahe klassische (nonsense-)Texte wie „The quick brown fox jumps over the lazy dog“, „Franz jagt im komplett verwahrlosten Taxi quer durch Bayern“ oder „Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume“<sup>8</sup> sollen die Wirkung des Schriftbildes besser vermitteln als die Alphabete. Sie sind nur eines der offensichtlichen und skurrilen Beispiele, wie sich eine Wechselbeziehung von Literatur und Typographie konkret gestalten kann.

Für das Schriftbild interessiert sich der Logophonozentriker nicht: Ihm ist es unwichtig, ob die Wörter/Texte in Antiqua oder Fraktur, in fetter oder schmaler Schrift geschrieben werden, er verlangt von ihr einzig eine möglichst reibungsfreie Vermittlung des Wortsinns, die die Materialität der Schrift vergessen macht, die nicht ablenkt vom Sinn des Geschriebenen. Die Dichotomie zwischen Schriftbild und Wortsinn ist in Wirklichkeit weniger exakt; die Wechselbeziehungen zwischen dem „graphischen Sachverhalt“ und dem wortsemantischen Sinn sind vielseitig und beschränken sich nicht nur auf die problematische „Form-Inhalt-Beziehung“<sup>9</sup> von

---

<sup>7</sup> Eine Ausnahme stellen hier die Logos für Firmen dar. Die Teilweise rechtlich geschützten Schriften sollen gerade nur für den Namen der Firma erlaubt sein; daher werden nur die benötigten Buchstaben entworfen.

<sup>8</sup> Das französische Pangramm besteht aus 29 Buchstaben, der Quick brown fox aus 32, Franz im Taxi aus 51.

<sup>9</sup> Sobald die Buchstaben zu einem Wort gruppiert sind, entsteht eine Spannung zwischen den zwei Semantiken, deren Verhältnis zueinander zunächst offen ist.

wortsemantischer und typographischer Aussage, Wortsinn und *typographischer Semantik*.

### **Typographische Semantik**

„Neutrale Typographie gibt es nicht.“<sup>10</sup> Jede Schrifttype hat bestimmte Eigenschaften, die zu ihrer Semantik beitragen, Typographie kann als Bedeutungssystem aufgefaßt werden – unabhängig vom wortsemantischen Sinn, der in ihr (möglicherweise) verschriftlicht ist. Auch „sachlich“, „wissenschaftlich“ oder „neutral“ anmutende Schriften sind nicht asemantisch, sondern durch die von ihnen suggerierte „Sachlichkeit“, „Wissenschaftlichkeit“ oder „Neutralität“ dazu angetan, bestimmte Aussagen zu vermitteln und so semantisch zu wirken.

„Das Bedeutungssystem Typographie kann zeichentheoretisch als zweifach codiert beschrieben werden: denotativ und konnotativ“, wobei die denotative Codierung „die Korrelation von Schriftzeichen und lautlichen bzw. lexikalischen Einheiten von Sprache“ regelt und „auf der Ebene der distinkten Lettern exemplare unter Absehung von deren singulären materiellen und graphischen Merkmalen“ wirkt;<sup>11</sup> die konnotative Codierung dagegen

regelt die Korrelation der materiellen und graphischen Gestalteeigenschaften des typographischen Ausdruckssystems mit semantischen Einheiten des kulturellen Inhaltssystems.<sup>12</sup>

Der zweite Punkt ermöglicht es, Typographie als „sprachunabhängiges visuelles Ausdrucks- und

---

Doch Wortsemantik und typographische Semantik, so wollen es die auf Konsens bedachten typographischen Lehrbücher, sollen eine Einheit bilden, sich gegenseitig unterstützen. „Widersprüchliche“ Aussagen von Textinhalt und Textgestalt gelten als verunglückt und werden der „freien Kunst“ überlassen, in der Künstler beispielsweise den Begriff „blau“ in roter Farbe, „rot“ aber in blauer Farbe schreiben (Im Museum für moderne Kunst in Frankfurt/M. sind derlei Exponate zu sehen). Das zunächst plausibel klingende Axiom von der semantischen Abstimmung von Sinn und Erscheinungsbild weist freilich schwerwiegende Probleme auf: So wenig, wie es auf der inhaltlichen Ebene einen genau definierbaren ausschließlich richtigen Sinn des Textes gibt, so wenig ist die typographische Semantik eindeutig festlegbar (vgl. Wehde, S. 145-148).

<sup>10</sup> Hans Peter Willberg: Buchdruck im Wandel. Frankfurt 1984. Hier: S. 81.

<sup>11</sup> Alle Zitate aus Wehde, S. 86. Am Beispiel verdeutlicht: Die denotative Codierung macht es möglich, das Schriftzeichen „A“ der lautlichen bzw. lexikalischen Einheit zuzuordnen.

<sup>12</sup> Wehde, S. 87.

Bedeutungssystem“<sup>13</sup> anzusehen, denn die konnotativen Eigenschaften sind semantisch zu interpretieren. Wehde unterscheidet systematisch drei verschiedene Arten konnotativer Semantik: Semantisierung auf der Basis kulturellen Wissens, der Basis kollektiver Wertungen und Semantisierung von Zeichenmaterialität und Werkzeugspuren.<sup>14</sup> Da von der Antiqua-Schrift bekannt ist, daß sie – durch die Renaissance vermittelt – auf die Antike zurückgeht, ist der Rezipient schnell geneigt, sie als „klassische“, „nüchterne“ Schrift zu begreifen; die Fraktur-Schrift, die in ihren Erscheinungsformen oft an mittelalterliche Bibelhandschriften erinnert, erscheint aufgrund dieser Ähnlichkeit und des Wissens um ihre Entstehungszeit als „sakral“ und „jenseitsbetont“.<sup>15</sup> Viele Wertungen (d.h. Semantisierungen) vollziehen sich auf kollektiver Grundlage – wenn die Assoziationen, die im Betrachter/Leser der Schrift geweckt werden, die auf gemeinsame Erfahrungen zurückzuführen sind.<sup>16</sup> Daß auch die Materialität der Zeichen und ihres Schriftträgers (Untergrunds) bedeutsam werden kann, ist für die lettristische Sicht beinahe selbstverständlich. Mit Blattgold belegte – die ganze deutsche Romantik schwärmt von „Goldenen Buchstaben“!<sup>17</sup> – Lettern oder auf Stoff gedruckte Buchstaben zeigen immer auch eine Sonderstellung an, die die Semantisierungsmöglichkeit aller Zeichenmaterialität und Schriftträger (also auch die schwarzen Zeichen auf einer weißen Buchseite) bewußt macht. Potentiell kann Typographie semantisiert werden – doch oft wird diese Möglichkeit vom Leser/Rezipienten zugunsten eines ungestörten wortsemantischen Leseprozesses unterdrückt und läuft nur halb- oder unbewußt mit.

---

<sup>13</sup> Ebd.; hierzu vgl. auch Umberto Eco, Semiotik. Frankfurt 1987. S. 84f.

<sup>14</sup> Wehde, S. 165-168.

<sup>15</sup> Die Reihe ließe sich beliebig fortführen; schnell werden die im Dritten Reich entworfenen Schriftschnitte als „brutal“, „faschistoid“ oder „plump“, die des Bauhauses als „funktional“, „abstrakt“, „formbetont“ usw. gekennzeichnet.

<sup>16</sup> Vgl. Wehde, S. 149-155. Dies ist der Fall, wenn Schriften beispielsweise als „weiblich“ oder „männlich“, „modern“ oder „konservativ“ bezeichnet werden.

<sup>17</sup> Der „goldene Buchstabe“ ist in der Tat ein Motiv, das sich in der Romantik größter Beliebtheit erfreut. Er wird erwähnt von A. v. Armin, Chamisso, Eichendorff, von Goethe im Divan wie in den Wanderjahren, von Hauff, Heine, Hoffmann, auch von Jean Paul und von Tieck im „gestiefelten Kater“, um nur einige zu nennen.

Geübtes Lesen macht den Buchstaben vergessen, der souveräne Leser liest, anders als der alphabetische Laie, nicht Buchstabe für Buchstabe.<sup>18</sup> So zumindest die Annahme und Selbstwahrnehmung des geübten Lesers, die er nur *ex negativo* macht, nämlich dort, wo sein Lesen durch einen unbekanntem Begriff oder Namen (oder durch einen Druckfehler) unterbrochen wird und seine Aufmerksamkeit auf die Buchstaben lenkt. Diese Selbstwahrnehmung ist trügerisch, der Lesevorgang gestaltet sich komplexer:

Frühe Lesemodelle gingen davon aus, daß LeserInnen in ansteigender Ordnung Informationen aus dem Text „extrahieren“ und zu progressiv komplexeren Einheiten zusammensetzten: von Buchstaben zu Wörtern zu Sätzen. Dieser Vorstellung nach steigen LeserInnen von unten – bottom-up – , beginnend mit der elementarsten Organisationsform, in den Text ein und arbeiten sich von der visuellen über die phonemische zur lexikalischen und semantischen Ebene hoch, bis sie schließlich bei Sätzen und dann größeren Sinneinheiten angelangen. Das andere Extrem stellten bottom-down-Modelle dar. Als entscheidend galten in dieser Theorie das Vorwissen der LeserInnen, der Kontext, die Lesehaltung und -erwartung, aufgrund deren die im Text gegebenen Informationen dekodiert und verstanden werden. [...] Mittlerweile weiß man, daß weder bottom-up- noch bottom-down-Modelle den Lesevorgang adäquat beschreiben.<sup>19</sup>

Statt dessen vermischen sich die theoretisch markierten Positionen im Lesevorgang. Es spielen Worte (und Wortgruppen) wie auch Buchstaben eine gewisse Rolle bei der visuellen Wahrnehmung, wobei erwartete Wörter oft leichter erkannt werden (eine Aufmerksamkeit auf einzelne Buchstaben in weniger starkem Maße erfolgen muß); die Buchstaben werden wider erwarten nicht in der Reihenfolge gelesen, in der sie das Wort bilden, sondern oft zunächst der erste Buchstabe, dann der letzte, schließlich einige der mittleren.<sup>20</sup> Dieses lesepsychologische Faktum zeigt abermals an, daß die Pole von reinem wortsemantischen Lesen und unbewegtem Starren auf den Buchstaben sich in der Realität fast immer vermischen und konstruierte „Idealformen“ sind. Auch das Bedeutungssystem Typographie absorbiert beim Lesen nicht alle

---

Angezeigt wird durch den Goldenen Buchstaben meistens märchenhafte Pracht oder ein heiliger, göttlicher Bereich.

<sup>18</sup> Eine Kurzgeschichte hierzu erzählt Luigi Malerba: „Die Entdeckung des Alphabets“. Frankfurt 1997. Hier: S. 7-10.

<sup>19</sup> Gross, Lesezeichen, a.a.O., S. 12.

<sup>20</sup> Ebd., S. 10.



Energien der Leser, die sonst den Text nicht lesen, sondern nur betrachten könnten.<sup>21</sup>

Was hier von der potentiellen typographischen Semantik für Schriften gesagt wurde, gilt selbstverständlich auch für die einzelnen Buchstaben und das heißt: *Auch ein Buchstabe ist immer*, selbst wenn er in keinem wortsemantischen Zusammenhang steht, *typographisch semantisch*.<sup>22</sup> Während der Buchstabe als Lexem (und Phonem!) asemantisch ist, erzählt der Buchstabe als Graphem im „Bedeutungssystem Typographie“ bereits Geschichten (Abb. 11).

### **Durchgeistigung der Schrift, Funktionalität, Vereinheitlichung**

„In der Regel sind Buchstaben für Texte da“,<sup>23</sup> und daher hatte die Typographie (als „dienendes“ Handwerk) lange Zeit primär die Aufgabe, der Sprache eine lesbare graphische Gestalt zu geben. Sie hat seit der Erfindung des Buchdrucks (genauer: der Satzletter<sup>24</sup>) dabei eine Strategie verfolgt, die von der kalligraphischen deutlich abweicht: die Buchstabenform im Vorfeld auszuklügeln und diese eine Buchstabenform dann einheitlich zu verwenden.<sup>25</sup> Ein gewöhnlicher Buch- oder Zeitungstext wird, so die typographische Regel, durchgehend in einer einzigen Schrift gesetzt; in ihr gibt es Variationen nur, wenn eine Hervorhebung durch Kursivdruck, Sperrung oder Fettdruck erfolgt<sup>26</sup>, was aber nicht bedeutet, die Schriftart oder -familie zu wechseln. Die einmal vom Typographen kreierte Letter wird nicht mehr variiert, um durch konstante

---

<sup>21</sup> Vgl. die Trennung A. Assmanns von „gazing“ und „reading“ in: Die Sprache der Dinge, a.a.O.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu auch Seaman, Concrete Poetry..., a.a.O., S. 38ff.

<sup>23</sup> Schabert, Das Doppelleben der Menschenbuchstaben, a.a.O., S. 95.

<sup>24</sup> Die Satzletter ist schon wesentlich älter als der neuzeitliche Buchdruck in der Nachfolge Gutenbergs. Bereits um 1000 n. Chr. wurden in China „die ersten beweglichen und wiederverwendbaren Typen aus Ton, später aus Metall, entwickelt und verwendet.“ Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernhard Stein: Typo. wann, wer, wie. Köln 1998. (im folgenden zitiert als „Typo“ mit Seitenangabe.) Hier: S. 77.

<sup>25</sup> Ausnahmen von dieser Regel bilden z.B. die Schreibweisen des s in der Frakturschrift; auch kommt es vor, daß Buchstaben in Kombination mit bestimmten anderen Buchstaben ihre Form minimal verändern, wenn das Buchstabenpaar „tz“ als Einheit verstanden wird und der Querbalken des t ins z überläuft.

Buchstabenformen dem Anspruch auf möglichst ungestörte Lesbarkeit zu genügen. Diese Vereinheitlichung der Buchstaben wurde auch als „Durchgeistigung der Schrift“ gefaßt.<sup>27</sup> Die sich als Vereinheitlichung präsentierende „Durchgeistigung“ kann normativ wirken und ein ideologisch geleitetes Regelwerk nicht nur in der Typographie, sondern auch in der Sprache (der gesprochenen wie geschriebenen) selbst etablieren. So schreibt Danielle Trudeau über die Druckwerkstätten der Renaissance:

Im Bereich der Schriftlichkeit hat das gedruckte Buch vor allem zur Vereinheitlichung der Reproduktions-Methoden beigetragen. Freilich zeigen die in der Zeit der Renaissance publizierten Werke eine so große Diversität in ihrem Layout, ihrer Typographie und in den Formen ihrer Illustrationen, daß man zunächst den Eindruck gewinnt, die neue Technik sei weniger ein Instrument der Standardisierung gewesen als ein Mittel, Originaltexte zu produzieren.<sup>28</sup>

Doch dieser erste Eindruck trügt. Tory schreibt selbst im Vorwort zu seinem „Champ Fleury“<sup>29</sup>, daß er nicht nur an einer typographischen Normierung arbeitet, sondern zugleich auch eine Sprachnorm errichten möchte:

Im ersten Buch ist eine Aufforderung enthalten, die französische Sprache einer gewissen Norm eleganten Sprechens zu unterwerfen – einer französischen Sprache, die besser und gesünder ist als die ihr vorausgehende.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Wehde macht zu Recht darauf aufmerksam, daß sich die Hervorhebung auch umgekehrt darstellen kann, ein einem durchgehend kursiv gesetzten Text etwa durch Normalschrift.

<sup>27</sup> Vgl. Schabert, *Das Doppelleben...*, a.a.O., S. 96: „Buchstabentraktate, wie sie zwischen 1480 und 1540 zahlreich erscheinen, interpretieren die vollkommene Vereinheitlichung der Lettern im Sinne einer Durchgeistigung der Schrift, indem sie für die einzelnen Buchstaben – die römischen Majuskeln – idealtypische Formen entwickeln, die den kosmischen Proportionen entsprechen: als Wortzeichen und als Formen also dienen die Buchstaben dem göttlichen Schöpfungswort.“ Zu geschlechterspezifischen Implikationen vgl. die Ausführungen in der Einleitung sowie im Futurismuskapitel.

<sup>28</sup> Trudeau, *Kleine Sprachfabrik*, a.a.O., S. 67.

<sup>29</sup> Geffroy Tory: *Champ Fleury auquel est contenu l'art & science de la deue proportion des Lettres Attiques, quo dit autremet Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines, proportionnees selon le Corps et Visage humain. A Paris, A l'enseigne du Pot Cassé, 1529.*

<sup>30</sup> Zit. nach Trudeau, S. 69, Fußnote 6. Relativierend merkt Trudeau an: „Natürlich ist die französische Sprachnorm nicht von den Druckern erfunden worden – sie hatte schon seit drei Jahrhunderten existiert. [...] Der Beitrag der Drucker lag darin, diese Norm – durch zahlreiche, oft in sich widersprüchliche Aktionen – aus dem Status einer Praxisform in das Bewußtsein und in den Status eines gelehrten Diskurses gehoben zu haben.“ Trudeau, *Kleine Sprachfabrik*, a.a.O., S. 79f.

Dieses Anliegen zeigt, wie die Schriftsprache auf die gesprochene Sprache zurückwirken kann – erinnert sei an Abkürzungen wie „UFO“ und „Radar“ –, und daß dabei auch die Gestalt der Schrift bedeutsam wird. Auch wenn die Auswirkungen im konkreten Beispiel gering gewesen sein durften, wird deutlich, daß die Vorrangstellung der mündlichen vor der schriftlichen Sprache, die Priorität der Phoneme vor den Buchstaben ins Wanken geraten kann.<sup>31</sup>

Die Diskussion um Vereinheitlichung der Lettern und Lesbarkeit der Schrift birgt eine interessante Bewegung. Nach lettristischer Manier macht der Typograph den Buchstaben opak, nimmt ihn als Einzelding wahr, wenn er ihn in einem ersten Schritt entwirft. Doch er arbeitet an ihm oft mit der erklärten Absicht, den Leseprozeß durch den Entwurf einer besonders leserliche Schrift zu erleichtern. Das bedeutet aber nichts weiter, als den Buchstaben für den Leser transparent zu machen. Er soll ihn – und das ist anti-lettristisch – am besten gar nicht bemerken, über ihn „hinweglesen und sogleich die sinnvollen Worteinheiten wahrnehmen“.<sup>32</sup> Mit dem Buchstabenmaterial geht der Typograph idealerweise so um, daß es als Material nicht mehr auffällt; damit greift auch die Typographie die logophonozentrische Tradition einer Wortkultur und einer Wortreligion auf, ordnet sich ihr unter: Beispielsweise geben die phonozentrischen Modelle um 1800 und später<sup>33</sup> den Buchstabenschriften (und vor allem dem Alphabet) den Vorzug vor den Bildzeichen, weil sie die „reine Gedankennatur der Sprache“ (Humboldt) nicht stören, d.h. der Materialcharakter der Schrift nicht mehr wahrgenommen wird.<sup>34</sup>

(U)m denotativ wirken zu können, muß das Schriftzeichen bei der Lektüre materiell ‚verschwinden‘. Der semantische Eigenwert der Gestaltqualitäten von Schrift gefährdet die sprachliche Zeichenordnung und wird von der goethezeitlichen Sprachphilosophie deshalb als ‚unzulässig‘ erklärt. [...] Schriftgestalter sehen sich vor die Aufgabe gestellt, alle ungewohnte Form, ‚fremdartigen Züge‘ zu vermeiden, die die Aufmerksamkeit auf die Materialität und Konfiguration der Schriftformen lenken könnte. Nicht zufällig wird um 1800 die Kritik an der barocken (kalligraphischen) Schrift- und

---

<sup>31</sup> Vgl. hierzu auch Coulmas, Über Schrift, a.a.O., S. 118f.

<sup>32</sup> Schabert, Das Doppelleben..., a.a.O., S. 95.

<sup>33</sup> Für Humboldt ist das Alphabet „zugleich das abstrakteste, einfachste und leistungsfähigste Schriftsystem“ Coulmas, Über Schrift, a.a.O., S. 34.

<sup>34</sup> Vgl. Wehde, S. 243.

Schreibkunst laut: „Denn diese Buchstaben sollten, wie die barocken Schreiblehrer immer wieder betonten, nicht nur etwas ‚bedeuten‘, sie wollten auch etwas ‚sein‘.“<sup>35</sup>

Ein aus aufklärerischer Sicht so diesseitig-fleischlicher (d.h. materialbetont-lettristischer) Umgang erscheint den Illuminierten als Rückschritt und wird von ihnen strikt abgelehnt, da doch seit der frühen Neuzeit wieder verstärkt an einer „Durchgeistigung der Schrift“ gearbeitet wird. Wer sich mit den Werken der barocken Schriftmeister jedoch intensiver auseinandersetzt, wird feststellen, daß die vermeintliche Durchgeistigung auch eine Verflachung und „Desakralisierung“<sup>36</sup> darstellt.

### **Materialität der Schrift, Varianz, Unlesbarkeit.**

Die modernen Schriftexperimente haben das Diktum reibungsfreier Sinnvermittlung in Form „durchgeistigter“ Schrift überwunden, sie zielen oft sogar in die entgegengesetzte Richtung. Typographen gestalten Schriften, die sich vom Lesbarkeitsanspruch weitgehend emanzipiert haben – und sich damit demonstrativ gegen die Auffassung stellen, die Typographie sei primär Instrument für reibungsfreie Sinnvermittlung. Bei „destructive“-Schriften wie „FF dirtyfax“ „FF Bolletje Wol“ „FF Motive“, „FF Atlanta“<sup>37</sup> des Berliner „FontShop“ ist der Buchstabe nur noch im Umfeld mit anderen Buchstaben und möglichst klaren wortsemantischen Zusammenhängen als Buchstabe erkennbar. An diesem Punkt nähern sich die Tradition der Initialenkunst und die zeitgenössischen Versuche an, obwohl sie unterschiedliche Wege gehen: Während Initialen verbildlichen, also konkreter werden und sich wie Kippbilder zwischen Bild und Buchstabe verhalten,<sup>38</sup> sind die modernen

---

<sup>35</sup> Wehde, S. 243. Zitat aus: Doede: Schön Schreiben, eine Kunst, S. 64 (Angaben s.u.).

<sup>36</sup> Lachmann, Kalligraphie, Arabeske, Phantasma, a.a.O., S. 455.

<sup>37</sup> Alle abgebildet im Werbekatalog des FontShop 7/1998: Typographic Resource, Berlin 1998. Hier: S. 92-100.

<sup>38</sup> Entweder erkennt man sie als Buchstabe *oder* als Bild. Eine zeitgleiche Wahrnehmung von Bild und Letter dagegen ist nicht möglich. Da es sich hier um ein wahrnehmungspsychologisches Phänomen handelt, gilt dasselbe auch von den betont bildhaften modernen typographischen Schriftentwürfen.

Experimente oft von Abstraktion und bewußtem Ausweichen vor Gegenständlichkeit bestimmt.<sup>39</sup>

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Typographie und Kalligraphie (z.B. in der Ausprägung der Initialenkunst) ist im Produktionsprozeß begründet. Der Kalligraph oder Schriftkünstler steht bei jedem neuen Werk vor der Aufgabe, einen originären Buchstaben zu schaffen.<sup>40</sup> Dieser Grundgedanke der Typographie wird heute mit Hilfe eines Computerprogramms unterlaufen: Die digital gestützte Schrift „FF Beowolf“ wandelt die Buchstabenformen nach Zufallsprinzip ab.<sup>41</sup> Die von Erik van Blokland und Just van Rossum 1989 entworfene Schrift generiert laufend neue Lettern, kein Buchstabe gleicht dem anderen. Das heißt, daß ein wichtiges Merkmal der *Typographie* eliminiert wird: innerhalb einer Schrift graphisch für einen Buchstabentypus nur ein Buchstabenbild, ein Exemplar bereitzustellen. Sie ist für die konventionelle graphische Typographie ein „Schlag ins Gesicht“<sup>42</sup>: „Nicht Regelmäßigkeit ist ihr Ziel, sondern Sprengung aller Regeln.“<sup>43</sup> Statt der Vereinheitlichung werden Differenzen zwischen den Buchstabenexemplaren betont, statt einer typographischen Charakterologie/Typologie entstehen (wie in der Kalligraphie) einmalige individuelle Buchstaben. Die zuvor durch den Arbeitsprozeß (Handschrift vs. Druckschrift) bedingten Unterschiede von „Originalität“ und „Reproduktion“ werden nivelliert, der gedruckte Text wird singulär sein wie eine Handschrift, die Grenzen zwischen Typoskript und Manuskript geraten ins Wanken,

---

<sup>39</sup> Ein zuweilen technisch-konstruktivistisches Formbewußtsein abstrahiert herkömmliche Buchstabenformen manchmal bis zur Unkenntlichkeit.

<sup>40</sup> Er kennt die technische Reproduktion nicht; wohingegen der Typograph die einmal entworfenen (und gegossenen, digital gespeicherten...) Buchstaben invariant immer wieder verwendet. Dem kreativen künstlerischen Schaffensprozeß am Buchstaben folgt in der Typographie eine handwerkliche Anwendung, zumindest was die Buchstabenebene betrifft (die Seitengestaltung kann natürlich ebenfalls künstlerisch ausgeführt und zum ästhetischen Schaffensprozeß gerechnet werden), der Schriftkünstler dagegen ist bei jedem Buchstaben, den er schreibt/malt/zeichnet, kreativer Künstler.

<sup>41</sup> Großformatig abgebildet ist die Schrift in: M. Klein, Y. Schwemer-Scheddin, E. Spiekermann: *Typen und Typografen*. Schaffhausen, Schweiz 1991. Hier: S. 28-32. Im folgenden als zitiert als „Typen und Typographen“ mit Seitenangabe.

<sup>42</sup> *Typen und Typografen*, S. 28.

<sup>43</sup> *Typen und Typografen*, S. 29. Und sie geht wirklich weiter als das bisher gekannte, denn sie läßt auch die Random-Schriften hinter sich, die mit „Flipper“ arbeiten und aus einem wohldefinierten Set von unterschiedlichen Typen auswählen (etwa die „FF Kosmik“).

doch die Mechanismen, die zu dem Produkt führen, beruhen auf Kombinatorik, Algorithmik und Zufallsprinzip.<sup>44</sup>

### **Dreidimensionale Lettern**

Wortwörtlich – buchstäblich! – andere Dimensionen gewinnen die Fragen nach Materialität der Schrift auf der einen, nach Funktionalität und Ökonomie der Schrift auf der anderen Seite, wenn die typographischen Produkte nicht nur in der Vorbereitung (etwa der Herstellung der Handsatzletter), sondern auch im Produkt die Fläche verlassen, wenn Buchstaben als reale Körper im Raum stehen, wenn die Schriftzeichen gleichsam ontologisiert werden. Hier setzt eine Eroberung des Raumes durch die Zeichen ein, und mit ihr emanzipieren sich die Buchstaben auch vom linearen Diskurs wortsemantischer Schriftsprache. Sie erheben sich aus der Flächigkeit und werden autonom.

Durch dreidimensionale Buchstaben wird die Lesbarkeit, diese für die Funktionalität der Schrift konstitutive Größe, angegriffen und teilweise außer Kraft gesetzt. Der Buchstabe wird nicht aus allen denkbaren Perspektiven als Buchstabe erkennbar sein (das I bildet hier eine Ausnahme), sein (möglicher) Schatten wird ihn ebenfalls schwerer lesbar machen.<sup>45</sup> Hier wird die materielle Seite des Buchstabens betont, die als Opposition zum „Idealgebrauch“ der Lettern steht und das Spannungsverhältnis generiert, in dem sich dreidimensionale Buchstaben bewegen. Die logozentrische Tradition, die das „Geistige“ des Buchstabens hervorhebt, muß sich zwar empören über ein solches Gebilde, das die Materialität geradezu selbstgefällig feiert und das „an und für sich Intelligenter“, das

---

<sup>44</sup> Die Differenz zwischen Typoskript und Manuskript verflüchtigt sich jedoch nur teilweise. Ließ das Manuskript Rückschlüsse auf das Individuum zu, das es schrieb (etwa durch ein graphologisches Gutachten), steht das Typoskript trotz seiner „Individualität“ getrennt vom Individuum, dem es seine Existenz verdankt. Vgl. hierzu auch Kittler, *Aufschreibesysteme...*, a.a.O., das Kapitel „Nietzsche. Incipit tragoedia“, S. 223-258.

<sup>45</sup> Es ist nicht unmöglich, einen von allen Seiten lesbaren Buchstaben zu schaffen, wie viele für Werbezwecke umgesetzte plastische Buchstaben zeigen – doch hängt das Gelingen bezeichnender- und *lettristischerweise* auch maßgeblich von der Form des jeweiligen Buchstabens ab.

Abstrakt-Funktionale nur noch in verstümmelter Form aufweist. Doch auch dreidimensionale Buchstaben sind Buchstaben; potenzierte Betonung der Materialität läßt den plastischen Buchstaben nicht zu einem Gegenstand unter anderen werden.

Materialität ist der Schrift immer eigen gewesen (und ihr dankt sie einen wesentlichen Teil ihres Erfolges, denn ohne die Dauerhaftigkeit und Widerständigkeit des Materials wäre sie kein gutes Speichermedium)<sup>46</sup>; sinnfällig führt dies der Beginn der Schrift mit dem Einritzen und Einmeißeln der Lettern (oder anderer Zeichen) in Stein vor Augen, zunächst im Zweistromland und in Griechenland, später in Rom.

In der Symbiose von Architektur und Lettern erhebt der römische Staat seine Stimme. Das Sonnenlicht wird mythisches Symbol für Fruchtbarkeit und Prosperität und als Emblem imperialistischer Verheißung des großrömischen Reiches effektiv in Szene gesetzt. Dem Lauf der Sonne und des Lichtes folgend, sorgt die V-förmig eingegrabene Spur der Meißelschläge, die oftmals mit einer Kupferlegierung ausgegossen war, für einen spektakulären Schattenwurf. Die Lichtmodulation organisiert den Übergang von der zweiten in die dritte Dimension.<sup>47</sup>

Die hier noch schweißtreibende Tätigkeit des Schreibens ist später weitgehend durch weniger haltbare, aber auch weniger aufwendige, „flüssigere“ Lösung der Notation, dem Auftragen der Buchstaben auf ein Material mit einem Werkzeug, sei es Pinsel oder Felder, abgelöst worden.<sup>48</sup> Dadurch wurde Schrift in die Fläche zurückgedrängt, haptisch nicht mehr erlebbar; erst sehr viel später wurde die heute international übliche Blindenschrift von L. Braille (1809-1852) (wieder-)erfunden, die nun direkt auf haptische, nicht optische Unterscheidbarkeit der Buchstaben Rücksicht nimmt<sup>49</sup>. Vom Körper zur Form geworden, harrt der Buchstabe über Jahrhunderte der

---

<sup>46</sup> Erst neuerdings, mit der Erfindung des Computers, wird sie in gewisser Weise immateriell.

<sup>47</sup> Das A und O des Bauhauses. Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ute Brüning, Berlin 1995. Hier: S. 17.

<sup>48</sup> Nicht zufällig wird die Gravur noch heute bevorzugt, wenn die Schrift potentiell „für die Ewigkeit“ bestimmt ist: Denk- und Mahnmale sind hier ebenso beredete Beispiele wie Grabsteine – *Steine*, in die Schrift *gegraben* wurde.

<sup>49</sup> Genauer muß man sagen: Braille, der selbst ab dem dritten Lebensjahr erblindete, reduzierte und vereinfachte damit das Zwölfpunkt-System Charles Barbiers' auf sechs Punkte.

Wiederbelebung seiner dritten Dimension auf der Fläche des Pergaments.

### **Perspektivisch gezeichnete Buchstaben**

Werbung

Frei im Raum stehende Buchstaben sind, von einigen Ausnahmen abgesehen, ein Phänomen der Moderne; und hier ist es vor allem die Werbung, die die plastischen und übergroßen Lettern sogar zum Leuchten bringt. Erst Ende des 19. Jahrhunderts erlebt die Reklame ihren Durchbruch in einer derart kraftvollen Weise, daß sie von nun an das Gesicht der Großstädte mitbestimmt. Schnell hat sich (maßgeblich von Paris aus) die Werbung in der konsumorientierten urbanen Gesellschaft Europas ausgebreitet; der Buchstabe spielt dabei eine wichtige Rolle. Die großen, leuchtenden, bunten, dreidimensionalen Schriftzüge verleihen modernen Großstädten – auf andere Weise als die architektonischen Utopien – ihre Sprache. Zu kurzen Slogans oder Markennamen zusammengesetzt, prägen sich die Buchstaben, die oftmals sogar rechtlich geschützte Charaktere sind ins Gedächtnis des potentiellen Kunden ein. An Plätzen wie dem *Picadilly Circus* oder manchen Ecken des *Broadway* wird die Verbindung von Architektur und Werbung deutlich, in der Plakatkunst nähern sich Malerei, Photographie, Typographie und Werbung einander an. Das für die beschleunigte Moderne ab 1900 charakteristische Lebensgefühl der Geschwindigkeit schlägt sich in Abkürzungen, Signets zur Wiedererkennung, Sprach- und Wortverstümmelungen nieder. Die typographische Semantik wird hier in all ihren Schattierungen eingesetzt und ausgenutzt; der Buchstabe ist hier nicht autotelisch und nicht befreit, aber er kann sich doch verselbständigen (z.B. die Coca-Cola-C's, die pars pro toto den Markennamen, darüber hinaus aber auch das Getränk, ja eine ganze Lebenshaltung vermitteln), gerade weil mit besonders auffälligen „Typen“ und „Charakteren“ gearbeitet wird. Der plakative, ja aufdringliche Buchstabe wird der laute, marktschreierische Ausdruck einer konsumfetischistischen Welt.



Daß er dabei die Fläche verläßt und in den Raum tritt, ist nur konsequent. Denn dreidimensionale Lettern vermitteln intensiver als ihre gedruckten Geschwister (auch wenn es perspektivisch gezeichnete Buchstaben sind<sup>50</sup>) die Kraft, mit der das beworbene Produkt (oder die Marke) am Markt vertreten ist. Und die Materialität wirbt dauerhaft: manchmal länger, als die Marke / das Produkt überhaupt existiert: „Plaste & Elaste“ leuchtet noch eine Dekade nach der Auflösung der DDR im Deutschen Historischen Museum; die Dauerhaftigkeit, die früher die Gravur von Buchstaben gewährleistete, besorgen heute plastische Buchstaben.

Natürlich wird hier auf Lesbarkeit besonders geachtet, und neue Lösungen werden gefunden.<sup>51</sup> Daß Größe dabei nicht immer auf Kosten der Lesbarkeit gehen muß, beweist der riesige und weltbekannte „Hollywood“-Schriftzug – die vertikal stehenden Buchstaben sind kilometerweit zu erkennen, der Berg, der hinter ihrem Rücken steht, schützt sie vor der „falschen Perspektive“ des Betrachters.

Lencker, Grahle, Brunn.

Die *Vorstellung* dreidimensionaler Buchstaben hingegen ist keine Erfindung moderner Werbestrategen; sie ist auch in früheren Jahrhunderten nachzuweisen in Form perspektivisch gezeichneter Buchstaben,<sup>52</sup> auf die man etwa ab der Erfindung der Satzlettern stößt. Hans Lencker, Lukas Brunn, Conrad Grahle und andere Typographen und Schriftkünstler wurden, so scheint es, direkt durch die Handsatzlettern angeregt, Buchstaben perspektivisch zu zeichnen – diejenigen, die die Wende von der individuellen Handschrift zum überindividuellen Schriftsatz vollziehen, die der Vereinheitlichung und „Durchgeistigung“ der Schrift das Wort reden,

---

<sup>50</sup> Auf Werbeplakaten sind perspektivische Buchstaben schon der Normalfall geworden. Auch hier ist der Grund die erhoffte stärkere Wirkungskraft solcher Lettern auf den potentiellen Kunden.

<sup>51</sup> Das „Nintendo“-N ist hierfür ein beredtes Beispiel. Das Logo besteht aus vier N, die quadratisch angeordnet sind und so eine Würfelform entstehen lassen; die N sind so miteinander verschmolzen, daß das Signet mit vier vertikalen Stämmen auskommt.

<sup>52</sup> Sie sind von der zuweilen ebenfalls perspektivisch dargestellten Lettern der Initialenkunst zu unterscheiden, wie sich gleich zeigen wird.

diejenigen spielen auch mit den Elementen, geben ihnen eine neue (dritte) Dimension. So haben die Stiche nichts gemein mit Buchstabenentwürfen der Initialenkunst, weder in ihrer Konzeption noch in ihrer Wirkung; sie sind Folgen von Typographie.<sup>53</sup>

Der Typograph Hans Lencker hat 1567 ein Werk vorgelegt, das die Buchstaben als Körper betrachtet (Abb. 12): „Perspectiva ABC“ lautet der Titel, der typographisch performativ umgesetzt wurde – die einzelnen Versalbuchstaben des Wortes „Perspectiva“ liegen in dieser Reihenfolge, teilweise an Quader und Sockel gelehnt, wie auf einem Sims, auf dem die Schatten der Buchstaben angedeutet sind.<sup>54</sup> Bemerkenswert ist hier, daß die Buchstaben A, B und C zu einem einzigen emblematischen Zeichen verschmelzen, wogegen sonst die Betonung der Lettern als Einzelemente die kombinatorische Potenz anzeigt.

Conrad Grahles Zeichnung (Abb. 13) von 1615 arrangiert die sieben Buchstaben L, T, H, C, G, I und S auf einem Altar oder Schrein zusammen mit zwei Sternen und einem Obelisken. Geheimbündlerisch-freimaurerisch mutet sein Stich an, die Buchstaben scheinen Eingeweihten einen verschlüsselten symbolischen Gehalt zu übermitteln. Man vermutet Abkürzungen, vielleicht Initialen, doch auch zum Wort „Licht“ läßt sich die Lettern zusammenfügen, wobei G und S verbleiben.<sup>55</sup> Grahles Arbeit betont

---

<sup>53</sup> Waren es in der Initialenkunst oft Tiere oder Pflanzen, also dreidimensionale Wesen und Gebilde, aus denen die Lettern zusammengesetzt waren, so war doch immer nur die (zweidimensionale) Form, nie der (dreidimensionale) Körper entscheidend. Bei den Buchstaben, die hier zu sehen sind, gibt es keine Gliederung aus Gegenständen oder Lebewesen; es sind „reine“ Lettern. Der „Kippbild-Charakter“, der für diese Initialen typisch ist, entfällt – zu sehen sind hier eindeutig Buchstaben. Auch die Lettern, die von Initialenkünstlern wie Gegenstände behandelt wurden, sind ganz anderer Art: sie werden umspielt, sind nur ein Teil eines Bildes und eines Wortes; das in sich Ruhende, Autotelische, das den Buchstaben auf den Stichen anhaftet, ist ihnen fremd.

Das Initialenbuch von Gutbrod beruht auf einer Typologie, die die Buchstaben unter Kategorien wie „Der getragene oder gehaltene Buchstabe“, „Initialen, die Figuren zum Sitzen oder Klettern dienen“ ordnet. Jürgen Gutbrod: Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1965.

<sup>54</sup> Ganz ähnlich, wenn auch im Gesamteindruck etwas graziler, werden die plastischen Buchstaben 1615 von Lukas Brunn präsentiert. Die Schatten der Buchstaben sind dabei noch viel deutlicher betont, einen wortsemantischen Kontext gibt es nicht.

<sup>55</sup> So liest Werner Doede den Stich „(Stern)LICHT G(rahle) S(culpsit)“ In: Ders.: Schön schreiben..., a.a.O., S. 64, womit er den Stern ebenfalls in seine

den engen Zusammenhang von Buchstaben und Religion, der in Juden- und Christentum als Buch- und Schriftreligionen besteht;<sup>56</sup> sakral und mystisch erscheint vor allem das auf der Spitze des Obeliskens auf seinem Schwerpunkt ruhende H, das – wäre dies ein „richtiger“, und kein Buchstabenschrein – wohl durch das Zeichen der Dreifaltigkeit ersetzt werden müsste. Die Ökonomisierung der Schrift durch die Satzletter, die sonst mit ihrer „Desakralisierung“ einhergeht (s.o.), erfährt hier ihre Vereinigung mit dem Religiösen.

Die Proportionen der in den beiden Stichen gezeigten Buchstaben entsprechen den damals gängigen Schrifttypen. In Blei gegossen wie Handsatzlettern, so präsentieren sie sich. Das legt nahe, daß hier nach Modell gezeichnet und eine exakte Wiedergabe der Buchstaben (und ihrer Schatten) angestrebt wurde; abstrahiert wurde dann vom Block der Satzletter, der Buchstabe selbst ist plastisch geworden. Damit haben die Lettern auch einen Teil ihres Werkzeugcharakters hinter sich gelassen und sind „befreite“ oder „autotelische“, sich selbst genügende Buchstaben geworden, deren potentielle Semantik noch gebunden ist, und die ihre Existenz der Schönheit ihrer Form, nicht irgendeinem Zweck verdanken.<sup>57</sup> Dieser Eindruck wird bei Grahles Stich durch die Größe der Lettern noch unterstützt: Die „Staben“ erscheinen in Proportion zum Schrein so groß wie sonst die (Heilige) Schrift, scheinen selbst am Göttlichen teilzuhaben wie Reliquien.

Herbert Bayer

Von einer Glorifizierung der Buchstaben ist in Herbert Bayers Aquarellen „BN“ (Abb. 14), „zartes Bildnis E“ und „Welt der Buchstaben“<sup>58</sup> wenig zu spüren – und dennoch unterhalten sie enge

---

wortsemantische Lesart einfügt. Eine Gruppierung in IHS (Jesus), CG (Conrad Grahle) und TL oder LT (?) wäre ebenfalls eine mögliche Konstellation.

<sup>56</sup> Die Buchstabenmystik, die unendliches Geistespotential darauf verwendet hat, den Namen des Herrn aus der Heiligen Schrift herauszulesen, der Sprache Gottes nahezukommen durch spekulative Buchstabenkombinatorik, spielt für Jahrhunderte eine tragende Rolle in der Religionsgeschichte.

<sup>57</sup> „(D)ie perspektivische Studie an ‚körperlichen‘ lateinischen Versalien war Grahles eigentliches Ziel.“ Doede, Schön schreiben..., a.a.O., S. 62.

<sup>58</sup> Die Aquarelle sind sich sehr ähnlich; das „Zarte Bildnis E“ ist auf S. 45 im Katalog „Schrift und Bild“ zur gleichnamigen Ausstellung, Frankfurt 1963,

Beziehungen zu den Stichen, die Lenker und Grahle Jahrhunderte zuvor geschaffen haben. Auch hier leiten sich die Buchstaben vom typographischen Buchstabenmaterial, den Satzlettern her. Sie verbinden sich mit einer der „Pittura Metafisica“ (de Chirico u.a.) angelehnten Darstellungsweise, die Abstraktes konkret darstellt und in diesem Zuge auch Zeichen ontologisiert.<sup>59</sup> Deutlich wird dies am Aquarell „BN“, das in einem utopischen Raum, auf einer surrealistischen „Raumbühne“<sup>60</sup> den Buchstaben B als Satzletter (also mit Stempel) zeigt, den Buchstaben N aber freistehend im Raum. Sein Schatten fällt auf den Boden und die angeschrägte rechte Wand, und noch ein weiterer Schatten ist zu sehen: der des Buchstabens F – der Buchstabe selbst bleibt unsichtbar. Wie Grahle und Lencker zu ihrer Zeit, orientiert sich Bayer an den Buchstabenentwürfen in seinem Umfeld: Es sind „Bauhausbuchstaben“<sup>61</sup>, schnörkellose Grotteskschriften, obwohl das B zumindest angedeutete Serifen aufweist. Das Spannungsfeld von Rationalität (sachliche Buchstaben) und Phantasie (der utopisch-surrealistische Raum, in dem die Gesetze von Licht und Schatten, aber auch die der Perspektivik nur eingeschränkt gelten<sup>62</sup>), verleiht dem Werk faszinierende Intensität. Das Aquarell scheint, wie die anderen beiden aus dieser Serie, um seiner selbst Willen entstanden zu sein; zwar wollen die Buchstaben referentiell wirken, doch Erklärungen für die in der utopischen Rumpelkammer abgestellten Schriftzeichen finden sich nicht.

Der Sprung in die (surreale) dritte Dimension ist hier geistig vollzogen und wird durch das perspektivische Zeichnen belegt – real sind plastische Buchstaben noch nicht greifbar. Beim perspektivisch

---

abgebildet; die „Welt der Buchstaben“ ist zu sehen auf S. 83 in Herbert Bayer: Das künstlerische Werk. Ausstellungskatalog. Bauhaus-Archiv, Berlin 1982.

<sup>59</sup> Zur „Pittura Metafisica“ allgemein vgl. Guiliano Briganti (Hrsg.): La pittura metafisica. Venedig 1979.

<sup>60</sup> Bayer, Das künstlerische Werk, a.a.O., S. 82.

<sup>61</sup> Zur Typographie des Bauhauses vgl. den Ausstellungskatalog: Das A und O des Bauhauses, a.a.O.

<sup>62</sup> Der Schatten ohne Körper (das F), aber auch der Körper ohne Schatten sind von Bayer gezeichnet worden: da der Schatten vom N nach rechts fällt, müsste die Letter B ebenfalls von der Lichtquelle getroffen werden und einen Schatten werden – doch dieser ist ausgespart.

gezeichneten Buchstaben ist der eine Blickwinkel, von dem aus die Letter zu betrachten ist, vom Zeichner festgelegt; der reale Körper dagegen kann vom Betrachter aus allen möglichen Perspektiven gesehen werden. Die Probleme, die sich für die tatsächlich dreidimensionalen Buchstaben ergeben, deuten sich in der gezeichneten Plastizität nur an.

Das perspektivische Zeichnen eines Buchstabens öffnet eine neue Dimension und offenbart so die Seiten der Lettern. Der dreidimensionale Buchstabe ist nicht mehr nur eine Form, sondern ein Körper, ein Gegenstand, und so hat er, da seine Frontseite klar definiert ist, auch Seiten und eine Rückseite. In den Beispielen werden sie in ihrer einfachsten (gewiß nächstliegenden) Version als Flächen gezeichnet: Die Rückseite entspricht der Vorderseite, ihre Verbindung wurde auf kürzestem Wege erstellt. Doch sind hier Flächen gewonnen, die der Kreativität unumschränkte Möglichkeiten zu bieten hat – da sie ohne jede Konvention belastet sind.

### **dreidimensionales Letterndesign**

Max Ernsts „Lettrine“ (Abb. 15) zeigt den Entwurf einer Hutablage in A-Form und ist somit, was ihr – buchstabenspielerisch auch an die „Latrine“ erinnernder – Name verspricht: halb Letter, halb Vitrine. Das Antiqua-A kommt in der dadaistisch-surrealistischen Idee Ernsts zu Ehren, weil es besser als andere Buchstaben als Ablage dienen kann, denn der Querbalken eignet sich ideal als Regalbrett...

Indes: was hier dadaistisch-surrealistische Spielerei war, wurde in leichter Abwandlung von Designern in die Tat umgesetzt. Sinnigerweise sind es Tischbeine, die heute durch Buchstaben ersetzt werden können – die Tischplatte, auf der die Buchstaben sonst produziert werden, wird hier von zwei Lettern getragen. Auch Stühle werden heute von buchstabenbegeisterten Designern in Letternform hergestellt.<sup>63</sup>

Die Affinität des Designs zu den Buchstaben und ihren Formen erklärt sich aus seiner Nähe zur Typographie, dem

Buchstabendesign. Das ludistische Element verbindet sich hier mit Wiedererkennungs- und Überraschungseffekt, macht sich gleichzeitig die „Wortsemantik“ des Buchstabens (Buchstabe als Abkürzung eines Wortes/Namens) zu eigen. Zu den Grundformen und -körpern gesellen sich sechsundzwanzig weitere. Die Buchstaben stellen sich im Vergleich mit Strich, Dreieck, Quadrat und Kreis, Zylinder, Pyramide, Würfel und Kugel als variationsreicher heraus: Ein I ist mehr als ein Strich, ein O mehr als ein Kreis.<sup>64</sup>

### Igarashi

Der 1944 geborene Japaner Takenobu Igarashi ist der erste Designer, der im skulpturalen Bereich die „Buchstabenform als Genre“<sup>65</sup> verwendet. Es ist auffällig, daß ein Künstler, der zuerst japanische Schriftzeichen kennenlernte, die lateinischen Lettern in den Mittelpunkt seines Schaffens stellt; Tsuneo Taniuchi (\*1953), ebenfalls Japaner, zelebriert „die Begegnung der Buchstaben mit sich selbst im Raum“.<sup>66</sup> Die lettristische Faszination entzündet sich an den Formen der Buchstaben, an die sich der alphabetisierte Europäer längst gewöhnt hat, und sie wird dadurch wachgehalten, daß die lateinischen Schriftzeichen hier immer wieder als schöne Fremd-Körper, als ästhetische Phänomene wahrgenommen werden. In seinen Werken verbindet Igarashi westliche und ostasiatische Vorstellungen von Schrift miteinander, indem er die Kraft die expressive Kraft der Ideogramme (etwa der chinesischen Schriftzeichen, der *kanji*, die Teil des japanischen Schriftsystems

---

<sup>63</sup> Vgl. die Abbildung in Kiermeier-Debre, Das Alphabet..., a.a.O., S. 28.

<sup>64</sup> Den Teilnehmern eines Grundkurses für Design an der Ohio State University wurde die Aufgabe gestellt, große dreidimensionale Buchstaben zu schaffen. „Letterforms were chosen for this exercise because of their known orientation, structure, and symbolic value as visual signs, which allow experimentation with three-dimensional forms while retaining their legibility.“ (Elam, Expressive Typography, a.a.O., S. 102)

<sup>65</sup> Igarashi, Takenobu: Igarashi Alphabets. From Graphics to Sculptures. ABC Verlag, Zürich 1987. Im folgenden zitiert als Igarashi Alphabets mit Seitenangabe. Hier: S. 8.

<sup>66</sup> Kiermeier-Debre, Das Alphabet, a.a.O., S. 206; einige Graphiken sind auf S. 207 abgebildet. Es sind autotelische, autonome Buchstaben, die Taniuchi zeichnet; seine Zeichnungen spielen mit dem räumlichen Sehen, „Vordergrund und Hintergrund beginnen zu flackern“. Im Grunde zeigen seine Bilder *unmögliche* Buchstaben, so wie Escher unmögliche Räume darstellte.

geworden sind<sup>67</sup>) auf die Buchstaben – „sie sind stoffliche Bauklötze, kaum mehr“<sup>68</sup> – überträgt. Das Verschmelzen von chinesischen Schriftzeichen und lateinischen Buchstaben hat Igarashi in einem seiner Plakatentwürfe, dem Noh-Plakat<sup>69</sup>, realisiert. Deshalb ist es nur mit Einschränkungen richtig zu sagen, daß Igarashis Alphabete „(v)om ästhetischen Standpunkt aus gesehen [...] ihre Wurzeln in der europäischen Bewegung der Avantgarde der zwanziger Jahre“<sup>70</sup> haben. Dies trifft eher auf einen Künstler wie Wander Bertoni zu, der verschiedene Buchstabenskulpturen, u.a. „Das doppelte B“ und „Das C“<sup>71</sup> geschaffen hat, und sich mit der möglichen Plastizität der Buchstaben beschäftigt.

Igarashis Plakatgestaltung arbeitet mit perspektivisch gezeichneten Buchstaben; da es keine „freien Kunstwerke“, sondern Plakate zu Werbezwecken sind, hält Igarashi den Anspruch auf Lesbarkeit der Lettern aufrecht. Bei seiner plastischen Arbeit dagegen, die schon deshalb bemerkenswert ist, weil „alphabetische Buchstaben [...] grundsätzlich auf Papier geschriebene Symbole in einer flachen (zweidimensionalen) Welt“<sup>72</sup> sind, stellt sich eine doppelte Bewegung ein:

---

<sup>67</sup> Yoshihiko Shirakura: Ein Künstler aus einem Buchstabenland. Igarashi und die Alphabete. In: Igarashi Alphabets, S. 95-99. Hier: 95.

<sup>68</sup> Yoshihiko Shirakura in: Igarashi Alphabets, S. 96.

<sup>69</sup> Das Noh-Plakat entstand 1981 und ist abgebildet in Igarashi Alphabets, S. 79.

<sup>70</sup> „Wie heutzutage Igarashi, so taten sich auch damals Künstler und Designer mit Architekten, Innenarchitekten und Produktgestalter [sic!] zusammen, mit dem Ergebnis, dass sie in ihren Arbeiten Elemente verwendeten, die sie sich sonst kaum angeeignet hätten. Die Werke der frühen Avantgarde zogen – wie auch Igarashi – die geometrische der freien Linie vor; ebenfalls bezeichnend war das Nichtvorhandensein von Flächenornamentik sowie eine [...] technologisch fundierte Ästhetik.“ Robert Brown: Takenobu Igarashis Alphabete: Neuerungen in einem historischen Kontext. In: Igarashi Alphabets, S. 5-11. Hier: S. 5. Ohne die Ähnlichkeiten zu übersehen glaube ich, daß die ästhetische Dimension zu mindestens demselben Teil dem japanischen Formbewußtsein (und insbesondere dem Formbewußtsein in Bezug auf Schriftsprache) geschuldet ist.

<sup>71</sup> Bronze, 65/45/35 (H/B/T); abgebildet im Katalog „Schrift und Bild“, a.a.O., S. 45. Die Plastik weist die ungefähre Form des aufrecht stehenden Buchstabens auf, behält das typische Element bei: die Krümmung schließt sich nicht ganz, bleibt also deutlich unterschieden vom O. Der skulpturale Buchstabe ist unregelmäßig in seiner Struktur, als wären mehrere, nicht gleich große und gleich geformte C's hintereinander gereiht; hierdurch wird seine Tiefe besonders betont (auch durch die Schatten, die auf der Seite selbst entstehen) und die von der Flächigkeit gekannte Ebenmäßigkeit des zweidimensionalen Buchstabens unterminiert.

<sup>72</sup> Igarashi Alphabets, S. 13. Igarashi dagegen befasst sich bei seinen plastischen Buchstabenserien „mit der Möglichkeit, Buchstaben in einer festen

Einerseits bleibt er durch seine Verwendung von Buchstaben und Zahlen dem Graphik-Design treu, andererseits enthebt er diese Zeichen zeitweise ihres Kommunikationsgehaltes und verwandelt sie so in gestalterische Kunst-Stücke.<sup>73</sup>

Durch die Betonung der Form treten die anderen Eigenschaften der Buchstaben zurück: vor allem der phonetische und lexemische Wert verlieren ihre Bedeutung. Es sind autotelische Plastiken wie die von Bertoni, deren Semantik zunächst ungeklärt bleibt – allerdings auch hier nur so lange, bis der Betrachter semantische Zusammenhänge knüpft.

Noch einen Schritt weiter geht Igarashi mit seinen „versteckten Buchstaben-Serien“.<sup>74</sup> Sie sind „in höchstem Maße abstrakt“, die Lettern erinnern durch bewußtes Verstecken der Form (etwa durch das „Zusammenfalten“ eines papierenen Buchstabens<sup>75</sup>) nicht mehr an Buchstaben. Doch gilt dies nicht nur von den „versteckten Buchstaben“: Die Typoplastiken Igarashis stehen im Raum, sie können von allen Seiten betrachtet werden, wobei sie nur aus einer bestimmten Anzahl von Perspektiven als Buchstaben erkennbar sind. Die Mehrzahl der Perspektiven dagegen verrät nichts von den Lettern, der Betrachter könnte sie nicht als lettristische Skulpturen erkennen und sie für abstrakte Plastiken halten; so gesehen sind auch die „offenen Alphabete“ aus bestimmten Blickwinkeln (konkret: seitlich gesehen oder von oben betrachtet) „versteckte Alphabete“. Der Buchstabe, der als realer Gegenstand im Raum steht, ist anders als der perspektivisch gezeichnete prinzipiell den Blicken von allen Seiten ausgesetzt.

Den „versteckten Buchstaben“ liegt der Gedanke zugrunde, „dass es jenseits der Buchstaben als Kommunikationsmittel auch eine Welt der Buchstabengebilde gibt.“<sup>76</sup> Hier werden die Buchstaben auf Kosten ihrer Lesbarkeit „von ihren funktionellen (kommunikativen)

---

(dreidimensionalen) Welt zu gestalten, indem die zweidimensionale Welt der x- und y-Achse um eine z-Achse ergänzt wird“ (ebd.).

<sup>73</sup> Robert Brown: Takenobu Igarashis Alphabete, a.a.O., S. 8.

<sup>74</sup> Igarashi Alphabets, S. 45. Zu ihnen zählen das Falt- und Bogen-Alphabet.

<sup>75</sup> Ebd., S. 45ff.

<sup>76</sup> Ebd., S. 45.



Beschränkungen befreit<sup>77</sup>; die utopische „Welt der Buchstaben“, die Herbert Bayer in seinem gleichnamigen Werk erträumte, wird von Igarashi materialisiert, ontologisiert, in diese Welt gesetzt. Doch selbst wenn die Lettern in der „Welt der Buchstabengebilde“ von ihren dienenden Funktion emanzipiert erscheinen, so ist es doch immer noch der Reiz dieser Welt, daß Buchstaben sich potentiell zu Wörtern gruppieren können. Die potentielle „Lesbarkeit der Welt“<sup>78</sup> wird auch im utopischen Letternuniversum angenommen, einem Universum und „Text-All“<sup>79</sup>, in dem ein (metaphysischer) Text kombinatorisch selbstgenerierend entstehen kann. Die Werke Igarashis leben vom Spannungsverhältnis, das sich zwischen den beiden Polen Geist und Buchstabe entwickelt; ohne den Gegenpol würden die Buchstaben zu Formen und Körpern unter anderen werden, würde das Werk empfindliche Verletzungen erleiden.

Daß es bei den Werken nicht um Abkürzungen geht, macht aber auch die Arbeitsweise Igarashis deutlich: Er produziert Buchstaben (wie Typographen) in „Alphabetserien“, nutzt das Panheterogramm also, um alle Buchstaben zu ihrem Recht kommen zu lassen – und die Materialien, aus denen er die Alphabetserien schafft:

Jede Folge scheint gestalterisch die Eigenschaft des Materials auszudrücken, aus dem sie besteht. So setzen sich die Plastikbuchstaben aus grossen und farbenfrohen, aber wenigen Elementen zusammen, während die in Öl bemalten Holzbuchstaben abgerundet und geschmeidig erscheinen und zum Anfassen und In-die-Hand-Nehmen einladen.<sup>80</sup>

Unter ihnen, die allesamt aus Buchstaben in serifenloser lateinischer Majuskelform bestehen, verdient das „Spiegelalphabet“<sup>81</sup> (Abb. 16) besondere Aufmerksamkeit. Das „Spiegelalphabet“ ist nicht komplett; nur diejenigen Buchstaben wurden von Igarashi berücksichtigt, die an ihrer vertikalen Achse zu spiegeln sind, also die Buchstaben A, H,

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 100.

<sup>78</sup> Blumenberg, Lesbarkeit der Welt, a.a.O.

<sup>79</sup> Gerhard Rühm: textall. ein utopischer roman. Reinbek 1993.

<sup>80</sup> Igarashi Alphabets, S. 10.

<sup>81</sup> Abgebildet in Igarashi Alphabets, S. 126-135. Die verchromten Messingplatten werden beidseitig als Spiegel genutzt, jede Skulptur besteht also aus zwei nicht zusammengehörigen Buchstabenhälften; erst im halbrechten oder halblinken Blickwinkel setzt sich dann ein halber Buchstabe mit seinem Spiegelbild zu einem ganzen zusammen.

M, O, T, U, V, W, X und Y (das I wurde aus ersichtlichen Gründen ausgespart). Den „symmetrischen Aufbau der Buchstaben hervorzuheben“,<sup>82</sup> ist erklärtes Ziel Igarashis bei diesen Skulpturen, die etwa 30 cm groß sind.<sup>83</sup> Doch er geht viel weiter, denn wenn „die Umgebung in den Spiegeln reflektiert wird, erscheinen die Buchstaben wie ein eigenständiger, im Raum hängender Mikrokosmos.“<sup>84</sup> In der Tat werden hier „Mikrokosmen“ geschaffen, das Raumgefüge um eine Dimension erweitert.<sup>85</sup> Der „halbe Buchstabe“, der sich in der verchromten Messingplatte spiegelt, wird nicht wahrgenommen wie sonst Dinge und ihr Spiegelbild: Hier verschmelzen sie zur graphematisch-semiotischen Einheit Buchstabe. Doch genau dadurch wird das gewohnte statische Raumempfinden aufgebrochen. Der anthropologisch eingeschriebene semiotische Trieb ist so stark, daß der Betrachter unwillkürlich geneigt ist, das Zeichen zu erkennen und dafür den Raum zumindest kurzfristig als optische Täuschung abzutun, obwohl doch der Buchstaben konstruiert wird, die Einheit der Letter die Täuschung darstellt.

Bei den Buchstabenskulpturen spielt der sie umgebende Ort die Rolle des Kontextes. Igarashi läßt sie in der Natur oder im urbanen Milieu photographieren. In der natürlichen Umgebung wird das Artefakt Buchstabe betont, denn die Buchstabenskulpturen gliedern sich nicht organisch ein, sondern bleiben kultürliche Fremdkörper.

Eine neue Qualität der Buchstaben-Isolierung oder Text- und Wortdestruktion ist dann erreicht, wenn die graphischen Zeichen in einen ihnen fremden Kontext – beispielsweise eine Landschaft, eine Felswand, auf einen steinigen Boden – übertragen werden, so daß es zur Betonung der Opposition Natur : Kultur / Natürliches : Willkürliches, Zeichenhaftes kommt.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Igarashi Alphabets, S. 126.

<sup>83</sup> Das Photographenteam, das die Buchstaben für den Bildband ablichtete, gab sich sichtlich Mühe, die recht kleinen Skulpturen wie massive Buchstabenmonumente erscheinen zu lassen. Von den vielen möglichen Perspektiven nimmt die Kamera immer die Idealposition ein, also den Blickwinkel, aus dem sich der Buchstabe am deutlichsten der bekannten Form gleicht und sich so am leichtesten erkennen/lesen läßt.

<sup>84</sup> Igarashi Alphabets, S. 126.

<sup>85</sup> Abermals ist die Ähnlichkeit mit Taniuchis Behandlung der Buchstaben bemerkenswert.

<sup>86</sup> Dagmar Burkhart, Vom Carmen figuratum..., a.a.O., S. 92.

Die Betonung der Fremdheit von Natur und Skulptur ist teilweise durch die Materialien und die „unnatürliche“, d.i. konstruierte Form der Buchstaben bedingt; maßgeblich ist sie jedoch auf den Wunsch des Bildhauers und seiner Photographen zurückzuführen, die Gegensätzlichkeit zu inszenieren; denn bei den „Naturalphabeten“ (s.o.) war es unproblematisch, die beiden vermeintlichen Antagonisten zu befrieden. Damit greift Igarashi den alten Topos von der Dichotomie Natur-Kunst wieder auf, der seit der Romantik zunehmend problematisiert wird.<sup>87</sup> Monumental-monolithisch zeigen die Skulpturen auf den Photos keine Anzeichen von Verwitterung, sie sind, so scheint es, übermächtig gegen alles Zeitliche: Bei Igarashi wird diese Spannung zwischen Artefakt und Natur nicht aufgelöst.<sup>88</sup> Die Trope „Sprache der Natur“ wird hier konterkariert – für die einzig lesbaren Artefakte, die Buchstaben, kann die Natur nur noch den Hintergrund bilden.<sup>89</sup>

„Natürlicher“ dagegen ist den Buchstaben die kulturelle Umgebung: In Metropolen sind große Buchstaben durch die Werbung selbstverständlich geworden. Auf einigen Photographien des „Spiegelalphabets“ wird die Skyline einer Großstadt reflektiert – ohne mit dem Buchstaben in Konkurrenz zu treten. Ein geplantes Projekt des Buchstabenkünstlers lebt ebenfalls von der Wechselbeziehung zwischen Buchstabe und urbanem Milieu, wobei diesmal selbst die Ausmaße der Lettern der Architektur ebenbürtig erscheinen: Mitten im *Central Park* soll lettristische Plastik „NY“ „versteckt“ werden, indem die Buchstaben N und Y als Riesenbuchstaben gestaltet werden: „Die Leute werden sicherlich hinaufklettern und sich darauf setzen, ohne überhaupt zu bemerken, dass es eine alphabetische

---

<sup>87</sup> Die Dichotomie war natürlich längst vor der Romantik thematisiert, aber eben nicht wirklich problematisiert, da zumindest im *mainstream* die Wertungen – „feindliche Natur“ gegen „gute Kultur“ – klar verteilt waren. Vgl. hierzu auch die Kapitel „Wie lesbar mir das Buch der Natur wird...“ und „die Welt muß romantisiert werden“ in Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, a.a.O.

<sup>88</sup> Auch andere Künstler spielen mit dem Kontrast von kulturellen Buchstaben und *Natura naturans*: „Alpha-Beete“ und Bäume, die statt Früchten Lettern tragen, verwirklichte Ernst Buchwalder (\*1941). Abbildungen in Kiermeier-Debre, *Das Alphabet*, S. 37.

Plastik ist.“<sup>90</sup> – Das verweist bereits auf ein „Problem“, das sich in einer der kuriosesten Spielarten des Lettrismus, der Buchstabenarchitektur, immer wieder stellt.

### **Buchstabenarchitektur**

Ein Paradebeispiel für Buchstabenarchitektur ist das „Architektonische Alphabet“ Johann David Steingrubers (1702-1787), das er 1773 veröffentlichte.<sup>91</sup> Steingruber, „vieljährig Hochfürst. Brandenburg-Anspachischen [Ansbachischer, R.G.] Bauinspektor“<sup>92</sup>, zeigt im Hauptteil der Mappe Entwürfe von Schlössern und Palästen, die in ihrem Grundriß lateinische Buchstabenformen aufweisen. Diese Buchstabenschlösser (sie werden als A-Schloß, B-Schloß usw. bezeichnet) sind in ihrer alphabetischen Reihenfolge angeordnet, wobei zu den Buchstaben A, M, Q, R und X jeweils ein Alternativentwurf angeführt wird<sup>93</sup> (Abb. 17) Jeder dieser Paläste wird im Grundriß sowie seiner Fassade „mit merklich abwechselnder Architectur“<sup>94</sup> gezeigt.<sup>95</sup> Vorangestellt sind dem Architekturalphabet zwei Entwürfe zu Palastanlagen (es sind hier zwei bzw. drei Gebäude, deren Grundriß und Lage zueinander gezeigt werden) – sie sind konstruiert aus den Initialen des Fürsten und der Fürstin,<sup>96</sup> denen Steingruber in Ansbach dient: Christian Carl Friedrich Alexander und Friederica Carolina heißen sie. In diesem Teil verfährt Steingruber teilweise wie bei Monogrammentwürfen, doppelt Buchstaben und schiebt sie ineinander.

---

<sup>89</sup> Zum Buch der Natur vgl. Blumenberg: Lesbarkeit der Welt, a.a.O., insbesondere die Kapitel „Der illiterate Laie als Leser des Weltbuches“ und „ein Buch von der Natur wie ein Buch der Natur“.

<sup>90</sup> Igarashi Alphabets, S. 36.

<sup>91</sup> Heute ruht das Werk im Stadtarchiv von Ansbach, doch wurde das „Architektonische Alphabet“ 1972 von Berthold Wolpe im Reprint (bei Merion Press, London) wieder aufgelegt und mit einem Vorwort versehen. Im folgenden zitiert als Architektonisches Alphabet mit Seitenangabe.

<sup>92</sup> Architektonisches Alphabet, Vorbemerkung.

<sup>93</sup> Der Buchstabe J wurde unter das I subsumiert und ist daher nicht aufgeführt, so daß es insgesamt 30 Risse sind, die Steingruber zeichnet.

<sup>94</sup> Architektonisches Alphabet, Vorbemerkung.

<sup>95</sup> „It was his usual practice to show the façade as though viewed from the foot of the letter, but in case of the E he realized that a departure was necessary.“ Berthold Wolpe in: Steingruber, Architektonisches Alphabet, S. 14.

<sup>96</sup> Die heute vielleicht übertrieben und abgeschmackt erscheinende Widmung relativiert sich im Kontext der Epoche.

Das Kolossale des utopischen Vorhabens hat nichts abstoßend Monumentales an sich, was im Ideenreichtum, mit dem der Architekt seine Entwürfe zeichnet, vor allem aber im ludistischen Element begründet ist, das die Buchstaben und ihre alphabetische Reihung implizieren. Steingruber arbeitet die Skizzen bis ins Detail aus, obwohl er die finanziellen Verhältnisse des kleinen Herrschers kannte und somit auch wußte, daß keines seiner hier in Skizzen vorgelegten Schlösser, jedes für sich eine „ansehnliche und geräumige Fürstliche Wohnung“<sup>97</sup>, je gebaut würde – er sieht sie als „einen geistvollen Zeitvertreib müßiger Stunden“ an.<sup>98</sup> Im Gegensatz zu den meisten seiner Entwürfe<sup>99</sup> war das Architekturnalphabet von Anfang an ein utopisches Projekt. Dennoch bietet er für die Zeit mustergültige Lösungen der selbstgestellten Aufgabe an, und das trotz der für die Barockarchitektur nicht idealtypischen Grundformen, die das Alphabet vorgibt.

Das Innere der Riesenbuchstaben ist in viele Räume unterteilt, Türen und Korridore trennen und verbinden sie, die Innenarchitektur wirkt für damalige Verhältnisse modern, die Zimmer sind „nach teutscher Landes-Art mit Einheiz-Stätte auf [sic!] Oefen und nur theils mit Camin eingerichtet“<sup>100</sup>, und entsprechen damit dem neuesten Standard der Heiztechnik.

Die Bilder zeigen ansehnliche, geräumige und auch prachtvolle Fürstenschlösser des 18. Jahrhunderts, alle in den für solche Bauten typischen Grundrissen: nach den Innen- und Hofseiten ein langer Gang, die Zimmer- und Säleflucht an den Außenseiten von Raum zu Raum verbunden durch Türen, die nahe den Fenstern in einer Flucht liegen, geradezu ein Dogma für damalige fürstliche Bauweise.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Architektonisches Alphabet, Vorbemerkung.

<sup>98</sup> So die eigenen Worte Steingrubers, zitiert nach dem Katalog „J.D. Steingruber“, S. 141, der einen „resignativen Zug“ in den Entwürfen ausmachen will – ein Urteil, daß ich nicht teilen kann. „J.D. Steingruber 1702-1787. Leben und Werk. Gedenkausstellung anlässlich des 200. Todestages des markgräflichen Hofbaumeisters in Ansbach“ 1987.

<sup>99</sup> „In nahezu 60jähriger Tätigkeit nahm Steingruber erheblichen Einfluß auf das Stadtbild der Residenz. [...] Auch in der gesamten Markgrafschaft Ansbach und in Mittelfranken zeugen noch heute zahlreiche Schloß-, Kirchen-, Wohn-, Schul- und Rathausbauten von seiner rastlosen Tätigkeit.“ Kiermeier-Debre, Das Alphabet, a.a.O., S. 230.

<sup>100</sup> Architektonisches Alphabet, Vorbemerkung.

<sup>101</sup> So schwärmt Josef Ponten in: Architektur, die nicht gebaut wurde. Stuttgart 1987 (1925), hier: S. 61f.

Auch die Seitenansichten zeigen typisch barocke Fassaden, die sich durch klare Proportionen auszeichnen.

Indes: einen „Mangel“ weisen sie auf. Den Buchstaben, würde man ihn nach den Vorlagen bauen, erkennt derjenige, der vor ihm steht, nicht mehr: Dem Betrachter, der den Grundriß nicht kennt und nicht von einem nahegelegenen Ausblick auf das Schloß aus der Vogelperspektive (also einer privilegierten Erkenntnisperspektive) blicken kann, würde entgehen, daß er hier vor einem riesigen Buchstaben stünde. Nur der Eingeweihte wüßte um den Buchstaben. Dieses „Problem“ besteht bei den meisten buchstabenarchitektonischen Entwürfen.

So auch bei einem anderen Architektur-Schrift-Projekt des Barock, das nur ein Jahr nach dem Erscheinen von Steingrubers Alphabet, also 1774, von Anton Glonner vorgelegt wurde. Es handelt sich um einen Entwurf für ein Jesuitenkolleg und ist gebildet aus dem seit dem 15. Jh. sich zunehmend durchsetzenden Jesusmonogramm,<sup>102</sup> das aus den drei Anfangsbuchstaben des griechischen ΙΗΣΟΥΣ gebildet ist und das zum Ordenswappen der Jesuiten wurde. Hier könnte das Faktum, daß das Symbol einzig von oben betrachtet lesbar ist, sinnreich begründet werden: Das Zeichen (Sein Name) bliebe Ihm zu lesen vorbehalten – doch auch dieser Entwurf wurde nie steinerne Wirklichkeit.

Steingruber hatte, ob er ihn kannte oder nicht,<sup>103</sup> einen Vorläufer. Der Franzose Gobert (1625-1690) legte schon rund hundert Jahre vor Steingruber „typoarchitektonische“ Skizzen vor (Abb. 18). Mit ihnen sollte Ludwig XIV. gehuldigt werden. Seinen Ehrennamen „Louis le Grand“ nachzuzeichnen, entwarf Gobert keine Schlösser wie Steingruber, sondern Sakralbauten: Kirchen und Kapellen. Die Zeichnungen wirken schwerfälliger, ungelinker, was vor allem dem Umstand geschuldet ist, daß Gobert alle Buchstaben, da sie sich als

---

<sup>102</sup> Seaman schreibt, daß sich die Jesusmonogramme auf der Kraft der Buchstaben stützen: „Chrismons, or monograms on the name of Christ, represent a religious use of the power of letter signs.“ Seaman, concrete poetry..., a.a.O., S. 33.

<sup>103</sup> Seines Wissens, so Steingruber wäre noch niemand auf die Idee gekommen, den Grundrissen von Palästen lateinische Buchstaben zugrunde zu legen. Vgl. Steingruber, Architektonisches Alphabet, S. 12.

widerspenstige Typen dem Diktum strengster Symmetrie nicht von alleine unterwerfen, zunächst an ihrer vertikalen Achse spiegelt und dann teilweise zusammenschiebt. Neben der Eleganz geht diesem „jeu d'esprit en architecture“<sup>104</sup> damit die Lesbarkeit verloren.

Alle drei Entwürfe scheitern an ihrer monumentalen Größe. Sie verfehlen ihr Ziel, da die ungeheure Dimension der Buchstaben die Lesbarkeit negativ beeinflusst, ja unmöglich macht. Dies einerseits aus dem pragmatischen Grund, daß der Betrachter nicht die passende Perspektive einnehmen kann (anders als bei den gezeichneten Achitekturbuchstaben des Italieners Antonio Basoli (1774-1848), die nicht mehr im Grundriß Letternform aufweisen, sondern von ihrer Frontansicht<sup>105</sup>). Andererseits spielt der psychologische Faktor, daß die außergewöhnliche Größe der Lettern den Betrachter blind macht, eine wichtige Rolle.

Das „Scheitern“ ist nur ein Scheitern aus funktionalistischer Sicht. Sie mag in den damaligen Konzeptionen durchaus intendiert gewesen sein; die doppelte Bewegung des Zeigens und Verbergens ist im Zeitkontext, der Epoche des Barock, zu begreifen und reiht sich hier in die Vorstellungen symbolhafter Architektur ein. Hier hat auch der nicht erkannte Buchstabe seine symbolhafte Bedeutung, kann Ausdruck für das Naheliegende und doch Unfassbare sein. In etwas späteren Zeichnungen (vgl. die Stiche von L. Jones von ca. 1830<sup>106</sup>), in denen sich Menschen unbewußt in riesigen Buchstabenlandschaften bewegen, wird der Gedanke romantisch reformuliert: Die Natur bedeutet nicht nur die „lesbare Natur“, das „Buch Gottes, das offen vor uns liegt“, sondern sie *ist* der Buchstabe.<sup>107</sup> Architekturbuchstaben und Landschaftsalphabet liegt

---

<sup>104</sup> So bezeichnet Gobert selbst seine Entwürfe. Vgl. Ponten, Architektur..., a.a.O., S. 61.

<sup>105</sup> Seine phantastischen Entwürfe sind aber noch weniger realisierbar (es sei denn als (gemalte) Bühnenbilder auf dem Theater); im Traum spaziert Basoli durch ein N, versammelt sich mit anderen unterm T, flaniert am I vorbei (abgebildet in Massin, Buchstabenbilder..., a.a.O., S. 90). Umgesetzt wurde auch hier nie ein einziger Entwurf.

<sup>106</sup> Abgebildet in Kiermeier-Debre, Das Alphabet, a.a.O., S. 136f.

<sup>107</sup> Vgl. abermals Blumenberg, Lesbarkeit der Welt, a.a.O. sowie Victor Hugos Reflexionen über das Verschmelzen von Buchstabe und Landschaft in der Einleitung.

dasselbe Muster zugrunde: Für den (göttlichen) Betrachter ist das Zeichen offensichtlich, da er eine Erkenntnisposition jenseits des „Systems“ einnehmen kann; der Mensch, der sich im Zeichen bewegt, Teil des Zeichens ist, wird es nicht erkennen können. Der Buchstabe bleibt, wie die symbolische Labyrinth- und Rocaille-Architektur der Zeit,<sup>108</sup> ein „offenes Geheimnis“.

Der Buchstabe ist Wohnraum geworden: Verräumlichung der Schrift kann nicht exponierter dargestellt werden. Die lettristische Gigantomanie verkehrt die Fragestellungen: Lesbarkeit fragt jetzt, ob im Buchstaben eine Bibliothek untergebracht ist, Funktionalität nach der Wärmezufuhr, den sanitären Einrichtungen und der Anordnung der Räume zueinander; und die Schrift-Ökonomie muß sich fragen, ob der Staat sich einen Buchstaben leisten kann...

Durch die Dreidimensionalität des Schriftzeichens erreicht seine Komplexität ein neues Maß. Lexemisch und phonetisch betrachtet gilt (in Anlehnung an die *écriture automatique* Gertrude Steins): „ein M ist ein *m* ist ein *m*...“. Typographisch dagegen muß man unter Berücksichtigung der graphematischen Eigenschaften der Lettern differenzierter sagen: zwar gilt „ein M ist ein M ist ein M...“, aber „ein M ist kein *m* ist kein *m*...“. Nun, wo der Buchstabe neue Tiefe erreicht hat, muß es sogar heißen: „ein M ist kein M ist kein M...“, denn die Buchstaben M unterscheiden sich – wie bei Steingruber an diesem Buchstaben gezeigt – nicht mehr unbedingt in der Form, dafür aber in ihrer Innenausstattung...

Es gibt wenige Fälle der Buchstabenarchitektur, die nicht nur gedacht und geplant, sondern umgesetzt wurden. Typoarchitektur

---

<sup>108</sup> Eine Parallele öffnet sich zur symbolischen Form des Labyrinths. Verschiedene (garten-)architektonische Labyrinthentwürfe des Barock zeigen im Zentrum des Labyrinths einen Aussichtsturm: wer bis hierher vordringt, der überblickt die Wege und Umwege, auf denen er selbst umhergeirrt ist. Auch die Rocaille gewinnt Dimensionen, die sie nicht mehr als solche erkennen lassen. Die organische Muschelform fügt sich leichter in die Natur ein als der konstruierte Buchstabe, ein Verstecken der symbolischen Form ist um so einfacher möglich. Vgl. Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Musters. Berlin 1962. Insbesondere die Abschnitte „Erd-Rocaille“ (S. 52) und „Erdrocaille als ruinöse Rocaille“ (S. 56) sowie die Abbildungen 55, 57, 79, 82.



wurde erst im 20. Jahrhundert Realität: mit einem Pavillon des italienischen Futuristen Fortunato Depero, den er für die Firmen Bestetti-Tumminelli die Gebrüder Treves aus den Buchstaben seiner Auftraggeber baute.<sup>109</sup> In den frühen 60er wurde in Ostberlin zu Ehren der UdSSR eine Gruppe von vier Häusern so gebaut, daß sie im Grundriß die Abkürzung für die Sowjetrepublik, CCCP ergaben; die Häuser stehen noch heute an der Frankfurter Allee.<sup>110</sup> Der Pavillon Deperos von 1927 ist in seiner Konzeption und Umsetzung weniger monumental als Steingrubers Entwürfe; die Buchstaben sind auch für den Betrachter, der vor dem Gebäude steht, zu erkennen. Es ist sicher kein Zufall, daß es ein Futurist war, der hier den innovativen, wenn auch unter neoplastizistischen Einfluß stehenden Bau plante.<sup>111</sup> Die dekompositorische Arbeit der Zerstörung der Sätze und der Worte (s.o.), durch die die Futuristen erst zum Buchstaben gelangten, ist hier nicht mehr zu erkennen. Als Architekt ist Depero um die Komposition der Elemente bemüht, nicht mehr auf Destruktion und Dekomposition aus – und doch waren sie die Vorbedingungen für die neue Typoarchitektur. Am Pavillon sind die Buchstaben zusammengefügt zu den Namen Treves und dem Begriff „Libro“ (Buch), der Zusammenhang von dem Produkt (Buch) und Produzenten (Treves) im Pavillon eingeschrieben. So ist der Buchstabe aus dem Buch gerissen und unterhält dennoch eine vertrauliche Verbindung zu ihm.

### **Abschluß und Zusammenfassung**

„Expressive Typographie“ ist strenggenommen ein Pleonasmus: Typographie ist immer expressiv, ist immer semantisch. Dies gilt auch jenseits der potentiellen Wortsemantik, die sich durch

---

<sup>109</sup> Abgebildet in: Neue Grafik, 3, Oktober 1959. Hier: S. 12, Abb. 33. 1927 waren die Futuristen bereits eine etablierte Bewegung, so daß die bürgerlichen Firmen keine Hemmungen hatten, sie auch mit repräsentativen Projekten zu beauftragen.

<sup>110</sup> Der lettristische Traum von bewohnbaren Buchstaben verliert in der wirklichen Welt seinen Glanz. Es ist von buchstabenbegeisterter Emphase wenig zu spüren, Nüchternheit stellt sich ein.

<sup>111</sup> Entworfen wurden von Depero weitere typoarchitektonische Werke, etwa „Campari“ 1920 (abgebildet in Typo, S. 52). Für das Lieblingsgetränk der Futuristen gestalteten Depero und andere über Jahre hinweg eine ganze Reihe von Werbeplakaten; vgl. Claudia Salaris: Il futurismo e la pubblicità, Mailand 1986. Hier: S. 66, 87, 168, 169, 177.

Buchstabenkombination einstellen könnte. Durch den Sprung von zweidimensionaler zu dreidimensionaler Typographie wird – ohne die flächige Typographie zu unterschätzen – die Semantik im Bedeutungssystem Typographie noch einmal erweitert, eine neue Dimension, die der zweidimensionalen „Gebrauchstypographie“ fremd ist, öffnet sich.

Aspekte der Entfunktionalisierung von Schrift und Schriftzeichen haben in flächiger und räumlicher Typographie nur selten den destruktiven, desemantisierenden und dekompositorischen Charakter, den die literarischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den Tag legen – „destructive“-Schriften bilden hier eine Ausnahme. Trotz der handwerklichen Annäherung der Typographie an den Buchstaben nähert sich auch hier lettristische Dimensionen wieder: Der betont spielerische Umgang mit Buchstaben, wie er aus der ludistischen Tradition des Lettrismus in der Poesie bekannt ist, ist auch in der expressiven Typographie und in den phantastischen Entwürfen Steingrubers präsent; die buchstabenmystische Traditionslinie ist im vorgestellten Werk Grahles, in manchen Entwürfen Igarashis, aber auch in romantischen Bildalphabeten wiederzuerkennen. Typographie geht nicht in einer Bereitstellung funktionalistischer Zeichen für das schriftsprachliche System auf, sondern entwickelt als selbständiges Bedeutungssystem Eigengesetzlichkeiten, die lettristische Tendenzen aufweisen.

Typographischer Lettrismus macht den Buchstaben opak, die Hinwendung zur Form und Gestalt ist der typographisch-lettristischen Produktions- wie Rezeptionsweise immanent; denn Typographie sieht Buchstaben nicht als kleinste Einheiten, sondern richtet ihr Augenmerk (und das ihrer Rezipienten) auf die graphemischen Qualitäten der Lettern. Sie arbeitet in den meisten Fällen autonom vom System der wortsemantischen Schriftsprache, denn welche Texte später mit den von der Typographie entworfenen und bereitgestellten Buchstaben, geschrieben werden, ist für sie zweitrangig. Buchstaben und Buchstabenkombination haben hier autotelische Qualitäten. Um neue Buchstabenformen zu schaffen, zergliedert die typographische Buchstabenkunst die Lettern, feilt an

Serifen, arbeitet sich an Balken und Stämmen ab. Durch die Betonung des Materials wird der Arbeitsprozeß bestimmt, er wird verlangsamt und intensiviert.

Dies gilt in noch stärkerem Maße für die dreidimensionale Typographie. Dabei stellt Sprung in die dritte Dimension einen Schritt hin zur „Befreiung“ der Lettern dar und ist die konsequente Weiterentwicklung der lettristischen Implikationen einer flächigen Typographie. Hier werden die Buchstaben mehr als irgendwo sonst zu autotelischen Kunstwerken. Sie stehen wie Fremdkörper aus einer anderen Welt, die uns nur in ihrer Zweidimensionalität vertraut ist, als Entitäten im Raum. Die Buchstaben sind zu ontologischen Größen geworden.

Obwohl es einzelne Buchstaben sind, ist an ihnen Sinnzunahme ebenso wie semantische Komplexität ablesbar. Dekompositorisch im Sinne der Avantgarden sind die Experimente bis auf wenige Ausnahmen – etwa die Entwicklung der „Destructive“-Schriften – nicht; dennoch wird durch die Verkomplizierung (denn auch das beinhaltet die Verräumlichung der Lettern) die gewöhnliche Semantik angegriffen. Die Überbetonung der Buchstabenform, des Buchstabenkörpers mit allen seinen spezifischen Eigenschaften macht den Buchstaben widerständig, läßt ihn vom abstrakten Schriftzeichen zum realen Stolperstein werden.

Die von der phonozentrischen Sicht- und Leseweise weitgehend verdrängten graphemischen Qualitäten der Buchstaben erfahren durch den Sprung in die Räumlichkeit und die Ontologisierung der Lettern eine neue Dimension, auf die der Leser/Rezipient nicht mehr mit einer unhinterfragten Einbettung ins wortsemantisch-schriftsprachliche System reagieren kann.<sup>112</sup>

Die Verbindung von Ontologisierung der Lettern und Abkehr von der Wortsemantik, in die der Buchstabe einst eingebunden war, ist die entscheidende Grundlage für die lettristischen Qualitäten, die die Typographie aufweisen kann: Jenseits des linearen wortsemantischen Schriftdiskurses gewinnt der Buchstabe als

---

<sup>112</sup> In sofern löst sich der Buchstabe von gewohnten Pfaden der Semantisierung in der Schriftsprache.

solcher Aufmerksamkeit und wird somit letristisch als besonderes Objekt wahrgenommen.