

w e i ß

w e i ß

w e i ß

Jan Seithe

weiß raum

Ästhetik und Poesie weißer Flächen
in Typografie, Literatur und bildender Kunst

Jan Seithe

weiß raum

Reihe Bild- und Kunstwissenschaften Band 12

Joseph Imorde, Andreas Zeising (Hrsg.)

Jan Seithe

weiß raum

Ästhetik und Poesie weißer Flächen
in Typografie, Literatur
und bildender Kunst

Die vorliegende Publikation wurde im Wintersemester 2018
von der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen
als Dissertation angenommen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Satz und Layout:

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagmotiv:

Heinz Gappmayr: *weiss* (1967)

In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von und über. Heinz Gappmayr.*

Innsbruck: Allerheiligenpresse 1985, S. 59

Druck und Bindung:

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2020: universi – Universitätsverlag Siegen

www.uni-siegen.de/universi

ISBN 978-3-96182-049-8

Der Band erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



für

| Danksagung

Mein herzlichster Dank gilt Prof. Dr. Hermann Korte (Germanistik, Uni Siegen), der seit der ersten Idee an dieses Dissertationsprojekt glaubte, mich stets in meinem Vorhaben bestärkte und an den richtigen Stellen entscheidende Ratschläge gab. Ihm verdanke ich den Hinweis auf den für meine Arbeit zentralen Begriff des Weißraums. Durch seine fachlichen wie methodischen Anregungen ist das Projekt gereift. Ich danke gleichermaßen Prof. Dr. Joseph Imorde (Kunstgeschichte, Uni Siegen) für seine fachliche Beratung und Unterstützung, seine stets konstruktive Kritik und die Einwürfe, die meinen Blick weiteten.

Ich möchte mich bei den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Siegener Oberseminars bedanken, die durch kritische Nachfragen, nützliche Hinweise und aufmunternde Worte meine Arbeit vorangebracht haben. Zudem danke ich meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, meinen Freunden sowie Kolleginnen und Kollegen, die mich in der Zeit begleiteten, unterstützten und jeder auf seine Art an dem Gelingen des Vorhabens teilgehabt haben. Kordula Lindner-Jarchow vom Siegener Universitätsverlag *universi* danke ich für ihre große Unterstützung bei der Drucklegung dieser Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt meiner Frau Sarah. Ihre kritische Durchsicht, die vielen Anmerkungen, ihr Engagement und die persönliche Unterstützung haben diese Arbeit maßgeblich beeinflusst.

Der Weißraum hinter dem »für« der Widmung ist ein Platzhalter für all diejenigen, die meine Arbeit begleitet, mich unterstützt und mir geholfen haben. Jeder einzelne von ihnen kann sich als in diesem Weißraum eingeschrieben betrachten, denn ohne sie alle wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Köln, im Februar 2020

Jan Seithe

| Inhalt

| | |
|--|-----|
| 1. Einleitung | 15 |
| Zur Farbe Weiß – Zur Fläche – Forschungsstand | |
| 2. Leere und Fülle in der ostasiatischen Malerei und ihre Rezeption in der westlichen Kunst | 39 |
| 3. Der typografische Weißraum | 77 |
| 3.1. Der fachsprachliche Begriff <i>Weißraum</i> | 81 |
| 3.2. Blindmaterial | 87 |
| 3.3. Funktionen des Weißraums | 90 |
| 3.3.1. Lesbarkeit | 90 |
| 3.3.2. Ästhetik | 95 |
| 3.4. Repertoire typografischer Weißräume | 97 |
| Punze und Buchstabenzwischenraum – Wortzwischenraum – Durchschuss – Absatz – Zwischenschlag – Seitenrand | |
| 3.5. Typografisches Dispositiv | 121 |
| 4. Der gezeichnete Weißraum | 121 |
| 5. Der künstlerische Weißraum | 125 |
| 5.1. Theorie des künstlerischen Weißraums | 139 |
| 5.1.1. Phänomenologische Betrachtung: Die Wahrnehmung des Weißraums | 142 |
| 5.1.2. Semiotische Betrachtung: der Weißraum als Zeichen | 149 |
| 5.1.3. Wirkungsästhetische Betrachtung: Der Weißraum als Leerstelle | 161 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 5.2. | Geschichte des künstlerischen Weißraums | 170 |
| 5.2.1. | Weißmetaphorik und Symbolismus: Wegbereiter der Moderne | 180 |
| 5.2.1.1. | Romantische und symbolistische Literatur Samuel Taylor Coleridge <i>The Rime of the Ancient Mariner</i> – Edgar Allan Poe <i>The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket</i> – Herman Melville <i>Moby-Dick; or The Whale</i> – Stéphane Mallarmé <i>Poésies</i> und <i>Un coup de Dés</i> | |
| 5.2.1.2. | Symbolistische und abstrahierende Malerei und Grafik James McNeill Whistler <i>Symphonie in White No.1: The White Girl</i> – Gustav Klimt <i>Bildnis Serena Lederer, Plakat zur ersten Ausstellung der Secession, Der Beethovenfries</i> und Zeichnungen – Henri Matisse Zeichnungen und Illustrationen zu Mallarmés <i>Poésies</i> | 235 |
| 5.2.2. | Abstraktion und Konstruktion: Die klassischen Avantgarden | 290 |
| 5.2.2.1. | Futuristische und dadaistische Literatur Filippo Tommaso Marinetti <i>Battaglia peso + odore</i> und <i>Zang Tumb Tumb</i> – Kurt Schwitters <i>Gesetztes Bildgedicht, Stempelzeichnungen</i> und <i>Wand</i> | 292 |
| 5.2.2.2. | Abstrakte Zeichnungen und konstruktivistische Kompositionen | 330 |
| | Wassily Kandinsky <i>Erstes abstraktes Aquarell</i> und Zeichnungen – Kasimir Malewitsch <i>Schwarzes Quadrat auf weißem Grund</i> und <i>Suprematistische Zeichnungen</i> – El Lissitzky <i>Proun C1, Schlagt die Weißen mit dem roten Keil</i> (1967) und <i>Die Erzählung von zwei Quadraten</i> – Piet Mondrian <i>Ozean</i> und <i>Pier 4</i> und <i>Compositie in Lijn</i> | |
| 5.2.2.3. | Typografische Avantgarde Jan Tschichold <i>Elementare Typographie</i> – Max Bill <i>Funktionelle Typografie</i> | 371 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 5.2.3. | Minimalismus und Offenheit: Konkrete Kunst und Poesie | 386 |
| 5.2.3.1. | Konkrete Poesie Eugen Gomringer <i>schweigen, das schwarze geheimnis ist hier</i> und <i>öffnung</i> – Heinz Gappmayr <i>weiss</i> und <i>2 Flächen</i> | 394 |
| 5.2.3.2. | Konkrete Grafik Günter Uecker <i>Große Reihe Vertikal</i> und <i>Spirale</i> | 425 |
| 5.2.4. | Stilpluralismus: Tendenzen der Gegenwart Alexander Roob <i>Marcel I</i> – Jonathan Safran Foer <i>Extremely Loud and Incredibly Close</i> – Mark Z. Danielewski <i>House of Leaves</i> – Ausblick | 443 |

Anhang

| | |
|-----------------------|-----|
| Literaturverzeichnis | 459 |
| Abbildungsverzeichnis | 488 |
| Namensregister | 499 |

Er zog in die Weiße des Blattes eine schwungvolle S-Kurve und machte mich – ein schneller prüfender Blick hinter der Brille – darauf aufmerksam, wie dieser einfache Linienzug die Lichtwerte im Weiß des Blattes veränderte. Tatsächlich war durch die zur linken Blattgrenze verschobene Führung des Striches das kleinere Kompartiment zwischen Papierrand und Strich um eine Nuance gedämpfter, aber auch kompakter im Licht als die strahlende, dafür aber unbestimmtere Helle des größeren rechten Abschnitts. Dann zog er im Gegenschwung zu seiner S-Linie eine elipsenförmige Linie zum rechten Bildrand herüber. Noch immer ergab sich kein gegenständlicher Sinn. Matisse aber zeigte mir, wie diese beiden Konturen ihre Isolierung aufgaben und bereits zu einer bestimmten Form tendierten. Wichtiger aber war ihm, wie durch diese Tendenz auch die Raumwerte der weißen Fläche aktiviert wurden. Tatsächlich definierten diese beiden Linien bereits drei Raumebenen: – der Grundplan von der S-Linie zur linken Kante, der näher liegende, hellere und größere Plan zur rechten Kante und schließlich der Binnenplan zwischen den beiden Kurven, der durch die Verdichtung seiner Form durch Umgrenzung und Lichtkomprimierung dem Auge am nächsten lag. Noch war für mich keine bestimmte Form auszumachen, noch hätte aus dem Verhältnis der beiden freien Linien, die freilich schon in ihrer Eigenschaft als Konturen irgendeine Körperlichkeit suggerierten, allerlei entstehen können – eine Melone, eine Blume, ein Kopf. Für Matisse aber lag die gegenständliche Richtung der Suggestion bereits fest, und nun brachte er den Strich als dingbezeichnendes Element ins Spiel. Mit vier abkürzenden Strichen zeichnete er einen knappen Bogen, darunter aus einem Punkt sich ablösende kurze Linien, in die er nach kurzem Zögern eine dunkle Kreisform setzte. Es war ein mit wundervoller Sicherheit gezeichnetes Zeichen für Brauen und Auge.

Im Handumdrehen hatte sich die unbestimmte Form in ein Gesicht verwandelt. Nicht allein durch die nun hervorgehobene und graphisch bestimmte gegenständliche Suggestion, sondern durch die Verdichtung der graphischen Zeichen bestimmte sich jetzt die Raumebene dieses Gesichts als vorderster Plan und sammelte durch Modulierung und Komprimierung das Licht in seinem Focus. Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund staffelten sich hervor und blieben doch an die Fläche gebunden – ein autonomer Bildraum war gefunden.

Wenige, nach kurzer Prüfung schnell gesetzte Zeichen – Matisse hatte mich längst vergessen – bestimmten Nase, Ohr, Mund, Hals. Matisse tauchte aus seiner kritisch-gespannten Versunkenheit wieder auf. Prüfend betrachtete er sein Blatt, zeigte mir das Erreichte. Dann setzte er wie ein Schlittschuhläufer zur abschließenden Pirouette seinen Stift an und entfaltete aus dem in wenigen Linien schon vorgegebenen Rhythmus ein reiches Spiel der Arabeske. Schmiegsame Lineamente bezeichneten die seidige Fülle des Haares, kleine Ornamente deuteten die Bluse an, vegetabile Blattformen musterten im Weiterspielen der Arabeske den Grund.

Jede dieser dingbezeichnenden Formen hatte auch einen formalen Sinn, drückte dort den Lichtwert ein wenig zurück, zeichnete hier einen Raumplan deutlicher heraus, ordnete den Dekor und arrangierte das subtile Gleichgewichtsspiel zwischen den positiven und negativen Formen. Zum Abschluß war ein bewegter Lichtraum entstanden, durch den die Arabeske ihre Spiele trieb und aus dem das Motiv – ein Frauenkopf – übersetzt in die Dimension des Bildnerischen als Erscheinung zurückleuchtete.¹

1 Werner Haftmann: »Die Zeichnungen von Henri Matisse«. In: Bernd Krimmel (Hrsg.): 3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt – Henri Matisse. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: o. V. 1970. S. 116.

1 | Einleitung

Keine Angst vor dem weißen Raum!²

Die Anekdote des Kunsthistorikers Werner Haftmann, der den alten Maler Henri Matisse beim Zeichnen beobachten durfte, verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise die Bedeutung der weißen Fläche des Blattes Papier für die Zeichnung, die viel mehr als nur den Zeichengrund bildet. Zwischen den Linien bleibt der Zeichenträger auch in der fertigen Zeichnung sichtbar. Als weiße Formen neben den dunklen Linien wird er zum Bestandteil des Bildes. Kontrastreich leuchten die weißen Räume zwischen den schwarzen Spuren des Stiftes hervor und gestalten im spannungsvollen Wechselspiel von Hell und Dunkel die Zeichnung mit. Konturiert von schwungvollen Linien stellen die weißen Flächen nun Haut, Stoff, Tapete dar. Sie sind keine ›Lücken‹ oder ›Leerstellen‹ in der Zeichnung, sondern bewusst von Grafit frei gelassene Partien, deren weiße Flächigkeit der Künstler zur Gestaltung der Zeichnung einbezieht.

Hiermit ist der Gegenstand umrissen, dem diese Arbeit jene Beachtung schenken will, die ihm in der Regel nicht zuteilwird, weil unsere Wahrnehmung darauf ausgerichtet ist, die Figur und nicht den Grund zu sehen, womit wir die weiße Fläche aus dem Blick verlieren, sobald das erste Zeichen darauf angebracht ist. Diese Arbeit will die Aufmerksamkeit auf das lenken, was nicht ge-zeichnet und doch be-zeichnet ist, auf die weißen Stellen, die Teil des vollendeten Werkes sind. Jene als positiv empfundenen ›Negativ-Formen‹, die Gegenstand dieser Arbeit sind, sollen im Folgenden *Weißräume* genannt werden.

Das weiße Blatt Papier ist nicht nur die Grundlage jeder Zeichnung, sondern auch jedes Textes, der mit dunklen Buchstaben auf weiße Seiten geschrieben oder gedruckt wird. Als Verteilung von Schwarz und Weiß auf einer Fläche lassen sich die grafischen Künste zusammenfassen, deren etymologischer Ursprung, das griechische Verb γραφειν (*gráphein*), nicht zwischen ›zeichnen‹

2 Edwin Baumann: *Vom Reiz des Raumes in der Typographie*. In: *Der Polygraph. Allgemeiner Anzeiger für die gesamte Druckindustrie, Reproduktionstechnik, Buchbinderei u. Papierverarbeitung*. 12 (1965). S. 999.

und ›schreiben‹ unterscheidet. Betrachtet man Texte also als materiale Texturen, stellen weiße Flächen auch einen substantiellen Bestandteil jedes Textes dar, dessen formalästhetische Gestalt durch das Verhältnis von schwarzen Schriftzeichen und weißen Zwischenräumen charakterisiert wird.³ Was in der bildenden Kunst der Zeichner allein vollbringt, unterteilt sich in der Literatur auf den Schriftsteller und den Typografen, der in Verantwortung gegenüber der literarischen Vorlage den Text setzen muss.⁴ Die Kunst der Typografie muss daher in der Betrachtung des materialen Textes mitbedacht werden. Der Typograf Adrian Frutiger formuliert zum Verhältnis im Grafischen:

In den meisten künstlerischen Tätigkeiten ist diese Alternative zwischen Materie und Raum, zwischen Weiß und Schwarz, zwischen Weglassen und Stehenlassen, einer der wichtigsten Faktoren der Kreativität, und es ist hauptsächlich auf dem graphischen Gebiet der Zweidimensionalität von entscheidender Bedeutung, beide sich anstoßenden Gewichte so auszuwägen, dass der formale Ausdruck Schwarz mit dem geistigen Ausdruck Weiß zusammenspielt und im Betrachter eine Aussage hervorruft, welche perfekt und dauerhaft auf dem Papier steht.⁵

3 Einen in dieser Weise erweiterten, ›materialen Textbegriff‹ hat etwa Max Bense formuliert: »Wir gehen von einem erweiterten Begriff des Textes aus, der linear, flächig oder auch räumlich angeordnete Mengen von material und diskret gegebenen Elementen, die als Zeichen fungieren können, auf Grund gewisser Regeln zu Teilen oder zu einer Ganzheit zusammenfaßt.« – Max Bense: *Ausgewählte Schriften. Bd. 3. Ästhetik und Texttheorie*. Stuttgart: Metzler 1998. S. 343. – Bense schließt jedoch aus, dass jene material konstituierten Texte auf außersprachliche Realitäten verweisen können, sondern spricht ihnen nur zu, dass sie einzig auf sich selbst referieren. In dem unter anderen von Sybille Krämer eingebrachten Begriff der ›Schriftbildlichkeit‹ wird der Aspekt der Textualität ergänzt, der gemeinsam mit der Textur wirkt. – Vgl. Sibylle Krämer: *›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*. In: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hrsg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München: Fink 2003. S. 157–176.

4 Um die poetische Absicht eines Schriftstellers beurteilen zu können, wie dieser Weißräume in einem Wortkunstwerk einsetzt, ist es notwendig, der Analyse eine autorisierte Fassung des Textes zugrunde zu legen. Es muss ausgeschlossen werden, dass ein Typograf auf die äußere Form des Textes Einfluss genommen hat, auf dessen ›Interpretation‹ die Analyse aufgebaut und entsprechend verfälscht würde. Die Texte, deren visuelle Gestalt analysiert wird, werden daher als Abbildungen wiedergegeben, die Erstausgaben oder historisch-kritischen Ausgaben entnommen sind. Zur Problematik des materialen Textes aus editionswissenschaftlicher Perspektive vergleiche Annika Rockenberger u. Per Röcken: *Wie ›bedeutet‹ ein ›material text‹?* In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth u. Madleen Podewski (Hrsg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin u. Boston: de Gruyter 2014 (Beihefte zu *Editio*, 37). S. 25–51.

5 Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen. Schriften, Symbole, Signete, Signale*. 3. Aufl. Wiesbaden: Fourier 1991. S. 101.

Schwarze und weiße Formen werden erst im Kontrast zueinander sichtbar. Ihr dialektisches Verhältnis entfaltet eine Spannung, die nicht nur formal, sondern auch inhaltlich wirken kann. Besondere Bedeutung erhält ihr Wechselspiel dann, wenn dem Bereich, welcher der Aufmerksamkeit sonst entgeht, Aufmerksamkeit zuteilwird, nicht durch einen veränderten Blick des Betrachters, sondern durch die bewusste Anlage des Werkes selbst, wenn die schwarzen Formen die scheinbar neutralen, weißen Stellen ›aktivieren‹, das heißt: auf sie hinweisen und sie ausstellen, damit sie als selbstständiger Ausdruck rezipiert werden.

Dieses künstlerischen Griffes, das als stilistisches Mittel verstanden werden kann, bedienen sich sowohl Zeichner als auch Schriftsteller, die dadurch zu Schrift-Stellern werden. Literatur, die Weißräume poetisch verwendet, ist sich ihrer visuellen Seite bewusst und bezieht diese gezielt in die Konzeption ihrer Texte mit ein, insofern handelt es sich bei dieser Art von Texten um »optische Textformen«⁶. Zeichnungen auf der anderen Seite, die Raum lassen für das Weiß des Zeichenblattes und dieses absichtsvoll in das Bildgefüge integrieren, emanzipieren sich von ihrer Bindung an ein finales Werk, dessen Vorarbeit sie darstellen, und behaupten sich als selbstständige, ungebundene Zeichnungen. In ihrer Gemeinsamkeit als grafische Künste können Zeichnungen und Texte in ähnlicher Weise die weiße Fläche in ihren Arbeiten einsetzen. Obwohl Schrift und Zeichnung unterschiedliche Zeichensysteme darstellen, ist ihr Umgang mit den weißen Zwischenräumen, wenn ihnen künstlerischer Eigenwert zugestanden wird, vergleichbar. Ebenso entsprechen sich Funktion und Wirkweise künstlerisch verwendeter Weißräume in Zeichnungen und Texten. Schließlich ist zu beobachten, dass die Entwicklung, weiße Zwischenräume bewusst poetisch beziehungsweise ästhetisch zu verwenden, in Literatur und bildender Kunst parallel einsetzt und mit dem kulturhistorischen Aufbruch der Moderne zusammenfällt, als dessen Symptom der künstlerische Weißraum verstanden werden kann.

Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten soll das Phänomen des Weißraums in Literatur und bildender Kunst in dieser interdisziplinären Arbeit zusammen behandelt werden. Die vorliegende Studie löst damit Oskar Walzels Forderung zur ›wechselseitigen Erhellung der Künste‹ ein. Er regte dazu an, literatur- und kunstwissenschaftliche Begriffe zu übertragen sowie Methoden der Literatur- und Kunstwissenschaft einander zu entlehnen, um durch die

6 Zur Begriffsbestimmung vergleiche Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York: de Gruyter 2012. S. 1. – Dencker verwendet den Terminus ›optische Textform‹ als Dachbegriff und subsumiert darunter differenzierte Formen, wie beispielsweise visuelle, konkrete und kinetische Poesie, Figuren-, Gitter- und Labyrinthgedichte und Text-Bild-Kombinationen.

Augen des Erforschers einer Nachbarkunst, »gewisse künstlerische Züge besser zu fassen, die ihm seine eigenen Beobachtungsweisen nicht hinreichend enthüllen«⁷. Indem sie Ansätze und Erkenntnisse vereinigt, will diese Arbeit jedoch mehr als eine ›wechselseitige Erhellung‹, sondern ihren Beitrag zu einer Annäherung der Künste leisten, die stärker durch die fachspezifischen akademischen Disziplinen separiert wurden, als durch die Künstler und Schriftsteller (und ihrer Werke), die durchaus kollaborativ und gattungsübergreifend gearbeitet haben.

Die differenten und differenzierenden Forschungsansätze der Fachdisziplinen erschweren es, methodisch ein intermediales Phänomen, wie den Weißraum, in einer Studie zu untersuchen, wenn sie Theorien und Fachmeinungen berücksichtigen will, wie hier beabsichtigt. Es wird daher nicht immer gelingen, literarische und bildkünstlerische Anteile zu synthetisieren. Zum Teil wird hier auf Parallelmontagen und wechselseitiges Verweisen ausgewichen werden müssen, da die disziplinär unterschiedlichen Forschungen einseitige Perspektiven einnehmen und methodisch eigenen Konventionen folgen.

Der Arbeit wird ein Exkurs vorangestellt, welcher das spezifische ästhetische Verständnis der Zeichenfläche in der ostasiatischen Tuschemalerei darlegt. Dieser fremde Blick soll als Folie dienen, Wirkweisen des Weißraums auch in Werken der westlichen Kultur bewusst zu machen, die nicht zuletzt von fernöstlicher Kunst beeinflusst sind. Anschließend soll das Phänomen des Weißraums als konstitutives Strukturelement von Typografie und Zeichnung bestimmt sowie seine Formen und Funktionen dargestellt werden. Der poetische und ästhetische Aspekt der Weißräume leitet über zum literarischen sowie bildkünstlerischen Einsatz absichtsvoll integrierter Weißräume in literarischen Texten und künstlerischen Zeichnungen. Es soll der Versuch unternommen werden, eine Theorie des poetischen wie ästhetischen Weißraums zu entwickeln, die phänomenologische, semiotische und wirkungsästhetische Ansätze miteinander verknüpft. Entlang einer historischen Ordnung werden schließlich die vielseitigen Formen literarischer und bildkünstlerischer Weißräume an exemplarischen Arbeiten analysiert. Die Darstellung geht von einer Entwicklung aus, demnach der künstlerisch eingesetzte Weißraum als Phänomen mit dem Epochenbruch der Moderne zum Ende des neunzehnten Jahrhundert programmatisch auftritt und im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts vielgestaltige Variationen erfährt, die auf den verschiedenen poetologischen und ästhetischen Konzepten von Künstlern und Kunstbewegungen beruhen. Am Anfang dieser Entwicklung steht Stéphane Mallarmés Gedicht

7 Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard 1917 (Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft, 15). S. 9.

Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard (vgl. Kapitel 5.2.1.1), der als einer der ersten die weißen Flächen als Bestandteil des Textes ausstellte und dazu aufforderte sie ›mitzulesen‹, indem er die Wörter frei im Raum der Buchseite anordnete und weiße Flächen bewusst unbedruckt ließ. Seine Konzeption hatte und hat einen beachtlichen Einfluss auf Dichter und bildende Künstler von der Moderne bis zur Gegenwart und kann als Initial für den künstlerischen Einsatz weißer Flächen in Literatur und Zeichnung betrachtet werden.

Das Phänomen des Weißraums wird zum einen durch seine Weiße und zum anderen durch seine Zwischenräumlichkeit charakterisiert, die sich gleichzeitig als Fläche und als Raum darstellt. Bevor der Forschungsstand zum Gegenstand dieser Arbeit wiedergegeben wird, sollen daher diese beiden Aspekte einleitend beleuchtet werden.

Zur Farbe Weiß

Dies ist keine Arbeit über die Farbe Weiß. Nicht über die aus einer Tube gepresste Flüssigkeit mit geringer Viskosität und ihrem Anstrich auf Lein- und Häuserwände, genauso wenig wie über weiße Symboltiere, Schneelandschaften, Leben stiftende Körperflüssigkeiten, berausende Pulver oder sonstige Objekte und Substanzen mit der signifikanten Oberflächeneigenschaft und ihrer kulturesemantischen Diskurse.⁸

Thema dieser Arbeit sind die Eigenschaften einer Fläche und ihr produktiver Einsatz innerhalb des künstlerischen Werks, dem sie im wörtlichen wie übertragenen Sinne zu Grunde liegt. Diese Fläche, das Blatt Papier, welches das Aktionsfeld von Schriftstellern und Zeichnern bildet, ist konventionell weiß – im Spezifischen vielleicht leicht gräulich, möglicherweise vergilbt, aber spätestens im Kontrast zur dunklen Zeichenfarbe *erscheint* es weiß.⁹ Relevant ist nicht ein bestimmtes Weiß unter einer Mehrzahl von Weißtönen, nicht um das empirische Weiß geht es, sondern um das »verallgemeinerte Weiß«¹⁰,

8 Siehe dazu beispielsweise: Udo Kultermann: *Die Sprache des Schweigens. Ueber das Symbolmilieu der Farbe Weiss*. In: *Quadrum* 20 (1966). S. 7–30. – Marianne Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei*. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt 1992. S. 248–258. – Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2003. – Barbara Oettl: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*. Regensburg: Schnell + Steiner 2008 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 5), insbesondere S. 57–94.

9 Sowohl zum Farbeindruck als auch zur Problematik, Farben sprachlich zu beschreiben, siehe David Batchelor: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. 2. Aufl. Wien: Facultas 2004.

10 Ebd.

die »Weißheit«¹¹. Beim Schreiben und Zeichnen wird nicht *ein* Weiß ausgewählt und aktiv aufgetragen, die Weißheit ist unhinterfragte Vorgabe des Materials.¹²

Dennoch ist es weder Zufall noch unbedeutend, dass eine *weiße* Fläche als Zeichenträger dient. Frederick Walthey beschreibt im Katalog zur Ausstellung *White in White* im De Cordova Museum in Lincoln die Eigenschaften der Farbe Weiß:

- 1) White most perfectly reveals form. 2) White is the most impersonal color and therefore the most abstract. 3) White reflects light more effectively than any other color. 4) The eye can detect more subtle gradations of shade and value and texture in white than in any other color.¹³

Die nicht-bunte Farbe Weiß steht dem Schwarz gegenüber. Ihre Polarität besteht in der Helligkeit. Als Pole eines Farbwertes sind Weiß und Schwarz somit identisch mit Hell und Dunkel. Die weiße Fläche ist gleichsam die hellste Fläche, welche das meiste Licht reflektiert. Sie eignet sich damit nicht nur am besten als Leinwand zur Projektion von Lichtbildern, sondern strahlt auch von innen heraus.¹⁴ Aufgrund ihrer physikalischen Eigenschaften ist Weiß die Farbe des Lichts bzw. jene Farbe, die Licht am überzeugendsten wiederzugeben (zu reflektieren und darzustellen) vermag. Als hellste ist die weiße Fläche zu stärkster Kontrastbildung fähig. Jeder Partikel wird aufgenommen und vom Betrachter registriert. Einer monochrom weißen Fläche haftet daher die Unberührtheit an, die Reinheit, mit welcher wir die Farbe sowohl in Waschmittelreklamen konnotieren als auch in der Darstellung unschuldiger Jungfrauen. Auf der unberührten, undefinierten, glatten Fläche findet das Auge keinen Halt. Das Fehlen eines Kontrasts lässt den Blick rastlos umherirren, ausschließlich gehalten durch das Format. Die opake Oberfläche

11 Ebd. S. 11.

12 Die Wahl farbiger Papiere ist nicht nur selten, sondern auch eine bewusste Entscheidung des Künstlers, die andere Absichten verfolgt. Sie werden daher nicht Gegenstand meiner Betrachtung sein. Mein Interesse gilt dem gewöhnlichen, dem weißen Blatt Papier.

13 Frederick P. Walthey: *White on White*. Kat. Ausst. De Cordova Museum, Lincoln, Massachusetts. o. V. 1965. o. S.

14 Goethe beschreibt in seiner Farbenlehre das Phänomen der Irradiation: »Ein dunkler Gegenstand erscheint kleiner als ein heller von derselben Größe. Man sehe zugleich eine weiße Rundung auf schwarzem, eine schwarze auf weißem Grunde, welche nach einerlei Zirkelschlag ausgeschnitten sind, in einiger Entfernung an, und wir werden die letztere etwa um ein Fünftel kleiner als die ersten halten. Man mache das schwarze Bild um soviel größer, und sie werden gleich erscheinen.« – Johann Wolfgang Goethe: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*. In: Peter Boerner (Hrsg.): *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke*. Bd. 40. München: dtv 1963. S. 22.

verhindert jegliche Sorption des Blickes. Man kann weder in das abstrakte Bild hineinschauen (*Absorption*) noch bleibt man an der Oberfläche haften (*Adsorption*). Der Blick prallt ab und macht es unmöglich, die Materialität der Fläche zu fassen. Kandinsky schreibt in seinem Essay *Über das Geistige in der Kunst* zur Farbe Weiß: »Bei der näheren Bezeichnung ist das Weiß, welches oft als *Nichtfarbe* gehalten wird [...], wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind.«¹⁵ Der Eindruck der Immaterialität führt dazu, Weiß mit dem Negierten oder den Formen des Nichts in Verbindung zu bringen, mit Stille, Schweigen, Leere,¹⁶ aber auch mit dem Metaphysischen, dem Transzendenten, der sich jeder Darstellung entzieht und über alles erhaben ist.¹⁷

Das Absolute des Weißen übte auf die Künstler der Moderne eine große Anziehungskraft aus: »Wie in einem Brennpunkt flossen im Jugendstil die Dekadenzerscheinungen der Kultur des 19. Jahrhunderts und die Tendenzen zum Neuaufbruch ins 20. Jahrhundert hinein zusammen. Beides fand seinen symbolhaften Ausdruck in der Farbe Weiß.«¹⁸ Nachdem die Impressionisten der Farbe Weiß den Naturalismus abgesprochen und durch farbige Abstufungen aus ihren Bildern eliminiert hatten, nahmen sie symbolistische Maler wie James McNeill Whistler, Gustav Klimt und Edvard Munch dankend wieder auf und hüllten ihre weiblichen Modelle vorzugsweise in weiße Gewänder, um sie zu entrücken und zu Kunst-Objekten zu stilisieren.¹⁹ Und auch in der Literatur bedienen sich Herman Melvilles *Moby Dick*, *Der Schimmelreiter* Theodor Storms, Émile Zolas *Au Bonheur des Dames* und viele andere Werke des 19. Jahrhunderts der reichhaltigen Weiß-Symbolik – Juliane Vogel spricht von regelrechten »Weißseinbrüchen«²⁰. Aber auch vom 20. Jahrhundert bis heute ebbt die Faszination für die metaphorische Kraft des Weißen nicht ab, so träumt der Protagonist in Herta Müllers *Atemschaukel* beispielsweise vom

15 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei* (1911). Mit einer Einf. von Max Bill. 3. Aufl. Bern: Benteli 2004. S. 99f.

16 »Das Weiß [...] ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem *Anfang*, vor der Geburt ist.« – Ebd. S. 100. Schon Leonardo da Vinci schreibt in seinem *Trattato della Pittura*, das Weiß sei leer. – Vgl. Leonardo da Vinci: *Traktat von der Malerei*. In: Marie Herzfeld (Hrsg.): *Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei*. Aus d. Ital. v. Heinrich Ludwig. Jena: Diederichs 1909. S. 100.

17 Vgl. Wolfgang Ullrich: *Einleitung*. In: Ullrich u. Vogel (Hrsg.): *Weiß*. 2003. S. 10.

18 Kultermann: *Die Sprache des Schweigens*. 1966. S. 10.

19 Vgl. Oskar Bätschmann: *Women in White*. In: Carolin Bahr u. Gora Jain (Hrsg.): *Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Nobert Werner zum 60. Geburtstag*. Dettelbach: J.H. Röll 1997 (= Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 10). S. 152–165.

20 Juliane Vogel: *Mehlströmel Mahlströme. Weißseinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Ullrich u. Vogel (Hrsg.): *Weiß*. 2003. S. 167–192.

weißen Schwein und Max Frischs Figur der Barblin weißelt zu Beginn des Stücks *Andorra* die Hausfassade zum Sanktgeorgstag. Auch in der Bildenden Kunst zieht sich die Auseinandersetzung mit der Farbe Weiß von Whistlers Serie *Symphonie in White* über Malewitschs *Weißem Suprematismus* und den weißen Monochromen Yves Kleins, Robert Rauschenbergs und Piero Manzonis bis hin zu den Positionen von Raimund Girke und Robert Ryman. Eine nicht unwichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch die moderne Architektur und nicht zuletzt die Entwicklung der Museumsgestaltung zum »White Cube«. ²¹ Das wesenlose, klassizistisch-künstliche und scheinbar neutrale Weiß wird zur »Lieblingsfarbe moderner Ästhetik« ²², welches seinen programmatischen Höhepunkt in Lucio Fontanas 1946 veröffentlichtem *Manifesto Blanco* findet. ²³

Es zeigt sich, dass die physikalischen und physiologischen Eigenschaften der Farbe physische und psychische Auswirkungen auf den Betrachter haben, sie zudem auf eine Metaebene übertragen werden und sich als Symbolgehalt des Weißen abzeichnen. Als Oberflächeneigenschaft eines Blattes Papier besitzt dieses auch die Eigenschaften und Wirkungsweisen der Farbe Weiß. Kontrast, Reflektion, Projektion, Negation werden daher Beschäftigungsfelder dieser Arbeit sein. Allerdings, und hiermit komme ich auf den Beginn dieses Abschnittes zurück, unterliegt die Weißheit des Zeichenträgers keiner bewussten künstlerischen Entscheidung: »Plötzlich demonstriert das Weiß [...] seine ursprüngliche Macht. Der Autor weiß, was er immer gewusst (und doch strategisch vergessen) hat, er weiß von der vorgängigen Autorität des Weiß, von der Autorität einer leeren Fläche, die es einfach gibt – und die jeder Anstrengung trotzt, Bedeutungen zu erzeugen.« ²⁴ Zeichner und Schriftsteller, welche die Zeichenfläche nicht ignorieren (falls das überhaupt möglich ist), sondern mit ihr umgehen, müssen sich auch mit deren Weißheit auseinandersetzen und sich zu ihr verhalten. Da es im Folgenden genau um jene Verhandlungen gehen soll, ist die Farbe Weiß doch auch zentrales Thema dieser Arbeit.

21 Zur Architektur vgl. Klaus Jan Philipp u. Max Stemshorn (Hrsg.): *Die Farbe Weiß – Farbenrausch und Farbverzicht in der Architektur*. Kat. Ausst. Stadthaus Ulm. Berlin: Mann 2003. – Wolfgang Ullrich: *Vom Klassizismus zum Fertighaus. Ein Lehrstück aus der Geschichte der Farbe Weiß*. In: Ullrich u. Vogel (Hrsg.): *Weiß*. 2003. S. 214–230. – Zum »White Cube« vgl. den programmatischen Essay von Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Brian O'Doherty. In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. Mit einem Nachwort von Markus Bröderlein. Berlin: Merve 1996.

22 Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink 1997 (Uni-Taschenbücher Literaturwissenschaften, 1963). S. 208.

23 Zu diesem Abschnitt vgl. vor allem Kultermann: *Die Sprache des Schweigens* 1966.

24 Thomas Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*. In: Ullrich u. Vogel (Hrsg.): *Weiß* 2003. S. 18.

Zur Fläche

Ein weißes Blatt Papier bildet die Anfangssituation jedes schriftstellerischen wie zeichnerischen Aktes.²⁵ Ich vermeide hier absichtlich die Bezeichnung ›leeres‹ Blatt, denn zunächst handelt es sich um ein Ding, das die Materialeigenschaften flach, glatt, homogen und weiß trägt. ›Gefüllt werden‹ kann nur ein ›Raum‹, der als solcher erst in dem Objekt erkannt werden muss. Hierfür muss eine Seite des Blattes Papier als Zeichen- oder Schreibfläche bestimmt werden. Das Blatt Papier wird auf diese Weise zum Zeichenträger und die ausgewählte Seite zum Zeichengrund. Dieser Grund bildet den »Flächenraum«²⁶ der Zeichnung beziehungsweise des Textes, in dem Schrift oder Bildzeichen installiert werden können. Ist noch kein Strich und noch kein Buchstabe auf dem Blatt Papier angebracht, noch nicht in den Flächenraum des Blattes gesetzt, wird dieser als leer betrachtet. »Dem *Sachverhalt* ›leeres Blatt‹«, so Gottfried Boehm, »billigen wir Identität zu. Seiner anschaulichen Präsenz dagegen: Mannigfaltigkeit. Deren fließende Differenz enthält Ordnung oder Formung ausschließlich als bloße Möglichkeit. Die Summe all dieser Bestimmungen jedoch: des Gleitens, des Rauschens, der Übergänge, der Leere, des Totums, der Energie und der Unbestimmtheit, heißt: Chaos, genauer: chaotische Mannigfaltigkeit.«²⁷ Das weiße Blatt Papier erscheint in diesem Urzustand als *tabula rasa*, als unberührte Tafel, die auf der einen Seite in ihrer Ausdruckslosigkeit »ein nichtssagendes Einerlei«²⁸ darstellt, die auf der anderen Seite aber die Potentialität alles Möglichen in sich trägt – auch die Möglichkeit, Bild oder Text oder eine Kombination aus beiden zu

25 Genau genommen ist das nicht ganz richtig, denn bevor der Zeichner das Blatt Papier vor sich legt, steht häufig schon die Auswahl eines bestimmten Blattes, in einer bestimmten Färbung, Körnung, Zusammensetzung, also einer spezifischen Materialität, deren Optik und Haptik eine Zeichnung mitbestimmt. Oder wenn wir das grafische Spektrum erweitern, dann fordern drucktechnische Verfahren gar den Griff zur Metallplatte, das Blatt Papier kommt erst in einem Arbeitsschritt am Ende zum Einsatz. Auch Schriftsteller machen sich zum Teil Gedanken über die Materialität ihres Schreibmaterials, und so auch des Papiers. Mit Gebrauch der Schreibmaschine hat sich die Rolle des Papiers für den schriftstellerischen Akt jedoch verändert, durch computergestützte Textproduktion verliert die haptische Qualität des Papiers schließlich noch weiter an Bedeutung. Die rechteckige weiße Fläche dagegen, der in manchen Textverarbeitungsprogrammen gar durch einen unterlegten Schatten der Eindruck eines auf dem Schreibtisch (*Desktop*) liegenden Blattes Papier suggerieren soll, bleibt als Grundlage des Schreibens erhalten.

26 Vgl. Max Imdahl: *Zu einer Zeichnung von Norbert Kricke* (1988). In: Angeli Janhsen-Vukićeric (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 539.

27 Gottfried Boehm: *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*. In: Gottfried Boehm u. Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink 2012. S. S. 76.

28 Ebd. S. 75.

werden. Indem auf diese unberührte weiße Fläche gezeichnet wird, wird sie bezeichnet:

Jeder Zeichner muss mit einer ersten Markierung auf einem weissen Papier beginnen, wenn er zeichnen will. Die Linie erschafft mit ihrem ersten Strich auf dem Papier ein Universum. Vorher war alles nichts, ungetrennte Potentialität, aber kein Universum. Erst die Linie stiftet ein Universum als Setzung. Sie bestimmt dieses Universum, indem sie es in zwei Teile teilt.²⁹

Durch den ersten Strich ordnet sich das Chaos zu einem Universum, so wie Gott am Anfang aller Zeit die Welt schuf, indem er zuerst Himmel und Erde schied. »Was der Schrift vorangeht, ist auch ein Leeres: das weisse Blatt. In ihm ist noch alles möglich«³⁰, bemerkt Thomas Fries und stellt damit für den Text fest, was wir bereits zur Zeichnung bemerkten. Jedoch ergänzt er: »der erste Strich schränkt diese Freiheit [...] ein, doch nur so kann sich eine sichtbare Form ergeben.«³¹ Im Anfangen liegt die Möglichkeit, alles zu werden. Dieser magische Zustand voller Potentialität verliert sich, sobald das erste Zeichen die weiße Fläche definiert – sie beispielsweise zu einem Zeichen- oder einem Schreibgrund bestimmt – oder, wie Franz Mon schreibt, gar »desavouiert und vergessen macht«³².

Die Zeichnung hat, wie der Text, im Gegensatz zur Malerei nur eine einmalige Chance. Keine Linie, kein Wort, lässt sich in der analogen Herstellung wieder rückgängig machen, wie die Leinwand durch Auftragen weißer Farbe alle Spuren auslöschen und die *tabula rasa* wieder herstellen kann; alle Streichungen und Radierungen bleiben im Ergebnis sichtbar und erhalten: »Die Unbeschriebenheit des Papiers übt einen Druck aus, der nicht verringert werden oder beseitigt werden kann: Unablässig zwingt er alles hinaus, in eine Ausgesetztheit ohne Schutzschirme oder Filter, ohne Verstecke, einen Bereich radikaler Offenheit, in dem alle Operationen stets in Echtzeit vor sich gehen.«³³ Deshalb ist die Setzung des ersten Striches oder des ersten Wortes

29 Hans Dieter Huber: »Draw a distinction«. *Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung*. In: Deutscher Künstlerbund e.V. (Hrsg.): *zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996*. 44. Jahresausstellung. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1996. S. 13.

30 Thomas Fries: *Die Leerstelle. Der Zwischenraum*. In: Christiane Abbt u. Tim Kammasch (Hrsg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*. Bielefeld: transcript 2009. S. 166.

31 Ebd.

32 Franz Mon: *Zur Poesie der Fläche*. In: ders.: *Gesammelte Texte 1. Essays*. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1994. S. 78.

33 Norman Bryson: *Ein Spaziergang um seiner selbst willen*. Aus dem Engl. v. Werner Rapp. In: Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009. S. 27.

ein großes Wagnis, denn zu ihm müssen sich alle weiteren Linien und Wörter in Beziehung setzen, der Erfolg oder das Scheitern des Werks hängt von diesem ersten Strich, diesem ersten Wort ab:

Eine leere Blattseite ist das Paradigma reiner Fläche. Sie hat für diejenigen, die sie zu bezeichnen oder zu beschriften gedenken, etwas Beängstigendes und erfordert, ehe der erste Strich oder Schriftzug in die Leere gesetzt werden kann, die Überwindung einer Hemmschwelle. Denn mit dem ersten Strich oder Schriftzug beginnt die risikoreiche Festlegung von Etwas, das, solange nur im Geiste existent, gar nicht festlegbar ist, geschweige denn aus von Fläche hinterfangenen Strichen oder Schriftzügen besteht.³⁴

Das in der Fantasie Erdachte erhält in der Linie oder dem Wort eine definierte, sichtbare Form, die unauslöschlich seinen Gehalt offenbart. Die Gefahr, eine Idee zu Papier zu bringen, um dann zu erkennen, dass die Umsetzung vielleicht nicht gelungen ist und das Ergebnis keinen Wert hat, kann das Arbeiten blockieren. Ein vergleichbares Leiden im Schaffensprozess stellt der Zustand dar, erst gar keine Einfälle zu haben. Die homogene weiße Fläche des unberührten Blattes Papier wird in beiden Fällen als unbarmherziges »Glutzen« des Weissen³⁵ empfunden, das vorwurfsvoll dazu auffordert beschrieben zu werden, ein Glutzen, das erst endet, wenn der erste Strich oder das erste Wort gesetzt wird. Der schweizerische Schriftsteller Hugo Loetscher beschreibt eindrucksvoll:

Harmlos nimmt sich das Weiß des Papiers aus; es ist eine Verlockung, der er [der Schreibende, Anm. d. Verf.] erliegt, er bringt das Weiß um seine Unschuld, indem er das Papier beschreibt [...]. Doch so wehrlos dieses Papier sich gibt, es ist eine Bedrohung, denn es signalisiert jenes Nichts, aus dem etwas entstehen und geschaffen werden soll, eine hauchdünne Papierwand, die einen von der totalen Leere trennt. [...] das Weiß steht für ein Nichts, das der Schreibende nicht nur gewählt, sondern hergestellt hat, es ist die Farbe der Negation, die unerlässlich ist, damit etwas Neues entsteht.³⁶

Die Angst des Künstlers und des Schriftstellers vor der gähnenden Leere der weißen Fläche, dem *horror vacui*, ist zu einem Topos für künstlerische Schaf-

34 Alexander Perrig: »Das Brachland des Papiers«. Alexander Perrig im Gespräch. In: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik* 3 (2012). S. 39f.

35 Fries: *Die Leerstelle* 2009. S. 166.

36 Hugo Loetscher: *Das Weiß des Papiers*. In: Ders.: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*. Mit Einführungen v. Wolfgang Frühwald u. Gonçalo Vilas-Boas. Erweit. Neuausgabe. Zürich: Diogenes 1999. S. 283f.

fenskrisen geworden.³⁷ Ernst Jandl thematisiert dieses in seiner Sprechoper *In der Ferne*:

[...] ein leeres blatt
 werde nun
 in die maschine gespannt
 weit und breit
 sei nicht ein wort
 aber laden voll dreck
 er werfe es weg
 er reiße es von sich
 er verwerfe es
 er beklage
 die fruchtlosigkeit
 seiner papierenen tage [...]³⁸

Der Künstler Günther Uecker berichtet von einer Strategie, das *horror vacui* der weißen Fläche zu überwinden: »Jeder Künstler hat am Anfang eine große Ehrfurcht vor dem Weiß, wie sie es selbst oder von anderen Künstlern erfahren können. Oft höre ich: Bevor man zu malen beginne, müsse man das weiße Blatt beschmutzen, weil es die subjektiven Empfindungen und die Produktion dieser Empfindung störe.«³⁹ Uecker macht die unberührte Fläche, die sich in ihrer formlosen Weiße aufdrängt, gar verantwortlich für die Schaffensblockade. Einer solchen Ansicht entgegnet Thomas Macho: »Das leere Blatt, die weiße Seite, wird zwar stets als primäres Symptom zitiert, aber dennoch niemals ernst genommen. Der Widerstand muss im Bewusstsein des Schreibwilligen gesucht und identifiziert werden, nicht im Objekt, das der Beschriftung auf merkwürdige Weise opponiert.«⁴⁰

Als Symbol des künstlerischen Beginns ist die weiße Fläche als Zustand des noch nicht existenten aber bereits in Absicht zu realisieren begriffenen Werkes jedoch nicht nur negativ besetzt. Die ostasiatische Kultur lehrt uns in der Potentialität des unberührten Blatts Papier die »Quelle aller Möglichkeiten

37 Vgl. Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*. 2003. S. 17-28.

38 Ernst Jandl: *Aus der Fremde*. Sprechoper in 7 Szenen (1979). In: Klaus Siblewski (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Stücke und Prosa. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1985. S. 286. – Zur besseren Lesbarkeit wird auf die Strophenummerierung (108–111) verzichtet, die Jandl vornimmt.

39 Günther Uecker: *Vortrag über Weiß* (1961). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 106.

40 Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*. 2003. S. 18.

der Schöpfung⁴¹ zu erkennen. Für fernöstliche Künstler »ist das Weiß der außerordentliche Boden, aus dem alles entspringt« und die Papierfläche somit ein energetisches Kraftfeld, auf dem sich der Künstler entfalten kann. »Wer mit diesen latenten Möglichkeiten des Papiers in Berührung kommt«, schreibt der japanische Grafiker und Kurator Kenya Hara, »wird von dem Bedürfnis, sich darauf auszudrücken, nicht widerstehen können«⁴². Auf westliche Künstler hat diese positive Einstellung zur weißen Fläche Eindruck gemacht und Einfluss gehabt – auch wenn die ostasiatische Kunst nicht als einziger Impuls für das neue Verständnis der freien Fläche verstanden werden darf.

An Wassily Kandinskys Text *Leere Leinwand undsoweiter* lässt sich das spannungsvolle Aufeinandertreffen der verschiedenen Anschauungen ablesen – was er für die leere Leinwand sagt, gilt dabei genauso für das leere Blatt Papier:

Leere Leinwand. Scheinbar: wirklich leer, schweigend, indifferent. Fast stumpfsinnig. Tatsächlich: voll Spannungen mit tausend leisen Stimmen, erwartungsvoll. Etwas erschrocken, da sie vergewaltigt werden kann. Aber fügsam. Sie tut es gern, was man von ihr verlangt, bittet nur um Gnade. Sie kann alles tragen, aber nicht alles vertragen – sie verstärkt das Richtige, aber auch das Falsche. Und dem Falschen verzehrt sie unbarmherzig das Gesicht. Sie verstärkt die falsche Stimme zum grellenden Gebrüll – unmöglich zu ertragen. Wunderbar ist die leere Leinwand – schöner als manche Bilder.⁴³

In der Moderne, deren Anfang Kandinsky mitgestaltet und deren Produkt seine Kunst ist, verändert sich die Perspektive auf das weiße Blatt Papier. »Der leere Raum«, resümiert Udo Kultermann, »der in unserer Zivilisation jahrtausendlang einen *horror vacui* hervorrief, ist kein Schreckbild mehr, sondern eine fruchtbare Ausgangssituation, von der man nach allen Richtungen hin ausschreiten kann.«⁴⁴ Die westlichen Künstler und Schriftsteller der Moderne überwinden die Hemmung vor der weißen Fläche, indem sie deren kreatives Potential entdecken und es produktiv für ihre Kunst nutzen. Der weiße Raum des Blattes wird nun bewusst in die Gestaltung eingebaut, er wird thematisiert und sichtbar gemacht als Chiffre für die Allheit, aus der heraus das Geschriebene und Gezeichnete entsteht, und als Kontrastfolie, vor deren Hintergrund

41 Yoshiaki Tono: *Spazio vuoto e spazio pieno*. In: *Azimuth & Azimut, a cura di Enrico Castellani, Piero Manzoni* (1959). o. S. – Für die Übersetzung aus dem Italienischen danke ich Martha Zan.

42 Kenya Hara: *Weiss*. Aus dem Japanischen von Anita Brockmann. Baden: Lars Müller Publishers 2010. S. 16.

43 Wassily Kandinsky: *Leere Leinwand undsoweiter* (1935). In: Max Bill (Hrsg.): *Wassily Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Stuttgart: Hatje 1955. S. 177.

44 Kultermann: *Die Sprache des Schweigens*. 1966. S. 30.

das Geschriebene und Gezeichnete erscheint: »Und doch bleibt auch im Satzspiegel das anfänglich Weisse, Leere, Ungesagte im Zwischenraum immer präsent und erinnert diskret, aber ständig daran, dass jedes Sagen als gegliedertes Schriftband auf einem Untergrund von Nicht-Gesagtem, Nicht-Sagbaren steht.«⁴⁵ Gleiches gilt für die Zeichnung: »Weiße des Papiers [...], die auch noch sichtbar bleibt, nachdem der Künstler seine Arbeit vollendet hat. Dieses Weiß bildet einen Grund, der, anders als die Grundierung des Gemäldes, nie völlig verdeckt wird und daher stets eine Offenheit wahrt, die das Zeichnen als Kunst des Anfangens auch in der fertigen Zeichnung erfahrbar werden läßt.«⁴⁶ In den weißen Zwischenräumen bleibt das Unausgesprochene und Ungezeichnete der *tabula rasa* bestehen, das nicht festgelegt, aber in der Vorstellung möglich ist. Damit bewahren sich Zeichnung und Text, die Raum für weiße Zwischenräume lassen, statt sie aus Angst vor der Leere, dem *horror vacui*, vollzuschreiben und vollzuzeichnen, das Potential des Möglichen, sind nie vollständig abgeschlossen, sondern bleiben im stetigen Prozess ihrer Entstehung und Entwicklung.

Als Extremform haben Künstler und Schriftsteller der Moderne vollständig auf Schrift und Zeichnung verzichtet und eine Anzahl von Arbeiten hervorgebracht, welche die monochrome weiße Fläche als vollendetes Kunstwerk betrachten. Vielmehr noch als Malewitschs *Weißes Quadrat*, das Spuren von Malerei trägt und in Abstufungen der Farbe Weiß Formen entstehen lässt, basieren die Arbeiten auf Papier ohne jedes Wort und ohne jede Linie einzig auf ihrem Kontext, der sie zum Bild oder Text macht, indem sie beispielsweise als Buch mit leeren Seiten veröffentlicht oder in einem Museum präsentiert werden.⁴⁷ Die weiße Fläche des Blattes Papier birgt als »unerschöpf-

45 Fries: *Die Leerstelle. Der Zwischenraum*. 2009. S. 166.

46 Wolfram Pichler u. Ralph Ubl: *Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst*. In: Werner Busch u. Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. Unter Mitarbeit v. Jutta Reinisch u. Bernhard Schieder. München: Fink 2007. S. 237.

47 Michael Gibbs listet in seiner *anthology of blank books* dreiundzwanzig Bücher mit weißen Seiten auf, darunter Künstlerbücher von bildenden Künstlern wie Piero Manzoni und Herman de Vries und Schriftstellern wie Vasilisk Gnedov und Heinz Gappmayr. In seinem einleitenden Essay gibt Gibbs einen umfassenden Überblick über die Kunst der weißen Monochromie im zwanzigsten Jahrhundert. – Vgl. Michael Gibbs: *All or Nothing. An anthology of blank books*. Cromford: RGAP 2005. – Der kubanische Künstler Félix Gonzáles-Torres (1957–1996) stellt in seinen *paperstacks* Stapel von Papierbögen im Museumsraum aus, die der Besucher mitnehmen darf. Das Objekt wird auf diese Weise nach und nach abgetragen und durch die Besucher aus dem Museum heraus in die Welt getragen und in seinen atomaren Elementen verbreitet, damit kombiniert es die Werkformen des Multiples und Giveaways. In manchen Arbeiten sind die Papierbögen blanke weiße Blätter, die vom Besucher bemalt, beschrieben, gefaltet oder einfach als monochromes Bild aufgehängt werden können.

lichen Reserve«⁴⁸ jedes mögliche Bild und jeden möglichen Text in sich und ist gleichsam die provokante Negation all dessen, sie bedeutet gleichzeitig alles und nichts. Sie ist Projektionsfläche für die Vorstellung des Rezipienten und verweigert ihm zugleich den Zugang, indem sie sich selbst in ihrer Weiße aufdrängt. Die monochrom weiße Fläche repräsentiert, indem es einzig seine Materialität präsentiert, ausschließlich sich selbst und wird so zum Symbol vom Ende und Neuanfang der Kunst.⁴⁹ In den vollständig weißen Werken drückt sich demnach eine konzeptionelle Kunstvorstellung aus, die die Bedingungen des schriftstellerischen wie zeichnerischen Aktes und ihrer Rezeption thematisieren, deren Voraussetzung und Grundlage die weiße Fläche bildet.

Forschungsstand

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen des Weißraums ist in Literatur und bildender Kunst unterschiedlich zu bewerten. Während es in der künstlerischen Produktion viele gemeinsame und parallele Entwicklungen gibt, die von einem regen Austausch zwischen den Schriftstellern, Künstlern und Typografen zeugen, verlaufen die wissenschaftlichen Untersuchungen bislang separat. Dies liegt zum einen in der tradierten Trennung der akademischen Disziplinen begründet, zum anderen in der Verschiedenheit der Zeichensysteme ihrer Gegenstände. Daher wird die folgende Darstellung des Forschungsstandes nacheinander zunächst die literaturwissenschaftliche und anschließend die kunstwissenschaftliche Forschung beschreiben.

Es ist zu beobachten, dass das Interesse an Schrift, Typografie und der materiellen Oberfläche von Texten als Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaften zunehmend wächst.⁵⁰ Auch wenn Markus Polzer und Philipp Vanscheidt konstatieren, dass dem »Zusammenhang zwischen der Schrift und der ›Literarizität‹, der ästhetischen Beschaffenheit von Texten«, bislang »von philologischer Seite kaum Aufmerksamkeit geschenkt« wurde, stellen sie doch

48 Pichler u. Ubl: *Vor dem ersten Strich*. 2007. S. 237.

49 Vgl. Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei*. 1992. S. 258.

50 Vgl. Mareike Giertler u. Rea Köppel (Hrsg.): *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*. München: Fink 2012 – Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth u. Madleen Podewski (Hrsg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin u. a.: de Gruyter 2014 (Beihefte zu Editio, 37) – Markus Polzer u. Philipp Vanscheidt (Hrsg.): *Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck*. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2014 – Rainer Falk u. Thomas Rahn (Hrsg.): *Typographie & Literatur*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2016 (Text. Kritische Beiträge, Sonderheft). Auch in der Kunstwissenschaft beginnt das Interesse für Typografie zu wachsen. – Vgl. Michael Glasmeier und Tania Prill (Hrsg.): *Typografie als künstlerisches Ereignis*. Hamburg: Textem 2016.

fest, dass »sich in jüngerer Zeit die Versuche, Typographie als literaturwissenschaftliches Aufgabengebiet zu betrachten«, mehren. Es ist Susanne Wehde zu verdanken, das Bewusstsein für Typografie als eigenständigen Bedeutungsträger in den (literatur-)wissenschaftlichen Diskurs eingebracht zu haben. Sie zeigt in ihrer Dissertation, dass die Schriftform nicht bloß Instrument zur Textwahrnehmung ist, sondern »dass Schriftcharaktere selbst als semantische Größe wirken und die Anordnung der Schriftzeichen die Darstellung semantischer Abläufe, Wertigkeiten und Beziehungen zu leisten vermag«⁵¹. In Tagungen und Sammelbänden versuchen Historiker, Buchwissenschaftler, Editoren, Linguisten, Medien- und Literaturwissenschaftler aktuell die ›Literarizität‹ von Typografie einzukreisen und methodische Zugriffe zu finden. Die Interdisziplinarität der Ansätze zeugt zum einen von der Grundfrage, inwieweit Typografie zum Text und nicht zum Buch gehört, und macht zum zweiten deutlich, welch weitreichende Konsequenzen die neue Perspektive auf den »material text«⁵² für alle Wissenschaften hat, die mit Textzeugnissen umgehen.

Wissenschaftliche Publikationen, die sich mit der literarischen Wirkung von typografischen Weißräumen beschäftigen, bewegen sich in diesem Feld, das »Möglichkeitsspektrum material angestoßener Sinneffekte im Lektüreprozess«⁵³ am spezifischen Phänomen zu untersuchen und leisten damit ihren Beitrag, ein poetologisches Verständnis von Textoberflächenmerkmalen zu vermitteln.

»Not much has been said on the potentially significant white spaces around the words.«⁵⁴, resümiert Yra van Dijk und deklariert die Auseinandersetzung mit dem typografischen Weißraum damit als Forschungsdesiderat. Zwei Zugänge zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung des Weißraumgegenstandes lassen sich aufzeigen: entweder durch die Beschäftigung mit einzelnen Schriftstellern beziehungsweise Einzelwerken, die sich durch eine ›exzentrische‹ Verwendung von Weißräumen auszeichnen, oder durch eine einzelfall-übergreifende Untersuchung des produktiven Wechselverhältnisses von Literatur und Typografie, welche sich der literarischen Verwendung des Weißraums als außergewöhnlichem Phänomen widmet. Zu einzelnen Autoren und Werken sind zahlreiche Publikationen erschienen, die auch den

51 Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Münchener Diss. Tübingen: Niemeyer 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 69). S. 11.

52 Rockenberger u. Röcken: *Wie ›bedeutet‹ ein ›material text‹?* 2014. S. 25–51.

53 Falk u. Rahn: *Ausweitung der Interpretationszone*. 2016. S. 2.

54 Yra van Dijk: *Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry*. In: *Word & Image* 27 (2011). H. 4. S. 407.

typografischen Weißraum innerhalb des Werkkontextes beleuchten. Seit der Beschäftigung mit den ›blancs‹ im Werk Stéphane Mallarmés bis hin zur Lyrik von Peter Waterhouse ist manches zum Weißraum geschrieben worden, das hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden kann, sondern an entsprechender Stelle bei Behandlung einzelner Schriftsteller und Werke angeführt wird.⁵⁵ Einer genaueren Betrachtung sollen die vier Aufsätze unterzogen werden, die den Weißraum in der Literatur übergreifend thematisieren und damit als Grundlagenliteratur dieser Arbeit verstanden werden können. Ihre Zugangsweisen, Thesen und Ergebnisse sollen im Folgenden kurz zusammengefasst werden.

Der Schweizer Literaturwissenschaftler Thomas Fries analysiert in seinem 2009 veröffentlichten Aufsatz »Die Leerstelle. Der Zwischenraum« das Phänomen des Weißraums nacheinander aus typografischer, linguistischer, philosophisch-literarischer und poetischer Perspektive und legt damit eine erste überblicksartige Darstellung des Weißraum-Gegenstandes vor, den er hier ›typografischen Zwischenraum‹ nennt. Fries betont die Bedeutung dieses Zeichens im Schriftsatz und seine strukturbildende Funktion im System der Schriftsprache, innerhalb dessen er den typografischen Zwischenraum als »das Schriftzeichen schlechthin«⁵⁶ bezeichnet, weil es sich nicht auf gesprochene Sprache zurückführen lasse, sondern ein reines Schriftzeichen sei. Mit Verweis auf Jaques Derridas *Grammatologie* als schriftbasierte Textinterpretation und deren Begriffen von ›Spur‹ und ›différance‹ spürt Fries der Deutung des Zwischenraums nach und kommt zu dem Schluss, dass der Zwischenraum »unreduzierbare Lücke« bleibt »mit der Referenz alles Gesagten auf die weisse Seite (den offenen Raum)«⁵⁷. Am Beispiel des »Kippgedichtes«⁵⁸ *Der Lattenzaun* von Christian Morgenstern, welches zwischen Klang- und Schriftgedicht pendelt, stellt Fries schließlich die Wirkung des typografischen Zwischenraums für das moderne Gedicht dar. Dieser, so Fries, »lässt nicht nur die

55 Hervorzuheben ist hier Hermann Kortes Auseinandersetzung mit der Lyrik des österreichischen Schriftstellers Peter Waterhouse, in der erstmalig der Fachbegriff *Weißraum* als Bezeichnung typografischer ›Leerräume‹ Einzug in die literaturwissenschaftliche Forschungsliteratur findet. – Vgl. Hermann Korte: »Mit keinem Wort ein Wissen«. *Die kurzen Gedichte von Peter Waterhouse*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Peter Waterhouse*. München: edition text + kritik 1998 (TEXT + KRITIK, 137). S. 41–52 – Hermann Korte: *Aktivierung des Weißraums. Zur Typographie des Schweigens in E 71. Mitschrift aus Bihać und Krajina*. In: Marijana Erstić, Slavija Kabić u. Britta Künkel (Hrsg.): *Opferbeute. Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld: transcript 2012. S. 115–125.

56 Fries: *Die Leerstelle*. 2009. S. 171.

57 Ebd. S. 176.

58 Ebd. S. 178.

Wörter und Buchstaben stärker hervortreten und vergrößert ihre oszillierende semantische Tiefe und Leuchtkraft, gleichzeitig wird die Spannung zwischen den (wenigen) Worten und dem leuchtend weissen Raum, den die Verse in variablen Formen in sich eindringen lassen, immer stärker.«⁵⁹

Für die Tagung *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*, die 2012 vom Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit* veranstaltet wurde, greift Fries seine Thesen zum typografischen Zwischenraum noch einmal auf und ergänzt sie durch drei weitere Analysen exemplarischer Gedichte der klassischen Moderne von William Carlos Williams, Edward Estlin Cummings und Paul Celan.⁶⁰

In der *Revue d'Études Françaises* veröffentlicht die ungarische Romanistin Ildikó Szilágyi 2009 einen Aufsatz zur Rolle typografischer Weißräume (frz. ›blancs‹) in der modernen französischen Lyrik.⁶¹ Sie geht von der Annahme aus, dass Weißräume am Ende des 19. Jahrhunderts sowohl symbolisch als auch ästhetisch eingesetzt werden und gibt mit einer Auflistung von Zitaten einen Überblick zur Funktion des ›blancs‹ in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Diese reicht von der Funktion, dass Weißräume Texte erst als Gedichte ausweisen, über die visuelle, klangliche und zeitliche Rhythmisierung von Lyrik durch Weißräume bis hin zur zeichenhaften Verwendung des Weißraums für Sprechpausen und Schweigen. An Texten Stépahne Mallarmés, Paul Claudels und André du Bouchets verdeutlicht Szilágyi exemplarisch, wie Weißräume poetisch verwendet werden. Sie kommt zu dem Schluss, dass Weißräume in der modernen Poesie different benutzt werden und sehr unterschiedliche Bedeutungen annehmen können. Es liege letztlich in der Hand des Lesers, so Szilágyis Fazit, wie dieser die Weißräume für sich füllt.

Auch die niederländische Literaturwissenschaftlerin Yra van Dijk konzentriert sich in ihrer 2011 veröffentlichten Untersuchung *Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry* auf die Bedeutung typografischer Weißräume (engl. ›blanks‹) in der Lyrik seit Ende des 19. Jahrhunderts – wobei sie nationalsprachlich übergreifend Beispiele englisch-, französisch- und deutschsprachiger Lyrik aufgreift.⁶² Van Dijk versucht sich in einer Typologie der Funktionen der ›blanks‹, in der sie ›metapoetical‹, ›iconic‹,

59 Ebd.

60 Thomas Fries: *Der weiße Zwischenraum aus typografischer und poetischer Sicht*. In: Mareike Giertler u. Rea Köppel (Hrsg.): *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*. München: Fink 2012. S. 115–128.

61 Vgl. Ildikó Szilágyi: *Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne*. In: *Revue d'Études Françaises* 14 (2009). S. 181–188.

62 Vgl. van Dijk: *Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry*. 2011. S. 407–415.

›metaphysical‹, ›liminal‹ und ›temporal functions‹ unterscheidet. Die metapoetische Funktion von ›blanks‹ sieht sie in deren paradoxer Fähigkeit, innerhalb des Systems Sprache die Abwesenheit von Sprache, also Schweigen, ausdrücken zu können. Ikonische Funktion haben ›blanks‹, nach van Dijk, innerhalb von Bildgedichten, wie Guillaume Apollinaires *Calligrammes*, sie dienen aber auch der Verbildlichung von Lücken, Pausen oder Sprüngen sowohl in klassischen als auch in konkreten Gedichten. Als Ausdruck von Leere oder dem Nichts beziehungsweise dem Transzendentalen, welches nicht wahrnehmbar ist, dem sich durch Literatur jedoch angenähert wird, haben ›blanks‹ metaphysische Funktion. Der Weißraum bilde zudem an der Grenze von Wort und ›blank‹ eine Kontur des Gedichts aus, diese könne als Trennungslinie zwischen Diesseitigem und Jenseitigem aufgebaut oder bewusst durchbrochen werden, indem ein Vers in das Weiß des Blattes ausgreift, die ›blanks‹ haben dann liminale Funktion. Schließlich werde Zeit räumlich als Pause, Stillstand oder Unendlichkeit repräsentiert, so dass ›blanks‹ als Intervalle auch temporale Funktion haben können. Van Dijk kommt zu dem Schluss, dass es unmöglich sei ein modernes Gedicht zu lesen, ohne den ›blank space‹ zu berücksichtigen, den es umgibt.⁶³

Im selben Jahr veröffentlicht der Sprachwissenschaftler Norbert Fries in einem Sammelband zur Stilistik der Zeichensetzung einen Aufsatz zum ›Spatium‹ (lat. Zwischenraum).⁶⁴ Aus der Häufigkeit von Spatien als Abgrenzungssignale in der Verschriftlichung flektierender und agglutinierender Sprachen folgert Fries, »dass diese Segmente für die Interpretation von Texten eine besondere Rolle spielen müssen«⁶⁵. Er unterscheidet drei Spatien-Typen, das ›schmale Spatium‹, das ›Spatium mit normaler Breite‹ und das ›breite Spatium‹, für die sprach- und literaturwissenschaftlich relevante graphetische und schriftsprachliche Analyse im Deutschen, die er im Folgenden an ausgewählten Beispielen von Georg Büchner bis Erich Fried demonstriert. Fries betont dabei die symbolische Bedeutung des breiten Spatiums in der visuellen beziehungsweise konkreten Poesie: »Diese signalisiert eine im Leseprozess zu füllende Leerstelle, welche mit einer arbiträren Semantik versehen werden kann [...].«⁶⁶

In der kunstwissenschaftlichen Forschung liegt bislang noch keine Studie vor, die sich explizit und gezielt mit den unbezeichneten Stellen in Zeich-

63 Ebd. S. 414.

64 Vgl. Norbert Fries: *Spatien oder Die Bedeutung des Nichts*. In: Alexander Nebrig u. Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Die Poesie der Zeichensetzung: Studien zur Stilistik der Interpunktion*. Bern u. a.: Lang 2011 (Publikation zur Zeitschrift für Germanistik, 25). S. 407–428.

65 Ebd. S. 410.

66 Ebd. S. 426.

nungen auseinandersetzen.⁶⁷ Es gilt daher, aus Publikationen zum Medium der Zeichnung Ansätze zum Gegenstand herauszuarbeiten und zu einer umfassenden Untersuchung zu vereinigen. Wie in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung finden sich auch in der kunstwissenschaftlichen Forschung Erkenntnisse zum Weißraum in Auseinandersetzungen mit einzelnen Künstlern – insbesondere die Betrachtungen zum grafischen Werk von Henri Matisse tun sich hier hervor –, als auch in übergreifenden Studien zur Gattung Zeichnung. Galt die künstlerische Handzeichnung lange Zeit in der kunsthistorischen Forschung nur als Hilfsmedium, das zur Untersuchung des künstlerischen Prozesses herangezogen wurde, und als artistisches Nebenprodukt, das bei Sammlern einen gewissen Wert hatte, erfolgte erst langsam ein Umdenken, Zeichnungen als eigenständige Kunstwerke zu betrachten.⁶⁸ Das Bestreben moderner Künstler, sich selbstbewusst im Medium der Zeichnung auszudrücken, mag diese Entwicklung unterstützt haben. Seit den 1970er Jahren ist ein gesteigertes Interesse für Zeichnungen zu erkennen,⁶⁹ was sich in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen niedergeschlagen hat.⁷⁰ Besonders in den letzten Jahren ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Medialität der Zeichnung zu beobachten. In verschiedenen Tagungen und Sammelbänden werden die unterschiedlichen Funktionen und Wirkweisen von demonstrierenden und künstlerischen Zeichnungen aus verschiedenen, zum Teil interdisziplinären Perspektiven beleuchtet.⁷¹

67 Für Januar 2018 hat das Kunsthistorische Institut in Florenz eine Tagung mit dem Titel *Empty Spaces in the Graphic Arts. The Function, Aesthetics, and Meaning of Unmarked Surface* angekündigt. Die Ankündigung zeigt das derzeitige Interesse am Thema, die Ergebnisse des Workshops können leider in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

68 Das grundlegende Umdenken fand zwischen 1930 und 1940 statt; parallel und unabhängig voneinander legten die drei Kunsthistoriker Carl Linfert, Bernhard Degenhart und Robert Oertel »drei fundamentale Studien zur Neubegründung der Zeichnungsforschung« vor. – Wolfgang Kemp: *Alexander Perrig. Michelangelostudien* (Kunstwissenschaftliche Studien). In: *Kritische Berichte* 5 (1977), H. 1. S. 34.

69 Vgl. Peter Weiermair: *Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960–1985*. Münsterschwarzach: Benedict Press 1986. S. 9.

70 Jan-Philipp Fruhsorge stellt für den Katalog der Siegener Ausstellung zur Zeichnung im Museum für Gegenwartskunst eine umfangreiche Materialsammlung und Auswahl-Bibliografie zur Gegenwartszeichnung seit 1970 zusammen. – Vgl. Jan Philipp Fruhsorge: *Eine Recherche zur Zeichnung*. In: Eva Schmidt (Hrsg.): *Je mehr ich zeichne – Zeichnung als Weltentwurf*. Kat. Ausst. Museum für Gegenwartskunst Siegen. Köln: DuMont 2010. S. 201–213.

71 Vgl. besonders: Angela Lammert u. a. (Hrsg.): *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2007 – Werner Busch, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Wilhelm Fink 2007 – Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009.

Eine der einflussreichsten Studien zur Methodologie der Zeichnungswissenschaft stellen Alexander Perrigs *Michelangelostudien* dar, in denen der Kunsthistoriker formale Analyse Kriterien zur Identifizierung und Beschreibung eines zeichnerischen Individualstils aufstellt und am Beispiel von Entwurfs- und Studienblätter Michelangelos erläutert.⁷² Innerhalb der *Studien* legt Perrig ein Kapitel zu »Zeichnung und Blattfläche«⁷³ vor, in dem er dem Papiergrund eine grundlegende Bedeutung auch für die endgültige Zeichnung zuschreibt. Er stellt dar, dass jedes Gezeichnete seinen »Daseinsraum um sich herum«⁷⁴ erzeugt, dessen Umfang nicht genau zu bestimmen ist. Die Abstände, Richtungsverhältnisse und Größen zwischen den einzelnen Figurationen bestimme das Verhältnis verschiedener Zeichnungen auf einem Blatt zueinander und Sorge für eine übergreifende Ordnung oder für Chaos. »Das ökonomische Prinzip der Flächennutzung, das ornamentale Prinzip der äußeren Verklammerung und das eidetische Prinzip der Rücksichtnahme auf die Autonomie des Nichtzusammengehörigen« erzeuge eine »innere Logik«⁷⁵ der Blätter, auch wenn diese vorintentional sei. Auch wenn Perrig die Zwischenräume nicht als eigenständige Formen begreift, wird seine Sensibilität für die »wirksamen Isolationszonen«⁷⁶ um das Gezeichnete herum deutlich, die er als wirksamen Bestandteil der Zeichnungen versteht. Aufschlussreich ist zudem Perrigs Unterscheidung von Blättern, die keine Verteilung der Elemente auf der Fläche zeigen, sondern diese in einem »Raumkontinuum« von »Vorder- und Hintergründigem« anbringen, und Blättern, in denen die Fläche »intakt« bleibt, was gerade da der Fall sei, wo sich Sachverhalte berühren und überlagern.⁷⁷

Der Kunsthistoriker Max Imdahl analysiert diese zwei Kategorien der Fläche-Raum-Wahrnehmung des Zeichengrundes für eine ungegenständliche Zeichnung Norbert Krickes, in der die einzige gezeichnete Linie auf dem Blatt wie eine Raumplastik wirke und wir »nicht mehr unterscheiden [können] zwischen der weißen Fläche des Blattes und dem Raum, in dem wir das Gebilde schwebend vermeinen«⁷⁸. Er beschreibt, wie die »sämtlichen offenen, eigentlich nicht zu vereinbarenden und dennoch in Anschauungsgleichheit gebrachten Möglichkeiten eines Hier und Dort sowie eines Vor und Zurück«

72 Perrig: *Michelangelo Studien I* 1976.

73 Ebd. S. 68–73.

74 Ebd. S. 68.

75 Ebd. S. 69.

76 Ebd. S. 68.

77 Ebd. S. 69f.

78 Imdahl: *Zu einer Zeichnung von Norbert Kricke*. 1996. S. 544.

den Flächenraum charakterisieren »als ein aller metrischen Systematisierung entzogenes Worinnen«⁷⁹.

Der »Flächenraum«⁸⁰ erscheine also faktisch als Fläche, die als Raum imaginiert werde. Imdahl, der hier den Betrachter in seine Überlegungen mit einbezieht, bestimmt als Motivation der Imagination das dialektische Verhältnis von Flächenraum und Linie, die sich gegenseitig bedingen. Er kommt zu dem Schluss, dass die weiße Fläche verschiedene Ansichten birgt. Dem Betrachter werde schließlich »die weiße Fläche des Blattes selbst imaginierbar als eine Allheit, die das Verschiedene in Aufhebung seiner Unterschiedenheit in sich enthält«⁸¹.

Der Kunsthistoriker Hans Dieter Huber betont innerhalb seiner *Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung* stärker die Differenzialität als das dialektische Verhältnis von Gezeichnetem und Ungezeichnetem.⁸² Neben verschiedenen Aspekten, wie beispielsweise der Materialität, der Medialität und der Sozialität von Zeichnung, widmet er sich in einem Abschnitt dem »Zeichnen als Unterscheiden und (Be)Zeichnen«⁸³. Hier führt er aus, dass der Zeichner mit jeder Linie, die er ziehe, unterscheide zwischen einem »bezeichneten Teil, welcher der Aufmerksamkeit unterliegt und einem unbezeichneten Teil, welcher als blinder Fleck der Beobachtung stets mit durchläuft«⁸⁴. Daher stehe jede Zeichnung, so Huber, »als eine Gesamtform von Unterscheidungen sowohl in einem Verhältnis zu dem, was mit den Einzelformen als Einzelunterscheidungen bezeichnet oder gezeichnet wurde sowie zu dem, was auf der Außenseite der Bezeichnung weggelassen wurde«⁸⁵. In seinen grundlegenden Antipoden der Zeichnung sei »jede Handzeichnung von Beginn an einer Dynamik von Anwesenheit und Abwesenheit, von Präsenz und Absenz ausgesetzt, der sie nicht mehr entgehen kann. Denn Präsenz und Absenz von Welt in der Zeichnung sind Resultate ihrer Unterscheidungsoperationen.«⁸⁶

Spielt die kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Erforschung der unbezeichneten Stellen in der ›westlichen‹ Zeichnung bislang eine geringe Rolle, stellt sich die Auseinandersetzung mit dem Weißraum in der ostasiatischen Kunst als wesentlich umfangreicher dar. Den leeren Stellen kommt in der Tuschemalerei eine besondere Bedeutung zu, die sich über lange Zeit kulturell tradiert hat. Dieser Bedeutsamkeit ist es zu verdanken, dass sich hier

79 Ebd. S. 544f.

80 Ebd. S. 545.

81 Ebd. S. 546.

82 Huber: »*Draw a distinction*«, 1996. S. 8–21.

83 Ebd. S. 13f.

84 Ebd.

85 Ebd. S. 14.

86 Ebd.

eine ausgeprägte Forschungslage darstellt. Diese kann zwar nicht direkt auf Zeichnungen westlicher Künstler übertragen werden, vermag aber zur Erhellung beitragen.

2 | Leere und Fülle in der ostasiatischen Malerei und ihre Rezeption in der westlichen Kunst

Eine Arbeit, welche die freien Stellen als Phänomen der westlichen Moderne in Literatur und bildender Kunst erkunden will, mit einem Exkurs zur ostasiatischen Landschaftsmalerei zu beginnen, mag zunächst verwundern. Bei eingehender Beschäftigung mit dem in dieser Arbeit verhandelten Thema stößt man jedoch auffallend häufig auf den Umgang chinesischer, koreanischer und japanischer Maler mit der Leere des Zeichenträgers, des Papiers oder der Seide, welcher insbesondere in Vergleichen der Forschungsliteratur abendländischer Kunstgeschichte Erwähnung findet. Es sind fünf Gründe, die mich an dieser Stelle zur Beschäftigung mit ostasiatischer Malerei veranlassen: Schon ein cursorischer Blick auf die Malereien Chinas, Koreas und Japans belegt eine außerordentliche Präsenz offener, unbemalter Stellen in den Bildern, die es geradezu als ein Charakteristikum fernöstlicher Kunst erscheinen lassen, weswegen sie in einer solchen Studie, wie der vorliegenden, berücksichtigt werden müssen. Des Weiteren gelten in der ostasiatischen Kultur Malerei und Kalligrafie als höchste künstlerische Ausdrucksformen, welche oftmals in Kombination auf einem Blatt Platz finden und auf diese Weise eine besonders produktive Form der intermedialen Berührung von Literatur und bildender Kunst darstellen. Ein komparatistischer Blick auf die außereuropäische Behandlung der Zeichenfläche, so ist weiterhin anzunehmen, lässt sich für die Analyse abendländischer Werke fruchtbar machen und bringt neue Perspektiven und Erkenntnisse. Ferner ist die westliche Moderne, welche Initial meiner Arbeit ist, geprägt von einem regen Interesse der Künstler an Artefakten anderer Kulturen, wie der naiven Volkskunst der Südsee oder den rituellen Masken afrikanischer Volksstämme, aber eben auch an den Erzeugnissen der chinesischen und japanischen Hochkulturen, die damit Einfluss nahmen auf die Kunst der Moderne und vielleicht auch den offenen Umgang mit dem Zeichenträger anregten, was hiermit als These formuliert sei. Schließlich wird es im Laufe dieser Arbeit immer wieder Berührungspunkte mit der Kunst Ostasiens geben – gerade die Schriftsteller und Künstler nach 1945 standen im produktiven Austausch mit ihren ostasiatischen Kollegen –, so dass es

sinnvoll erscheint, ihre eigene Ästhetik in einem Exkurs voranzustellen. Die Ergebnisse sollen als Kontrastfolie dienen, um den spezifischen Einsatz leerer Flächen in der westlichen Kunst klarer zu konturieren.

Der interesseleitende Blick bleibt dabei an die westliche Perspektive gebunden, zumal es einer eingehenderen und umfassenderen Beschäftigung mit der ostasiatischen Kunst und Kultur sowie der Lektüre der umfangreichen Originalquellen bedürfte, um die Phänomene aus ihrem komplexen inneren Verständnis der kulturell bedingten Genese zu erklären.⁸⁷ Stattdessen will das vorliegende Kapitel exemplarische Werke ostasiatischer Maler in erster Linie phänomenologisch untersuchen, um den Vergleich mit westlichen Bildern herzustellen. Dabei gilt es zu beachten, dass auch eine phänomenologische Betrachtung kulturell geprägt ist.⁸⁸ Die westliche Verkürzung in der Thematisierung ostasiatischer Gemälde wird sich schon in den Begriffen abzeichnen: Wenn von ›Minimalismus‹ oder ›Abstraktion‹ die Rede sein wird, meint dies aus der abendländischen Kunstgeschichte entwickelte Vorstellungen, die kulturell und historisch abhängig sind. Dass sie hier verwendet werden, um Phänomene der ostasiatischen Kunst zu beschreiben, liegt zum einen in der Verständigung und Veranschaulichung begründet, akzentuiert auf der anderen Seite aber auch das nach westlichen Maßstäben ›Moderne‹ der traditionellen fernöstlichen Malerei. Diese terminologische Verzerrung beginnt im Bildbegriff selbst: Dem fernöstlichen Rollbild liegt ein performatives Verständnis des Bildes zugrunde, das weniger als an der Wand hängende gerahmte Tafel repräsentative Funktion hat, sondern allzeit mit sich geführt und zur intimen Betrachtung entrollt und dabei sukzessive betrachtet werden kann. Auch eine klare begriffliche Differenzierung zwischen Malerei und Zeichnung, wie sie die abendländische Kunstgeschichte vorsieht, gelingt in Bezug auf die ostasiatische Kunst nicht. Die aus der Kalligrafie entstandene monochrome Tuschemalerei fernöstlicher Künstler erscheint aus westlicher Perspektive grafisch; die mit einem Pinsel aufgetragene Tusche entwickelt jedoch malerische Valeur und verbindet sich in verschiedensten Grauabstufungen mit dem Weiß des Papiers oder der Seide, das nicht als Untergrund vernachlässigt, sondern als Tonwert integriert wird. Insofern ist ›Malerei‹ hier als Bezeichnung durchaus

87 Die in diesem Kapitel verwendete Forschungsliteratur konzentriert sich ausschließlich auf Arbeiten westlicher Wissenschaftler, deren Forschung auf sinologischen Studien beruhen und die originalen Quellen berücksichtigen, womit diese in dieses Kapitel einfließen. Ihre Schriften sind jedoch in erster Linie für ein westliches Publikum geschrieben und ihre Ausführungen daher vielmals um ein Verständnis der ›fremden‹ Kunst bemüht, welches den Vergleich zur ›eigenen‹ Kunst herstellt, was der Absicht dieses Kapitels wiederum entgegenkommt.

88 Der an der abendländischen Kunstgeschichte geschulte Blick entspricht damit jedoch der Rezeption ostasiatischer Malerei durch die westlichen Künstler der Moderne, welche hier ausschlaggebend ist, die sich von ihrer westlichen Perspektive ebenfalls nicht frei machen konnten.

richtig gewählt und soll im Folgenden zur Beschreibung ostasiatischer Bilder verwendet werden. Für den Fortgang dieser Studie können die begrifflichen Differenzen zur kritischen Auseinandersetzung mit westlich festgelegten Kategorien anregen, zur terminologischen Öffnung oder Präzisierung beitragen.

Ziel dieses Kapitels ist es, die produktive Rezeption traditioneller fernöstlicher Malerei, welche der Leere besonders Raum gibt, zunächst innerhalb des Kulturkreises und anschließend im Abendland an ausgewählten Beispielen darzustellen. Anders als die europäische Kunstgeschichte, welche auf dem Innovationsgedanken beruht, ist die chinesische Malerei traditionsgebunden. Es handelt sich um ein »System, das eher aus der Integration aufeinanderfolgender Zusätze als aus Brüchen hervorgegangen ist«⁸⁹. Die Folge jener Kunst der Nachahmung und behutsamen Weiterentwicklung auf Basis der Tradition ist eine ›homogenere‹ Kunstgeschichte mit konsistenten Bildkonzepten,⁹⁰ die es einem an der westlichen Kunstgeschichte geprägten Auge erschwert, die Bilder ostasiatischer Künstler zu unterscheiden und einzuordnen. In Motiv, Bildaufbau und Technik scheinen sich die Malereien über die Jahrhunderte hinweg nicht verändert zu haben, erst durch intensive Beschäftigung erkennt man die Unterschiede, die Schulen und die individuelle Handschrift des einzelnen Künstlers.⁹¹ Die gemeinsame Wurzel der ostasiatischen Kunst bildet die chinesische Kultur.⁹² Auch wenn die Nationalkünste einen jeweils eigenständigen Charakter ausbilden konnten, ist die gemeinsame Prägung erkennbar, eben auch in der Behandlung des Zeichengrundes, wie unten an Werken der japanischen Malerei und Druckgraphik verdeutlicht werden soll.

Die traditionelle chinesische Malerei ist bestimmt von der Philosophie ihrer Kultur, ihre Bilder sind Ausdruck einer kosmologischen Weltanschauung,

89 François Cheng: *Fülle und Leere. Die Sprache der chinesischen Malerei*. Aus dem Frz. v. Joachim Kurtz. Berlin: Merve 2004. S. 10. – »In painting as well as calligraphy, early training depended upon copywork, and paintings which deviated too far from a copyable linear standard were sometimes chastised as heterodox, straying from traditional ideals.« Jerome Silbergeld: *Chinese Painting Style. Media, Methods, and Principles of Form*. Seattle, London: University of Washington Press 1982. S. 20.

90 Silbergeld spricht von »pattern«. Ebd. S. 45.

91 Freilich hat auch ein Kunstkenner asiatischer Kunst Schwierigkeiten, Werke abendländischer Kunst zu unterscheiden und wohlmöglich ein Gemälde Raffaels von einem Friedrich Overbecks zu unterscheiden.

92 »Stand Japan bereits in den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt mit dem festländisch-chinesischen Kulturkreis in Verbindung, so begann mit der Übernahme der geistigen und materiellen Kultur Chinas und mit der Einführung des Buddhismus im 6. Jahrhundert zugleich eine immerwährende Rezeption der in China vorgeprägten Ausdrucksformen der Kunst.« – Rose Hempel: *Die Kunst der Japaner*. In: Jan Fontein u. Rose Hempel (Hrsg.): *China – Korea – Japan*. Berlin: Propyläen 1968 (Propyläen Kunstgeschichte, 17). S. 88.

geprägt von den ›Drei Lehren‹ Daoismus, Konfuzianismus und Buddhismus. Der Mikrokosmos des Bildes soll dem Makrokosmos des Universums nachgebildet sein und jenen repräsentieren.⁹³ Der chinesische Maler will kein illusionistisches Abbild der Natur, keinen Ausschnitt der Realität wie durch ein Fenster gesehen schaffen. Das chinesische Gemälde verfolgt einen ganzheitlichen Anspruch. Es will eine Atmosphäre erzeugen, die erfüllt und durchdrungen ist von *qi* (auch *chi*), jener Energie oder jenem Lebensatem, der alles umgibt, den der Maler dem Bild im meditativen Schaffungsprozess einhaucht und der sich beim Betrachten überträgt und den Betrachter emotional bewegt.⁹⁴ So ungenügend dieser zentrale Begriff des Daoismus zu übersetzen ist, so wenig lässt sich das *qi* darstellen und konkretisieren.

Der französische Philosoph François Jullien spürt in seinem Essay über Desontologisierung dem ›Nicht-Objekt‹ nach, dem nicht zu Fassenden im Gegensatz zum Gegenstand, [das]⁹⁵ durch die europäische Seinslehre vernachlässigt worden sei. Über die Schriften chinesischer Kunstgelehrter nimmt Jullien dieses Desiderat in den Blick, »um verborgene Möglichkeiten zu entbergen, um den Verstand neu zu öffnen«. ⁹⁶ Die Reflexion der eigenen Kultur durch die Brille einer fremden, welche auch das Bestreben dieses Kapitels leitet, führt ihn zur chinesischen Malerei, in der [es] sich zeige, das »Nicht-Objektivierbare, das der Pinsel der chinesischen Gelehrten dem Immanenzgrund der Malerei entnimmt, von dem aus sich die Formen entfalten, indem sie sich durch den Wechsel von Leere und Fülle immer wieder erneuern.«⁹⁷ Im Gegensatz zur abendländischen Maltradition, in der die Leinwand durch pastose Farbe Schicht für Schicht überdeckt wird, bis der Untergrund verschwunden ist und die einzelnen Arbeitsschritte undifferenzierbar werden, zeichnet sich die ostasiatische Malerei durch eine reduzierte Tuschkmalerei aus. Seit der Song-Dynastie (960–1279), in welcher die Künstler die Blütezeit chinesischer Kunst begründen, weist die Malerei eine monochrome Malweise

93 Vgl. Cheng: *Fülle und Leere*. S.83.

94 Der erste Satz der ›Sechs Gesetze‹ (*liufu*), die um 500 n. Chr. formuliert worden sein sollen und den Beginn einer reichhaltigen kunsttheoretischen Beschäftigung in China darstellen, lautet demzufolge: »Schaff Lebensbewegung durch Atem-Wiederklang« (*qiyun shengdong*). – Vgl. Lothar Ledderose: *Der Bildgrund in Ostasien*. In: Gottfried Boehm u. Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink 2012. S. 170.

95 Um das Nichtdifferenzierende zu kennzeichnen, setzt Jullien die Possessivpronomen, die das Nicht-Objekt benennen, in eckige Klammern. Zur Veranschaulichung soll dies hier übernommen werden. – Vgl. François Jullien: *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*. Aus dem Frz. v. Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 2005 (Bild und Text). S. 11.

96 Ebd.

97 Ebd. S. 14.

auf, die sich der Zeichnung im westlichen Sinne annähert, aber mit dem Pinsel aufgetragen das Malerische bewahrt. In wohl überlegten Schwüngen malt der Künstler schwarze Linien auf das Papier oder die Seide, die sowohl zwischen den Elementen als auch innerhalb der Figuren sichtbar bleibt. Linie und Grund bilden gemeinsam das Bild. Es mag daher verwundern, dass es in der umfangreichen kunsttheoretischen Literatur Chinas keinen Begriff für den Bildgrund gibt, wie Lothar Ledderrose herausstellt, ganz im Gegenteil beispielsweise zur Vielschichtigkeit der Bezeichnung *Grund* in der deutschsprachigen Literatur.⁹⁸ Stattdessen werde das Phänomen im Gegensatzpaar voll (*shi*) und leer (*xu*) angesprochen, auf deren dialektisches Verhältnis auch Jullien hinweist. Was dieser ›Immanenzgrund‹ oder an anderer Stelle »(Quell)Grund«⁹⁹ nennt, meint die Offenheit der leeren Fläche, in der jedes Bild inhärent ist, und das Potential des Malgrundes, alles zu werden, indem sich die Linien darauf entfalten. So beschreibt auch François Cheng:

Das jungfräuliche Papier als ursprüngliche Leere zu begreifen, von der alles ausgeht, den ersten ausgeführten Strich als den Akt, der Himmel und Erde trennt, die folgenden Striche, die, soweit das überhaupt möglich ist, alle Formen verkörpern, als mannigfaltige Metamorphosen des ersten Strichs und schließlich die Vollendung des Gemäldes als höchsten Grad einer Entwicklung, durch die Dinge zur ursprünglichen Leere zurückkehren – das ist es, was das Denken jedes chinesischen Künstlers in den Blütezeiten der chinesischen Malerei bestimmt hat; das ist es, was den Akt des Malens in einen Akt der Imitation, nicht des Spektakels der Schöpfung, sondern der ›Gesten‹ des Schöpfers selbst, verwandelt hat.¹⁰⁰

Die Leere ist in der chinesischen Philosophie keineswegs Nichts, sondern Ursprung und Ziel alles Möglichen. Der sich stetig erneuernde Wechsel von Leere und Fülle, von dem Jullien spricht, und die Metamorphosen des ersten Strichs sowie die Rückkehr zum Urstadium, die Cheng beschreibt, sprechen die zentrale Vorstellung des Wegs (*dao* bzw. *tao*) an, »den Gedanken eines Kontinuums der Existenz und ihres sich aktualisierenden und resorbierenden Immanenz-Wegs«¹⁰¹. Das Transitorische ist in der Leere inbegriffen, denn sie

98 Vgl. Ledderrose: *Der Bildgrund Ostasiens*. 2012. S. 171. – Chinesische Maler waren in der Regel Gelehrte, die am kaiserlichen Hofe arbeiteten oder als Eremiten ein mönchisches Leben in der Abgeschiedenheit führten. Schon früh reflektierten chinesische Meister in Traktaten ihre Arbeit, die zu Lehrschriften ihrer Schüler wurden. Die Verehrung der Alten sorgte für eine breite und langandauernde Rezeption jener Texte, die bis in die Gegenwart anhält.

99 Ebd. S. 108.

100 Cheng: *Fülle und Leere*. 2004. S. 124.

101 Jullien: *Das große Bild hat keine Form*. 2005. S. 10.

deutet auf das, was nicht ist, aber sein könnte, was gerade noch da war und nun nicht mehr ist oder was noch nicht da war, aber bald da sein wird. Die Spiritualität, die diesem Gedanken innewohnt, bestimmt das Gemälde *Immortal Riding a Dragon* (Abb. 1) des chinesischen Meisters Ma Yuan (aktiv vor 1189 bis nach 1225)¹⁰². Ma Yuan gilt als Hauptvertreter des lyrischen Landschaftsstils und war neben Xia Gui Begründer der Ma-Xia-Schule zur Zeit der südlichen Song-Dynastie (1127–1279). Seine Arbeiten hatten großen Einfluss auf die nachfolgenden Malergenerationen. In diesem Bild bricht ein Drachenreiter durch die Wolkendecke. Ein Nimbus um den Kopf zeichnet ihn als göttliches Wesen (*xian*) aus, das mit wehenden Gewändern als Zeichen seiner spirituellen Kraft den stürmischen Ritt beherrscht. Ein dämonischer Troll hält dem Meister den drachenköpfigen Stab.¹⁰³ Die Oberkörper des mystischen Tiers und seines Reiters sind mit klaren Linien gezeichnet, die hinteren Körperpartien dagegen sind heller gehalten, noch verschleiert durch die Wolken, die sie gerade durchstoßen. Das mythische Gespann ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Erscheinung, die sich aus der Bildfläche herausbildet, indem sie sich dunkler und klarer werdend vom hellen Bildraum absetzt. Die Wolkenwand, welche den gesamten Bildraum einnimmt und kaum modu-



Abb. 1: Ma Yuan: *Immortal Riding a Dragon* (südl. Song-Dynastie, frühes 13. Jh.), Hänggerolle, Tusche und Aquarellfarbe auf Seide, 108.1 x 52.6 cm, National Palace Museum, Taipei

102 Die Namen der Künstler werden in *Pinyin*-Schreibweise wiedergegeben. Namen und Lebensdaten sowie die Chronologie chinesischer Perioden und Dynastien sind folgendem Sammelband entnommen: Yang Xin u. a. (Hrsg.): *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven u. a.: Yale University Press and Foreign Language Press 1997 (The Culture & Civilization of China).

103 Vgl. Stephen Little (Hrsg.): *Taoism and the Arts of China*. Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago. Berkeley: University of California Press 2000. S. 160.

liert ist, erscheint als freie Fläche. Sie bezeichnet in ihrer Leere den transzendentalen Raum, aus dem der Drache als Sinnbild der Unsterblichkeit und sein göttlicher Reiter kommen. Aus dem ›undifferenzierten Quellgrund‹ der Malfläche treten sie hervor, um im nächsten Moment wieder zu verschwinden. Ma Yuan fängt in diesem außergewöhnlichen Bild den flüchtigen, transitorischen Moment an der Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Sein und Nicht-Sein ein. Die leere Bildfläche bildet die Schwelle, an der sich diese Zustände ablösen.

Im Gegensatz zur europäischen Kultur, in der nur existiert, was ist, ist durch die chinesischen Lehren in den ostasiatischen Kulturen auch das, was nicht ist. Die freie, unbemalte Stelle als sichtbares Zeichen für das Abwesende setzt diese Vorstellung bildnerisch um: »Vom technischen Standpunkt der Pinselführung aus wird die Leere als das in der Strichführung weiß Gelasene verstanden (...).«¹⁰⁴ Die großzügigen weißen oder freien Flächen in Ma's Hängerolle sind keineswegs untypisch oder dem Motiv geschuldet. Der Maler Zhang Qi der frühen Qing-Dynastie bemerkt sogar: »Auf einem drei Quadratfuß großem Stück Papier nimmt der gemalte (sichtbare) Teil nicht mehr als ein Drittel ein. Auf dem verbleibenden Rest scheint es fast so, als gebe es keine Bilder, und dennoch haben die Bilder dort eine herausgehobene Präsenz. Die Leere ist daher nicht das Nichts. Sie ist ein Gemälde.«¹⁰⁵ In Figurenbildnissen werden die Abgebildeten frei auf der monochromen Bildfläche angeordnet, die Proportionen und der abstrakte Abstand zwischen den Figuren deuten ihr Verhältnis zueinander an. Am deutlichsten lässt sich die ›herausgehobene Präsenz‹ der Leere, repräsentiert durch weiße Flächen in den Gemälden, an der Landschaftsmalerei demonstrieren.

Spätestens seit der Song-Dynastie wird die Landschaft zur wichtigsten Gattung der chinesischen Malerei. Berühmte Maler wie Fan Kuan (aktiv circa 1023–1031), Guo Xi (ca. 1001–1090), Xia Gui (frühes 13. Jahrhundert) und auch Ma Yuan prägten einen Stil, der viele Jahrhunderte lang imitiert wurde und unser westliches Bild fernöstlicher Malerei bestimmt. Anstatt die Bestandteile der Landschaft aufzählend aneinanderzureihen, wie die Maler der Tang-Zeit (618–907), bemühten sich die Song-Landschafter um einen inneren Zusammenhang der Elemente, welchen auch die chinesischen Philosophen in der Welt erkannt hatten.¹⁰⁶ In der Landschaftsmalerei lässt sich das kosmologische Weltbild veranschaulichen, das in der chinesischen Kultur insbesondere in der Übermacht einer als mystisch betrachteten Natur gegenüber dem Menschen bestand. Die chinesische Landschaft ist daher kein Perspektivraum, welcher der Sicht des Betrachters unterliegt, sondern ein Flächenbild,

104 Ebd. S. 101.

105 Zit. nach Cheng: *Fülle und Leere*. 2004. S. 115.

106 Vgl. James Cahill: *Chinesische Malerei. Die Kunstschatze Asiens*. Genf: Albert Skira 1960. S. 32.

in dem sich die Elemente gegenseitig übersteigen und in eine nicht greifbare Atmosphäre hüllen, die eine unendliche Ferne suggeriert. Dieser unfassbare Raum wird durch die Leere des unberührten Bildgrunds erzeugt, aus der sich die Landschaft herausbildet, wie der Drachenreiter in Ma's Gemälde auf der Fläche erscheint. Lyrisch schwelgend beschreibt schon der deutsche Kunsthistoriker Otto Fischer, der sich als einer der ersten um die Rezeption chinesischer Malerei in Deutschland bemühte, die chinesische Landschaft:

Ein antönendes Wachrufen der Dinge aus dem Nichts der umlagernden Atmosphäre, als welches nun grundsätzlich der lichte Bildgrund benutzt wird, erscheint jetzt überall als das Geheimnis dieses letzten und verfeinerten Stils der großen chinesischen Landschaft. Sie lebt nur im schwebenden Duft und im andämmernden Ton, und sie will aus einiger Entfernung ihr Bild gesehen wissen, wo dann als Nebel und Wasserdunst die schwebende Weiße erscheint und traumhaft aus den hingedeuteten Flecken und Strichen ein Tal und Berge, Wälder und Hütten und Menschen, eine Brücke oder ein Wassersturz Gestalt und Leben gewinnen.¹⁰⁷

›Schwebend‹, ›traumhaft‹, ›dämmernd‹ sind typische Beschreibungen, die das Fluide und Transformative der chinesischen Landschaft zu beschreiben suchen. Der Wandel zwischen Gezeichnetem und Ungezeichnetem, zwischen Linien und weißen Flächen wird durch das Spannungsverhältnis von massiven und beweglichen Elementen repräsentiert. Ein Berg ohne Nebel und Wolken, sei wie ein Frühling ohne Blumen auf den Wiesen, schreibt der Maler Guo Xi.¹⁰⁸ Die für die chinesische Landschaft der Song-Periode repräsentative Hängerolle Ma Yuans mit dem Titel *Dancing and Singing (Peasants Returning from Work)* (Abb. 2) zeigt am unteren Bildrand eine Gruppe Landarbeiter, deren Heimweg sie über einen schmalen, abgründigen Pfad führt, an dessen linken Ende eine Frau mit einem Kind auf sie zu warten scheinen. Schon vor den Felsen und Bäumen in ihrer unmittelbaren Nähe erscheinen die Figuren klein, doch vor der gewaltigen Naturkulisse, die sich hinter ihnen aufbaut, wirken die menschlichen Gestalten nichtig, so dass man sie erst auf den zweiten Blick wahrnimmt. Unter der Brücke und dem keilförmigen Felsen hindurch schlängelt sich ein Fluss, der sich im (Bild-)Grund verliert. Von hier aus, dem Tal, steigt der Dunst dicht empor, als helle Fläche, vor der sich das schroffe Gestein und die kahlen Äste dunkel abheben. Aus dem Nebel ragen alsdann weiter oben steil und majestätisch kantig zerklüftete Berge

107 Otto Fischer: *Chinesische Landschaftsmalerei*. München: Kurt Wolff 1921. S. 109.

108 Vgl. Kuo Hsi: *An Essay on Landscape Painting (Lin Ch'üan Kao Chih)*. Aus dem Chin. von Shio Sakanishi. Mit einem Vorwort von Launcelot Cranmer-Byng. London: John Murray 1935. S. 45.

empor, Baumwipfel durchbrechen die Wolkendecke, zwischen denen Brücken und Dächer erscheinen, die auf einen in die Berggipfel hineingebauten Palast hindeuten. Durchdrungen von dunstigem Nebel erscheinen auch diese vor dem hellen Grund, aus dem sich darüber erneut Bergspitzen herausbilden. Mit feinem Strich und zarter Lavierung beginnend, als sei ihr Fuß neblig verhüllt, nehmen die Berge nach oben hin an Farbe und Form zu. Rechts und links der hochformatigen Bildfläche bilden die Bergsäulen ein Spalier, dessen Zwischenraum den Eindruck von Ferne vermittelt, auch wenn sich hier nichts als die Leere der Seide zeigt. Gleichsam weisen die spitzförmigen Felsen vertikal in die Höhe zum offenen Malgrund, der frei bleibt bis auf ein paar Schriftzeichen, die als vier Spalten zu einem Block gefasst sind. Sie sind nicht in die Mitte der leeren Fläche platziert, sondern eingepasst zwischen den höchsten Bergen und oberer Bildkante.¹⁰⁹

Die leeren Flächen, die hier Nebel, Wolken und den Himmel darstellen, zerteilen die Landschaft in verschiedene Bereiche, wodurch das Bild jedoch nicht zerfällt. Vielmehr wirken die Zwischenräume verbindend. Die Leere hält als bestimmendes Element der Landschaft, welche überall wirksam wird, die Komposition zusammen, sie gibt »dem Gemälde eine Einheit, in der alle Dinge wie in einem organischen Gebilde atmen.«¹¹⁰ Wie eine Landschaft, in der die Dämmerung Nebel



Abb. 2: Ma Yuan: *Dancing and Singing, Peasants Returning from Work* (südl. Song-Dynastie, frühes 13. Jh.), Hängerrolle, Tusche auf Seide, 192,5 × 111 cm, Beijing Palace Museum

109 Das Gedicht stammt von dem berühmten Dichter und Staatsmann der Song-Dynastie Wang Anshi, in welchem er die gute Ernte betont, welche die Leute mit Freude erfüllt, so dass sie tanzen und singen. Ein Geschenk der Natur, das er mit dem Glanz des Herrscherreichs am Frühlingmorgen in Verbindung bringt. Kaiser Zhao Kuo selbst schrieb das Gedicht auf das Gemälde Ma Yuans. – Für die Übersetzungen der chinesischen Inschriften und Hinweise danke ich Jin Richter herzlich.

110 Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S. 116.

aushaucht und dieser weiß fließend durch sie hindurch strömt, belebt das Lichte die schwartzuschige Malerei und verleiht ihr eine Leichtigkeit, wie der Lebensatem, das *qi*, welches alles Sein durchdringt und mit Energie erfüllt.¹¹¹ Die weißen Flächen aktivieren die Zeichnung der chinesischen Landschaft, weil sie als Leere der Fülle als Kontrast dienen und die eine die andere zu steigern vermag:

Dort, wo die Hügel einander umarmen, wo sich die Felsen füreinander öffnen, die Bäume sich vermischen, die Häuser sich aneinander schmiegen, die Wege sich in der Ferne verlieren, der Teich in Gewässern verschwimmt, muß man weiße Flächen lassen, um durch den Glanz der Nebelschwaden und den Widerschein der Wolken eine Atmosphäre zu erschaffen, die mit Erhabenheit und Geheimnis aufgeladen ist. Eine Gegenwart ohne Gestalt, die dennoch mit einer unfehlbaren inneren Struktur ausgestattet ist. Um sie wiederzugeben, kann man die Kunst des Sichtbar-Unsichtbaren nie genug zur Geltung bringen!¹¹²

Der undifferenzierte Malgrund entzieht der Landschaft jedes Maß. Wo Nebel und Wolken zwischengelagert sind, verändern sie die Proportionen, wodurch die Distanzen weiter und die Berge größer erscheinen. Es sind daher »vor allem die Verbindungsstellen und Falten [...], an denen man ›Weiß‹ durchschimmern lassen muss und die man nicht füllen oder ›verstopfen‹ darf. An diesen Punkten der Verbergung und Vermischung macht die Anwesenheit der Abwesenheit Platz, vertieft sich das Sichtbare im Unsichtbaren.«¹¹³ Das dialektische Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit, von Sichtbarem und Unsichtbarem, von Fülle und Leere entspricht der Bipolarität des Prinzips von *yin* und *yang*. In der chinesischen Vorstellung wird das Ganze aus der Vereinigung des Gegensätzlichen erreicht, die bipolare Einheit als umfassendes Gesetz. Dieses setzen die chinesischen Zeichner im Bund von Gezeichnetem und Ungezeichnetem, von Hell und Dunkel, von leeren und vollen Stellen bildnerisch um und visualisieren beispielhaft ihr kosmologisches Weltbild.¹¹⁴

Der Mensch ist in dieser Vorstellung nur ein winziger Bestandteil. Als Wanderer oder im Boot bewegt er sich an der unteren Bildkante, während sich

111 Weil der Mikrokosmos der gemalten Landschaft nach dem Makrokosmos des Universums gebildet ist, gilt für die Malerei: »Wenn das Universum aus dem uranfänglichen Hauch hervorgeht und nur dank des Lebensatems reift, dann muß derselbe Atem auch die Malerei beseelen. Ein Mangel an Atem ist das deutlichste Zeichen für mittelmäßige Malerei.« – Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S. 83.

112 Bu Yantu zit. nach Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S.100f.

113 Jullien: *Das große Bild hat keine Form* 2005. S. 31f.

114 Auch der Wechsel von ›nassen‹ und ›trockenen‹ Pinselstrichen verbildlicht die Vorstellung von *yin* und *yang*.

über ihm die gewaltige Landschaft erhebt. Die Landschaft, so Cheng, ist ein medialer Raum, »in dem der Mensch an die Strömung des Lebens Anschluss findet.«¹¹⁵ Die chinesische Landschaft öffnet sich dem Betrachter nicht als Raum, den er unmittelbar betreten und mit seinem Körper zu begreifen versucht, wie die Perspektive jene Illusion in der westlichen Malerei herstellt. Sie erscheint als innere Landschaft des betrachtenden Subjekts, die eher gelebt als betrachtet werden muss.¹¹⁶ Otto Fischer spricht 1921 vom »schauenden Sinn der Seele«:

Der schauende Sinn der Seele empfängt und erlebt dies fern schwebende Bild, es wallt vor ihm, taucht auf und verdämmert wieder, aber niemals ist ein körperliches Leben und Sichbewegen in diesem Bilde dem Schauenden denkbar, er kann nicht hineingehen, sondern nur träumend mit seiner Seele darin sein. Darum wirkt trotz allem, was sie an räumlichen Merkmalen in sich trägt, die chinesische Landschaft so leicht und mit Recht in diesem Sinne als raumlos.¹¹⁷

Die leeren Stellen der Malerei, in der Nebel und Wolken die Landschaft verhüllen und der Wahrnehmung des Betrachters entziehen, verwandeln diese in eine irrealen Welt, in der die Proportionen fehlen und jedes Maß verloren ist. Die Leere verleiht der Szenerie eine geistige Dimension, die den Betrachter auf sich selbst zurückwirft: »Die Wanderung des Betrachters durch die Landschaft wird so zu einer spirituellen Wanderung: Sie ist getragen von der lebendigen Strömung des Tao.«¹¹⁸ Der geistige Weg des Betrachters durch die chinesische Landschaft ist kein optisches Abtasten der Bildfläche mit dem Auge, sondern bedeutet, sich in die Atmosphäre hineinzusetzen. Das meint auf der einen Seite sich emotional berühren zu lassen und die Landschaft zu erleben, auf der anderen Seite die Leerstellen in der eigenen Vorstellung imaginativ zu erweitern und aktiv an der Bildwerdung teilzuhaben.¹¹⁹ Die Rezeption wird als meditativer Akt verstanden, sich von der Wirklichkeit zu lösen und sich selbst zu vergessen. Die Leerräume bilden die Schwellen, diesen Zustand

115 Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S. 117.

116 Vgl. ebd.

117 Fischer: *Chinesische Landschaftsmalerei* 1921. S. 110.

118 Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S. 120.

119 »Artists taking the approach may highlight certain areas and leave large areas blank, except for certain details related to the theme. The spaces of various sizes and shapes form a pattern in themselves, drawing attention to the main subject matter while providing the viewer with room to imagine and wander in.« – Yang Xin: »Approaches to Chinese Painting«. Part I. In: Yang u.a. (Hrsg.): *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven u.a.: Yale Univ. Press u.a. 1997 (The culture & civilization of China). S. 2.



Abb. 3: Ma Yuan: *A Man under Pinetrees* (südl. Song-Dynastie, frühes 13. Jh.), Tusche auf Seide, Privatbesitz

zu erreichen, denn sie führen zurück zum ursprünglichen Zustand des Abwesenden.

In vielen chinesischen Landschaften wird die Rolle des Betrachters reflektiert und durch Stellvertreterfiguren eingebracht, die klein an einer Klippe stehen und ehrfürchtig das sich vor ihnen ausbreitende Panorama betrachten. Ma Yuans Gemälde *A Man under Pinetrees* (Abb. 3) ist ein Beispiel dafür. Blitzartig verästelt ragt ein Baum in den Bildraum, der dunkel die Szene dominiert. Darunter steht eine Gestalt im Kimono an einem Abhang und schaut in das Tal, aus dem sich neblig verschwommen nur wenige Partien herausbilden – ein Bergmassiv und ein Dach sind erkennbar, ansonsten ist die Landschaft in Wolken gehüllt; die Malerei löst sich im Malgrund auf. Der dunkle Ton des Bildträgers und die Form des Astes erfüllen den Raum mit gewittriger Stimmung. Von den Zweigen gehen senkrecht Striche ab, wie Regenfäden, die sich durch die Äste abseihen. Die Lavierung des Bildgrundes scheint die Vertikalität des Regens zu unterstützen, der sich über das Tal ergießt und die Sicht auf die Landschaft wie ein Schleier verhängt. Ma Yuan prägte in seiner



Abb. 4: Shitao: *The Hermitage at the Foot of the Mountains* (1695), Tusche und Aquarell, 26.2 x 37.5 cm, Sichuan

späten Schaffensphase dieses Kompositionsschema, in der sich das Motiv auf eine der unteren Ecken konzentriert, von der aus sich das Bild in die Leere des übrigen Bildraums öffnet. Meist positionierte Ma Yuan dort eine Figur, die in die leere Fläche blickt, in den unermesslichen Raum, der das Universum beschreibt. Der Betrachter erlebt die atmosphärische Dichte der Landschaft, als würde er selbst an jener Stelle stehen. Die Spannung, welche sich durch den Kontrast des zackigen Astes zum verschwommenen Hintergrund ergibt, überträgt sich emotional auf den Betrachter.

Den Topos des andächtigen Meisters in Anbetracht der Landschaft erkennt man Jahrtausende später noch, beispielsweise in Gemälden des Malers Shitao (1642–1718). In dem Bild *The Hermitage at the Foot of the Mountains* (Abb. 4) erhebt sich von der unteren Bildkante ein Hügel mit einem Haus, umgeben von einigen Bäumen. Auf der höchsten Erhebung ist eine Gestalt auszumachen, die, dem Betrachter den Rücken zugekehrt, hinaufschaut. Über der Szene erstreckt sich ein gewaltiges Bergmassiv, das in einfachen Formen mit abgerundeten Kanten nur angedeutet ist. Der vordere Berg links weist noch Textur auf, die hintere Bergkette dagegen erscheint nur als schwache Silhouette im Dunst. Eine große leere Fläche trennt den unteren vom oberen Teil des Gemäldes. Umgeben von der Zeichnung steht diese Leere im Zentrum des Bildes. Neben der hellen Fläche steht in chinesischen Schriftzeichen der

Ausschnitt eines Langgedichtes von Shitao in zwei Spalten entlang der rechten Bildkante geschrieben.

Shitao (auch Yuanji) war Mitglied der kaiserlichen Familie der Ming. Als Kind überlebte er den Sturz der Dynastie 1644 durch die mandschurischen Qing nur knapp. Er wuchs in einem Kloster auf und wurde buddhistischer Mönch (später wurde er Anhänger des Daoismus), wobei sich in seinem nomadischen Leben säkulares und religiöses Leben am Hofe und in der Abgeschiedenheit abwechselten. Shitao gehörte zur intellektuellen Elite und drückte sich sowohl malerisch als auch literarisch aus. Damit reiht er sich in die Tradition der *Literatenmalerei* ein, welche seit der Song-Zeit die fernöstliche Kunst nachhaltig beeinflusste. Bestrebt, die Persönlichkeit an den schönen Künsten zu verfeinern, begannen damals gelehrte Beamte wie Su Shi (1036–1101, auch Su Dongpo genannt) und Mi Fu (1051–1107) sich in Malerei, Poesie, Kalligrafie und Musik auszudrücken. Als Amateurmaler setzten sie sich von der akademischen Malerei ab und schufen mit ihrer dilettantischen Kunst einen neuen Stil. Ausgehend von der Kalligrafie malten sie beinahe ausschließlich mit schwarzer Tusche auf Papier oder Seide und abstrahierten die Formen ihrer Motive zu expressiven Linienschwüngen, in denen sie vielmehr das Wesen als die naturalistische Gestalt des Gegenstandes darlegten. Die gleiche Geste bringt sowohl Poesie als auch Bildwerke hervor: »Schriftzeichen und Bilder setzen zwar als Werkzeuge an verschiedenen Ausgangspunkten an, als Fertigkeiten gehören sie aber einem einzigen Wesenszusammenhang an.«¹²⁰, sagt Shitao und tatsächlich erkennt man in seiner Zeichnung der Bäume und Hügel die gleiche Strichstärke und die Variationen der Farbintensität der Schriftzeichen wieder – wie die Elemente im Gemälde nach oben hin heller werden, verblassen auch die Schriftzeichen am rechten Bildrand von unten nach oben. Text und Bild sind keine disparaten Formen künstlerischen Ausdrucks, wie in der westlichen Kultur, zwischen denen sich allenfalls Analogien feststellen lassen. In der ostasiatischen Kunst sind Schrift und Bild konstitutionell gleich. Die ideografische Schrift, welche sich aus piktografischen Zeichen entwickelt hat, entspricht in der Kalligrafie durch den Gebrauch des Pinsels der Malerei. Gleichzeitig entspringt die monochrome Malerei der Schriftkunst.¹²¹ Durch die Materialität stimmen Schrift und Malerei auch in ihrer binären Gestaltung von Schwarz und Weiß überein. Die schwarze, mit dem Pinsel aufgetragene Tusche fordert, den weißen Unter-

120 Shitao: *Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei* (Originaltitel: *Kugua Heshang huayulu*). Aus dem Chin. übersetzt und kommentiert von Marc Nürnberger. Mit 20 Abbildungen ausgewählt und erläutert von Helmut Brinker. Mainz: Dieterich 2009. S. 70 f.

121 Vgl. Silbergeld: *Chinese Painting Style*. 1982. S. 16 f.

grund miteinzubinden, dunkle und helle Flächen gleichsam zu gestalten und damit Leere und Fülle in Einklang zu bringen.¹²²

Mit den Literatenmalern beginnt auch die außerordentlich produktive Praxis, Gedichte in Bilder zu integrieren. Nicht als Bildunterschrift, sondern innerhalb der Bildfläche aufgetragen, werden die Schriftzeichen in die Freiräume der Komposition platziert, ohne dabei allerdings die leeren Stellen vollständig zu »verstopfen«. Behutsam werden die Kolumnen in die Bildgestaltung eingebunden und können sogar bildnerische Elemente betonen, wie den höchsten Berg in Ma Yuans Hängerolle *Dancing and Singing* (Abb. 2), neben dem der Text steht, oder die leere Fläche in Shitaos Bild *The Hermitage at the Foot of the Mountains* (Abb. 4), die von den Schriftzeichen flankiert wird. Die unmittelbare Koexistenz von Schrift und Malerei fördert eine lebendige Wechselwirkung zwischen den Zeichen – formalästhetisch wie inhaltlich:

Eine solche Praxis zielte anfänglich darauf ab, die Malerei in eine in gewisser Hinsicht noch vollständigere Kunst zu verwandeln, in der sich die malerischen Qualitäten des Bildes mit den musikalischen Qualitäten des Verses verbinden und d.h., auf einer noch tiefgründigeren Ebene, die Dimensionen von Raum und Zeit.¹²³

Ein von der westlichen Kunstgeschichte geprägter Betrachter, den eine solche Kombination von Bild und Text befremden wird,¹²⁴ würde vielleicht sagen, dass sich Gemälde und Gedicht gegenseitig überlagern und jedes an Wirkung einbüßt, als würde es für sich stehen. Dass im ostasiatischen Kulturkreis ein solcher Disput nicht besteht, liegt zum einen in der Konvention begründet, auf der anderen Seite darin, dass zwischen Schrift und Bild keine klar definierte Grenze besteht, wie sie die westliche Kultur gezogen hat. Diese Grenze wurde im Abendland vor allem am Merkmal der Zeitlichkeit festgemacht.¹²⁵

122 »Wenn ein Kalligraph ein Schriftzeichen schreibt, verleiht er nicht nur jedem einzelnen Pinselstrich eine bestimmte Form, sondern er gestaltet zugleich den Schreibgrund zwischen den einzelnen Strichen [...]. Die Partien des leeren Schreibgrundes sind gestaltete Negativformen.« – Ledderose: *Der Bildgrund in Ostasien* 2012. 179f. – »In philosophical terms we could say that the calligraphy is actualization and the surrounding space is potentiality. In the terms of calligraphy theory, we would say that the line of calligraphy is a ch'i-mo, energy-pulse, and that it runs through an organism (the work of calligraphy in toto) as an artery runs through a body that runs through its environment.« – John Hay: *Surface and the Chinese Painter: The Discovery of Surface*. In: *Archives of Asian Art*. 38 (1985). S. 103.

123 Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S. 27.

124 Zu Bild-Text-Kombination in der abendländischen Kunstgeschichte siehe den interessanten und materialreichen Essay von Michel Butor: *Die Wörter in der Malerei. Essay*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

125 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 1990.

Im Transitorischen der chinesischen Landschaft aber ist der Verlauf eingeschrieben. Das Gedicht, welches Bezug nimmt auf das Sujet des Bildes, erweitert im Verständnis der ostasiatischen Kunst die Malerei. Es ist nicht bloßer Kommentar, der auf einen Aspekt oder das Thema des Bildes hinweist. Als »Echo«¹²⁶ offenbart es den Gedanken seiner Entstehung.

Wie die in Nebel gehüllte Landschaft bleibt das chinesische Gedicht vage und andeutend, um der Imagination des Lesers Raum zu geben, »es hütet sich, zu deutlich auszusprechen«¹²⁷. Der Parallelismus »Gedichte sind Gemälde ohne sichtbare Gestalt. Gemälde sind gestaltete Gedichte.«¹²⁸, welcher laut Helmut Brinker ein geflügeltes Wort der Literatenmaler war, erinnert an den von Plutarch wiedergegebenen Ausspruch des Simonides von Keos, die Malerei sei eine schweigende Dichtkunst und die Dichtkunst redende Malerei.¹²⁹ Doch der Kontext ihrer Kultur, der die Sentenzen hervorbrachte, positioniert sie kategorisch unterschiedlich, wie François Jullien zeigt: Literatur und bildende Kunst folgen in der europäischen Kulturgeschichte ihrer Aufgabe der Nachahmung. Diese fordere den Vergleich mit der Natur und führe ebenso zum Paragone zwischen den Künsten, welcher ihre Eigenheiten abwägt, also Unterschiede betont. In der chinesischen Kunst werde die Nachahmung von Anfang an verhindert. Malerei und Literatur seien unterschiedliche Spuren einer inneren Verfassung, die ihrer selbst wegen existieren und deshalb an nichts als sich selbst gemessen werden können. Jullien zitiert hier Shitao: »Deshalb kann ich ›den Sinn/die Emotionalität des Gedichts nehmen, um daraus den Sinn/die Emotionalität meines Gemäldes zu machen‹ [...]; nun ›entspricht das Gemälde dem Sinn/der Emotionalität, die das Gedicht verströmt, wie das Gedicht umgekehrt im Gemälde den Geist erweckt.«¹³⁰ Nicht parallel zueinander, sondern in gegenseitiger Durchdringung entfalten sich Malerei und Poesie in der chinesischen Kunst, so Jullien. Da sie aus einer Hand des Literatenmalers stammen, folgen sie demselben Impuls: »China hat aufgrund seines Sinnes für Polaritäten sehr gut verstanden, wie das eine stets im anderen inbegriffen ist und was der gemeinsame Quellgrund von beiden ist.«¹³¹

126 Cheng: *Fülle und Leere* 2004. S. 123.

127 Jullien: *Das große Bild hat keine Form* 2005. S. 254.

128 Helmut Brinker in: Shitao: *Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei*. 2009. S. 109.

129 [Plutarch:] *Plutarchs moralische Abhandlungen*. Aus dem Griech. v. Johann Friedrich Salomon Kaltwasser. Frankfurt a. M.: Hermann 1786 (= Sammlung der neuesten Übersetzungen der griechischen prosaischen Schriftsteller 3). S. 358.

130 Jullien: *Das große Bild hat keine Form* 2005. S. 253.

131 Ebd. – Zu diesem Abschnitt vgl. ebd. S. 249-254.

Obwohl die flächige Schrift dem Raum der Landschaft eingeschrieben wird, fallen die Teile nicht auseinander, sondern fügen sich ineinander. Das liegt zum einen an der Maltechnik, in der sich Kalligrafie und Malerei einander anpassen, wie in dem Bild Shitaos beides nach oben hin verblasst. Und es liegt auch an der Flächigkeit des vertikalen Bildaufbaus, in der sich die Schriftzeichen einer ›Schicht‹ der zwei- oder dreiteiligen Komposition angliedern. Zuletzt liegt das aber ebenso an der Abstraktion chinesischer Malerei: »Was die Malerei charakterisiert, der Schreibkunst ähnlich macht und in grundlegender Weise mit der Poesie verbindet, ist die Tatsache, dass sie, obgleich sie konkrete Formen figuriert, nicht auf der Ebene des ›Formalen und Konkreten‹ zu ›suchen‹ ist.«¹³² Da das chinesische Gemälde nicht die Natur nachahmt, keine wirkliche Landschaft abbildet, die den Betrachter zum Betreten einlädt, sondern Emotionalität transportiert und den Betrachter geistig anregen soll, muss er sich von dem materiellen Bild lösen können, wie der Leser durch die Buchstaben hindurch den Inhalt erkennen muss: »Gemälde und Gedicht sind also gerade deshalb derart eng miteinander verwandt, weil sich die im Bild figurierte Form ebenso zugunsten der sie aufspannenden Bedeutsamkeit (...) ›vergessen‹ machen muss, wie in der Poesie die Figuration des Bildes ›vergessen‹ wird (...).«¹³³ Die reichhaltige Symbolik chinesischer Bilder, auf die bislang noch nicht eingegangen wurde, stellt einen solchen Prozess dar, der dem Leseakt ähnlich ist.¹³⁴ Es sind eben die leeren Stellen der Malerei, die nicht explizit zeigen, sondern nur ahnen lassen, in denen sich das Anwesende auflöst und durch die der Betrachter, eigene Vorstellungen entwickelnd, durch das Bild hindurchsieht.

Wenn in Shitaos Bild ein Eremit am höchsten Punkt des Hügels steht und hinauf sieht in die leere Fläche, eine durch die Komposition umgebene, gestaltete Leere, die gefüllt wird mit Bedeutsamkeit, dann thematisiert er hier den Rezeptionsakt und die Ästhetik chinesischer Malerei: »Aus der Leere gelingt himmlisches Wirkvermögen, im Freiraum Wunderbares«¹³⁵, schreibt Shitao.

Wird in der frühen chinesischen Malerei die Bildfläche, im Sinne des *horror vacui*, noch farbig ausgemalt, etabliert sich in der Song-Zeit eine monochrome Tuschkmalerei, die sich in seiner reduzierten Darstellung auf das Essentielle konzentriert. Jene Reduktion gibt der Leere Raum, die durch weiße Stellen im Bild repräsentiert wird und konstitutiver Bestandteil des Gemäldes

132 Ebd. S. 255.

133 Ebd. S. 256.

134 Zur reichhaltigen Symbolik in der chinesischen Literatur und Kunst siehe bspw. Wolfram Eberhard: *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. 5. Aufl. München: Diederichs 1996 (Diederichs gelbe Reihe 68).

135 Shitao: *Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei*. 2009. S. 57.



Abb. 5: Hasegawa Tōhaku: *Kiefernwald* (Originaltitel *shōrin*, 16. Jh.), Paar sechsteiliger Faltschirme, Tusche auf Papier, jeder Schirm 155.1 x 355.1 cm, Nationalmuseum Tōkyō

und des Bildsinns ist. Diesem liegt ein philosophisches Verständnis von Leere zugrunde, das auch im einflussreichen *Daodejing* des Laozi (auch Laotse) beschrieben wird und mit *Die Wirksamkeit des Negativen* überschrieben ist:

Dreißig Speichen treffen die Nabe,
 die Leere dazwischen macht das Rad.
 Lehm formt der Töpfer zu Gefäßen,
 die Leere darinnen macht das Gefäß.
 Fenster und Türen bricht man in Mauern,
 die Leere damitten macht die Behausung.
 Das Sichtbare bildet die Form eines Werkes.
 Das Nicht-Sichtbare macht seinen Wert aus.¹³⁶

Ein solches Weltbild, in welchem das Sichtbare nur Hülle des Eigentlichen darstellt, trägt die Präsenz freier Stellen in ostasiatischen Bildern. Die europäische Philosophie, die das Sein über das Faktische definiert, scheint zu einer vergleichbaren Sicht nicht fähig. Heidegger nimmt in seiner Krug-Metapher den Gedanken der den Gegenstand definierenden Leere auf, um dann jedoch diese ›Leere‹ als metaphorische Verklärung zu bezeichnen und ihr naturwissenschaftliches Sein zu erforschen.¹³⁷ Gerade das Nicht-Definitive der Leere ist in der spirituell geprägten Philosophie Ostasiens bedeutend. Nicht die Polarität von Sein und Nichts, sondern der kontinuierliche Prozess des Auftauchens und Verschwindens bestimmt die Leere: »Die Anwesenheit löst sich auf und ist von Abwesenheit durchdrungen.«¹³⁸

Auf eindrucksvolle Weise ist dieser Zustand von dem japanischen Maler Hasegawa Tōhaku (1539–1610)¹³⁹ umgesetzt worden. Sein Paar sechsteiliger Faltschirme zeigt die ephemere Szene eines in Nebel gehüllten Kiefernwaldes (Abb. 5). Über die ganze Länge der beiden Schirme erstreckt sich Tōhakus harmonische Komposition, die in schlichter Tuschmalerei ausgeführt ist. Durch Graduierung der Tusche treten einige Bäume aus dem hellen Bildgrund hervor, während schwächer betonte Kiefern nur durchscheinen und sich im Papier aufzulösen scheinen. Großzügige Flächen bleiben weiß. Der atmosphärische Raum erweckt den Eindruck von Tiefe, gleichzeitig verstellt das ›undurchsichtige‹ Weiß dem Betrachter die Sicht. Im Wechsel von trockenen und nassen Pinselstrichen offenbart sich das Malerische des Werks: Die Tusche verbindet sich mit dem Papier und verleiht dem Weiß den feuchtkühlen Eindruck, der die Wirkung des Bildes erzeugt. Das Weiß ist leere Fläche, Atmosphäre und Farbe zugleich.¹⁴⁰

136 Laozi (Laotse): *Tao Te King/ Dao De Jing. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*. Berliner Ausgabe. Vollständiger, durchgesehener Neusatz bearb. und eingerichtet von Michael Holzinger. Berlin: Holzinger 2013. S. 40.

137 Vgl. Martin Heidegger: *Das Ding*. In: Ders. (Hrsg.): *Vorträge und Aufsätze*. 2., unver. Aufl. Pfullingen: Günter Neske 1995. S. 163–185.

138 Jullien: *Das große Bild hat keine Form* 2005. S. 18.

139 Die Lebensdaten der behandelten japanischen Künstler sind entnommen aus: Akiyama Terukazu: *Japanische Malerei*. Genf: Skira 1961 (Die Kunstschätze Asiens).

140 In seinem einflussreichen Essay *Lob des Schattens* (Originaltitel *In'ei-raisan*, 1933) hebt Tanizaki Jun'ichiro (1886–1965) die besondere Qualität des asiatischen Papiers gegenüber dem im Westen gebräuchlichen hervor: »Die Oberfläche des westlichen Papiers scheint die Lichtstrahlen gleichsam zurückzuwerfen, während das *hoshō*- und das China-Papier wie eine Fläche weichen, frisch gefallenen Schnees die Lichtstrahlen satt in sich aufsaugt.« – Tanizaki Jun'ichiro: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Aus dem Japan. v. Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse 1987. S. 20.

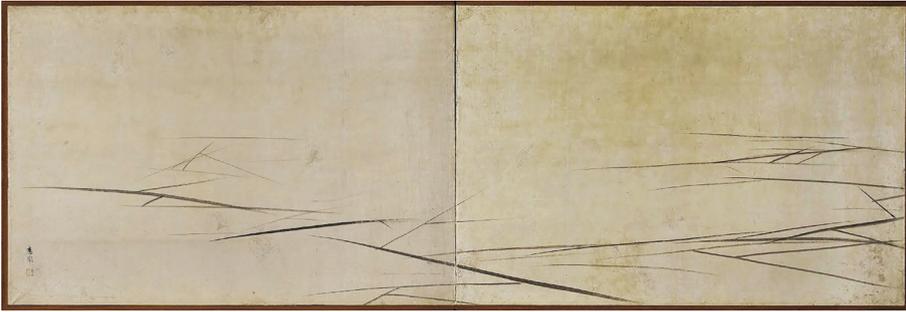


Abb. 6: Maruyama Ōkyo: *Cracked Ice* (1780er), zweiteiliger Stellschirm, Tusche auf Papier, 60,5 x 182 cm, The British Museum, London

Die Stellschirme, die Tōhaku in seiner Reifezeit malte, wurden zum Nationalschatz Japans ernannt, eine Ehrung, welche das Werk in seinem technischen wie thematischen Ausdruck als identitätsstiftendes Moment der japanischen Kultur anerkennt. Tōhakus Malerei, der seinen Stil an der Tuschmalerei chinesischer Song-Maler schulte und mit dem »poetischen Naturgefühl japanischer Art«¹⁴¹ verband, verdeutlicht den Einfluss Chinas auf die Kunst Japans, welche aus westlicher Perspektive in mancher Hinsicht noch radikaler wirkt.

Maruyama Ōkyos (1733–1795) zweiteiliger Stellschirm *Cracked Ice* (Abb. 6) etwa wirkt zunächst als gegenstandsloses Bild. Verschieden starke gerade Linien verteilen sich über die Bildfläche, wobei sich ein Linienbündel über die linke und ein Liniengeflecht über die rechte Tafel des »Diptychons« ausbreiten. An der unteren und der rechten Seite sind Linien von den Bildkanten angeschnitten. In ihrer Anordnung und der Variation von Strichstärke und Linienlänge, die sich vom Standpunkt des Betrachters her ausdehnen, entsteht der Eindruck von Tiefe. Die präzise gesetzten Linien laufen jedoch nicht auf einen Horizont zu, sondern verlieren sich in der Weiße der Bildfläche. Die schwindenden Linien erinnern an die Kiefern von Tōhakus Stellschirm, nur offenbart Ōkyos Bild keine Dramaturgie erscheinender und verschwindender Elemente in einem dynamischen Wechselspiel von Gezeichnetem und Ungezeichnetem in der Fläche. Seine minimalistische Linienkomposition erzeugt die Illusion einer Raumtiefe, deren Ende unbestimmt bleibt. Ōkyo hatte die Perspektive westlicher Malerei studiert und verstand es, diese kunstvoll mit der traditionellen fernöstlichen Malerei zu verbinden. Das Motiv der gebrochenen Eisfläche eignet sich hierzu in besonderer Weise. Das Weiß des Schnees entspricht dem Ton des Papiers, das er für die Bruchstellen

141 Terukazu: *Japanische Malerei* 1961. S. 127.

im Eis mit dem Pinsel durchfurcht und zerteilt. Entlang der Risse wird das Auge des Betrachters in die Tiefe geleitet, die, in kühlem Nebel eingehüllt, alles verschluckt. Der Nebel und die Eisfläche verbinden sich im Weiß des Papiers zu einer Einheit, einer weißen Ödnis, die grenzenlos über die Bildkanten hinausreicht. Diese Weite, die im Nebel ihre Dimension verliert, geht in die Bildfläche über, wodurch der Eindruck des Bildes zwischen Tiefe und Fläche changiert. In der illusionistischen Tiefe des Bildes erkennt man das gebrochene Eis, in der vertikalen Fläche der Tafel werden die Risse zu abstrakten Linien.

Der Stellschirm (*furosaki-byōbu*) im British Museum diente einst als Raumteiler innerhalb eines Teehauses, in dem traditionelle Teezeremonien abgehalten wurden.¹⁴² Die Personen sitzen hierbei auf dem Boden, der mit Tatamimatten ausgelegt ist. Ōkyos Gemälde wurden auf diesem Boden stehend aufgestellt, so dass sich der Teeraum perspektivisch in das Bild hinein erweiterte. Das traditionelle Teehaus sieht eine einfache Architektur mit einem geschlossenen Hauptraum vor, der den Besucher von der Umgebung, dem Leben und dem Alltag abschirmt. Die schlichte Gestaltung dieses nahezu leeren Raumes dient der Meditation, verhindert ein Abschweifen der Sinne und fördert das Zurückziehen in sich selbst, um bei sich anzukommen. Die Farbe Weiß als gleichsam neutrale wie geistig anregende Farbe spielt in der Gestaltung des Teeraumes eine besondere Rolle.¹⁴³ Ōkyos Bildidee der gebrochenen Eisfläche ist durch eben jene Einfachheit bestimmt und harmoniert daher mit dem Konzept des Teehauses und seines Rituals. Durch die perspektivische Zurichtung verbinden sich die Eisfläche und der mit Tatami ausgelegte Teehausboden imaginativ. Realer und virtueller Raum stehen sich gegenüber, als könne der Betrachter von einem in den andern übergehen. In dem Trugbild, die Eislandschaft betreten zu können, bezieht das Bild den Betrachter körperlich-sinnlich mit ein. Gleichzeitig ist der virtuelle Weg in die Leere des undifferenzierten Weiß ein Wegweiser zur Kontemplation. Im Angesicht der weißen Fläche findet der Gedanke keinen Halt und kreist um sich selbst. Immer, wenn der Blick wieder im Hier und Jetzt ankommt, senden ihn die Furchen im Eis wieder hinaus in die Leere.

Das gleiche Prinzip, einer in die weiße Leere schweifenden Weite, setzt Ōkyo in der rechten und linken Hängerolle seines ›Triptychons‹ mit dem

142 Der Bereich, in dem der Tee zubereitet wird, ist durch den Stellschirm vom Sitzbereich getrennt, in dem der Tee serviert und eingenommen wird. – Vgl. Lawrence Smith, Victor Harris u. Timothy Clark: *Japanese Art: Masterpieces in the British Museum*. London: The British Museum Press 1990. S. 187.

143 Vgl. hierzu den informativen Essay des Grafikdesigners und Professors an der Musashino Art University Kenya Hara: *Weiss* 2007. Hier insbesondere S. 59–71.

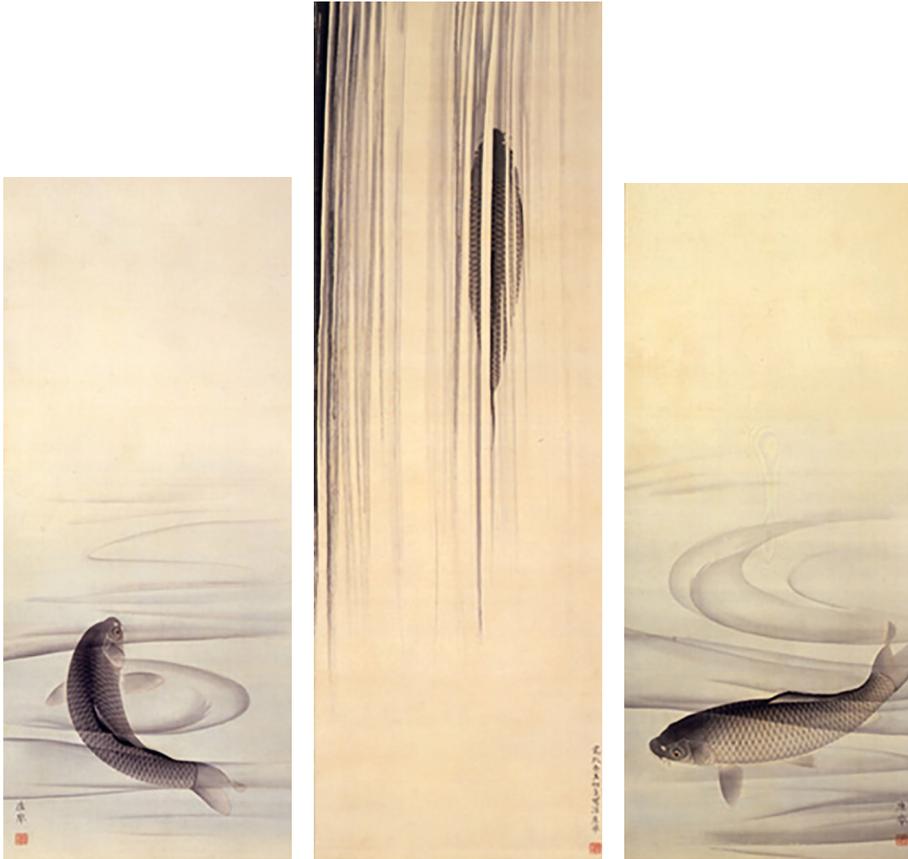


Abb. 7: Maruyama Ōkyo: *Dragon Gate* (1793), drei Hängerollen, Tusche und Aquarellfarbe auf Seide, 128.4 x 43.2 cm (Mitte), 105.2 x 44.4 cm (rechte und linke Seite), Kyōto National Museum

Titel *Dragon Gate* (Abb. 7) um. In beiden gleichdimensionierten und parallel gestalteten Bildern ist eine Wasseroberfläche angedeutet, die jeweils von einem Fisch, einmal auf- und einmal abtauchend, bewegt wird.¹⁴⁴ Die erzeugten Wellenlinien verlieren sich nach oben hin und erwecken den Eindruck von Tiefe. Wie die Bruchkanten im Eis entschwinden die blau aquarellierten Wellen im Weiß des Bildgrundes. Knapp die Hälfte der Hochformate bleibt im oberen Teil vom Pinsel unberührt. Beinahe sehnsuchtsvoll scheint der Fisch auf dem linken Bild in die weiße Fläche zu blicken. Dieser Komposition ent-

¹⁴⁴ Wie der sich durch den Himmel schlängelnde Drache bewegt sich auch der Fisch frei in seinem Umräum und ist darum nicht nur aufgrund seiner Symbolik, sondern auch wegen seiner Positionierung im Weiß des Blattes ein günstiges Motiv.

gegengesetzt ist das mittlere Bild gestaltet, das in seiner Länge über die flankierenden Formate hinausragt. In langen Schlieren ziehen sich Linien von der oberen kurzen Bildkante ausgehend vertikal über die Bildfläche. Oben dichter, werden die Striche nach unten hin schmaler und heller, bis sie im Papierweiß versiegen. Das untere Drittel des hochformatigen Bildes belässt der Maler in seinem unbehandelten Zustand. Inmitten der parallel geführten Linien ist im oberen Drittel des Bildes abermals ein Fisch auszumachen. In Aufsicht abgebildet erweckt er den Anschein, als würde man senkrecht auf eine Wasseroberfläche blicken, unter welcher der Fisch schwimmt.

Der Titel des Ensembles erinnert an die chinesische Sage, dass ein Karpfen, der einen Wasserfall – das *Dragon Gate* – hinauf zu schwimmen schafft, sich in einen Drachen verwandelt. Der Karpfen, Symbol des Mutes und der Ausdauer, wird in diesem Zusammenhang zum Sinnbild des Erfolgs durch eben jene Eigenschaften. Während wir im linken und rechten Bild des ›Triptychons‹ diejenigen erkennen, die noch auf ihren Erfolg hoffen (auftauchend links) und die schon aufgegeben haben (abtauchend rechts), zeigt das mittlere Bild den mutigen Kampf gegen die Widrigkeiten. Das die seitlichen Tafeln überragende Format des mittleren Panels unterstreicht den vertikalen Zug des Motivs und deutet die ›Apotheose‹ an.

Aber nicht nur inhaltlich auch formal weicht das mittlere Bild ab. Die Tiefenräumlichkeit, welche in den äußeren Bildern durch die Wellenbewegungen evoziert wird, ist hier zurückgenommen zugunsten einer Flächigkeit, die dem senkrecht fließenden Wasserfall entspricht. Die vertikale Hängung der Rolle nimmt diese Eigenschaft auf, so dass sich ein unmittelbarer Naturalismus einstellt. Dieser wird zugleich gebrochen, indem das Gemälde seine mediale Disposition ausstellt. Wie das Wasser des Katarakts fließt die viskose Tusche senkrecht an der Hängerolle herab, ist Farbspur und Abbild des Schüttens zugleich. In ihr vereinigt sich die Bewegung des Motivs und des Malvorgangs. Doch ist es nicht die Tusche, die sich über das Bild des Karpfens zieht und ihn als Wasserschicht verdeckt. Senkrechte weiße Linien durchschneiden den Fisch. Lücken in der Malerei lassen den Bildgrund hervortreten, der durch ein präzise komponiertes Figur-Grund-Verhältnis an dieser Stelle vor dem Gemalten aufzuliegen scheint und das Abbild des Fisches optisch auf eine Ebene darunter verlagert. Im Wechsel von Hell und Dunkel, weißem Papier und schwarzer Tusche, entsteht ein abstraktes Bild, das ausschließlich durch die Form des Karpfens inhaltlich gedeutet wird. Durch die Lineatur hindurch erscheint der Fisch, von dessen Schwanz die Farbe tropft und dessen Körper unter dem Malgrund verschwindet, als löse er sich auf und befände sich bereits in der Metamorphose zum transzendentalen Wesen.

In einem Holzschnitt widmet sich der japanische Maler Katsushika Hokusai (1760–1849) auf ähnliche, aus westlicher Sicht noch radikalere Weise dem

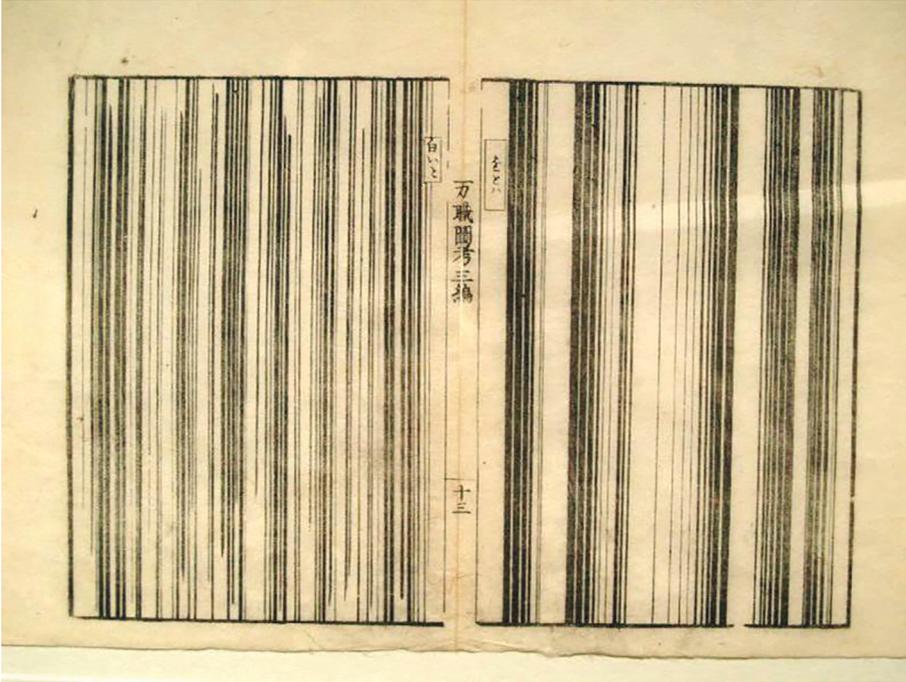


Abb. 8: Katsushika Hokusai: *Wasserfall* (1835), Musterentwurf aus *Banshoku zukô* (Sammlung von Entwürfen zur Verzierung kunsthandwerklicher Erzeugnisse), Holzschnitt, 22 x 30 cm, MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Motiv des Wasserfalls (Abb. 8). Auf die Doppelseite eines Musterbuches platziert er zwei in Größe und Position identische rechteckige Rahmen, die im zugeklappten Zustand des Heftes aufeinander liegen würden. Wie ein Scharnier sind die Hälften durch japanische Schriftzeichen miteinander verbunden. Die Falz, über der die Schriftzeichen liegen, bildet die Spiegelachse des ›Diptychons‹. In die beiden Rahmen sind vertikale Linien gezeichnet, die in Strichstärke und in ihrem Abstand zu einander variieren. Auf der rechten Seite verlaufen die Linien durchgängig vom oberen zum unteren Rahmen, im linken Rechteck enden die Linien teilweise vor der oberen oder unteren Rahmenkante. In Abstufungen von Schwarz und Grau spannen sich die Senkrechten über die Rahmenfläche. Dazwischen kommt das Weiß des Bildgrundes zum Vorschein, als Intervalle ebenso zu Linien geformt. Gleichberechtigt stehen sie als Form neben schwarzen und grauen Partien. Das Doppelbild ist bestimmt durch den Rhythmus der Linien und sein changierendes Spiel mit Vorder- und Hintergrund. Auf der linken Seite sind die Farbabstufungen gemäßiger und die Abstände zwischen den Vertikalen geringer als rechts. Dort sind sowohl dunkle als auch helle Linien breiter und erwecken damit

den Eindruck, als sei das Rechteck auf der rechten Seite eine Nahaufnahme dessen auf der linken. Links lassen die unterbrochenen Striche den Eindruck des Steigens und Fallens zu, eine Fließbewegung entgegen der statischen Säulen im rechten Bild. Der rechte Teil des 1835 entstandenen Holzschnitts entzieht sich damit noch mehr der Mimesis als die linke Seite und erreicht einen Abstraktionsgrad, der an westliche Werke der konkreten Malerei des 20. Jahrhunderts erinnert. Schwarz und Weiß mit seinen Schattierungen in Grau lösen sich hier vom Gegenstand und verhandeln das Verhältnis von Fülle und Leere in reiner Form: Ohne die Leere, das Weiß, würde die schwarze Form nicht sichtbar, ohne die Fülle, das Schwarz, hätte das Weiße keine Form.¹⁴⁵

Die Kunst Hokusais und vergleichbarer Künstler wie Utagawa Hiroshige (1797–1858) und Kitagawa Utamaro (1753–1806) fanden in Europa weite Verbreitung und beeinflussten viele europäische Künstler nachhaltig. Wie in Hokusais Holzschnitt des Wasserfalls bot die fernöstliche Kunst Lösungen für Fragen und Probleme, die westliche Künstler in jener Zeit beschäftigten.

Um der These nachzugehen, dass der spezifische Umgang ostasiatischer Künstler, mit der Leere des Zeichengrundes zu operieren, die westliche Malerei beeinflusste, sollen hier zwei für diesen Komplex wesentliche Moden der europäischen Kunstgeschichte in den Blick genommen werden: die *Chinoiserie* im 18. Jahrhundert und der *Japonismus* im 19. Jahrhundert.

Die China-Begeisterung im Rokoko lag zum einen in der Leidenschaft für das Exotische begründet, zum anderen in der durch Schriften wie denen Voltaires und Du Haldes erzeugten Utopie eines idealen Reiches im fernen Osten.¹⁴⁶ Künstlerisch schlug sich dieses Interesse nicht im großen und repräsentativen Rahmen nieder, sondern in intimen, dekorativen Arbeiten auf der Ebene des Kunsthandwerks, in exquisiten Kabinetten in der Innenausstattung und in einzelnen Pagoden und Pavillons der Gartenkunst.¹⁴⁷ Tafelbilder im chinesischen Stil existieren nur wenige, was auf die Geringschätzung der chine-

145 Hokusais Doppelseite wurde 2007 auf der documenta 12 ausgestellt. Die Präsentation des Drucks bei einer Ausstellung für zeitgenössische Kunst mag das aus westlicher Perspektive Visionäre an Hokusais Arbeit verdeutlichen. Die Kuratoren der Kunstschau vertraten den Ansatz, dass sich ‚Aktualität‘ nicht über die Entstehungszeit eines Werkes definiere, sondern über ihre Bedeutung für heute: »Die documenta 12 zielt auf historische Entwicklungslinien in der Kunst ebenso wie auf unerwartete Gleichzeitigkeiten.« – aus einer offiziellen Begleitbroschüre der documenta und des Museums Fridericianum unter der Überschrift *Sinnliche Kollaboration*.

146 Jean-Baptiste Du Halde: *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. La Haye: Henri Scheurleer 1736 – Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Genf: Cramer 1756.

147 Vgl. Oliver Impey: *Chinoiserie. The impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Melbourne, Toronto: Oxford University Press 1977. S. 75.

sischen Malerei zurückzuführen ist.¹⁴⁸ Gottsched beispielsweise formuliert in seinem 1760 herausgebrachten *Handlexikon* zur chinesischen Malerei: »Der Vorzug dieser Malerey besteht in einer gewissen Nettigkeit, und in einem recht sklavischen Geschmacke zur Nachahmung; allein man findet darin weder Geschicke, noch Zeichnung, noch Schattierung, noch Erfindung.«¹⁴⁹ Die Kritik beruht auf dem eurozentrierten Blick, welcher die Innovation als Kategorie künstlerischer Qualität beschwört und die Errungenschaften abendländischer Malerei, Perspektive und naturalistisches Abbild, zu allgemeingültigen Qualitätskriterien erhebt. Gottsched erkennt weder die Variation innerhalb einer traditionsgebundenen Malerei noch die Schönheit flächiger Kompositionen an, wie sie für die ostasiatische Malerei charakteristisch ist. Die Faszination für die Erzeugnisse Chinas beschränkte sich sodann auf das Kunsthandwerk. Insbesondere Porzellanvasen und Lackwaren sowie Tapisseries und Tapeten boten ein Repertoire an Genreszenen und Dekorationen, welche die westlichen Künstler zu eigenen Motiven anregten. Diese *Chinoiserien* sind Nachempffindungen chinesischer Kunst aus der Hand europäischer Künstler, deren Malerei durch die abendländische Kunstgeschichte geprägt und deren Bild Chinas von der gegenwärtigen Stimmung bestimmt war: »China wird als traumhaftes Arkadien dargestellt, mit soviel Merkmalen Chinas, um damit eine Illusion zu erzeugen, und soviel Rückbezügen auf Europa, um diese Illusion wieder aufzuheben und die Realität durchscheinen zu lassen.«¹⁵⁰ Die Anknüpfung an den chinesischen Stil gelingt vor allem in der *Groteske*, jener Gattung zwischen selbstständiger und dekorativer Malerei, in welcher die Bildebene von flächigen Ornamenten gefüllt wird. Die floralen, mit Tieren und Fabelwesen bevölkerten Muster bedecken die gesamte Bildfläche und lassen nur wenig vom Malgrund durchscheinen.¹⁵¹ Verbunden mit der *Rocaille*, jenem muschelförmigen, schnörkelhaften Ornament, welches zugleich namensgebendes Leitmotiv des Rokoko ist, wird die Groteske im 18. Jahrhundert wiederbelebt. Die Flächigkeit dieser Kunstgattung, in der

148 Vgl. Helmut Börsch-Supan: *Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (Hrsg.): *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin 1973. S. 61.

149 Johann Christoph Gottsched: *Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste – Zum Gebrauche der Liebhaber derselben*. Leipzig: Gleditsch 1760. Sp. 380-1, s. v. Chinesische Malerey.

150 Helmut Börsch-Supan: *Antoine Watteau*. In: Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (Hrsg.): *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin 1973. S. 282.

151 In der Kunstwissenschaft wird diese Stilform, welche die Leere der weißen Bildfläche zu vermeiden sucht, als *horror vacui* bezeichnet.

die Malerei unverbunden vor der Folie des Untergrundes erscheint, bildet eine Gemeinsamkeit mit der Praxis chinesischer Malerei, Figuren frei auf dem Papier oder der Seide anzuordnen. In die Chinoiserien, die der französische Maler und Dekorateur Christophe Huet (1694–1759) für das *Große Affen-kabinett* im Schloss Chantilly fertigte (Abb. 9), integrierte er chinesische Motive in die achsensymmetrische Komposition der Grotteske, welche sich vom weißen Hintergrund farbig abhebt. Die in goldenem Rahmen eingefasste Fläche wirkt damit wie chinesisches Porzellan, die in Form der Grotteske ausgeführte Malerei referiert jedoch auf die westliche Tradition und vergegenwärtigt ihre europäische Provenienz. Einer der Hauptvertreter des chinesischen Stils im Rokoko, Jean-Baptiste Pillement (1728–1808), malte für den britischen Schauspieler David Garrick eine Reihe chinoiser Wandtafeln.¹⁵² Eine dieser Tafeln



Abb. 9: Christophe Huet: *Lady being Perfumed by Monkeys* (1735), bemalte Tafel mit geschnitztem Holzrahmen, Château de Chantilly

zeigt ein asiatisch anmutendes Paar in einem Boot, das sich vom Ufer abstößt, auf dem sich ihnen ein Kind zuwendet (Abb. 10). Das Boot wirft sanfte Schatten und Wellen auf der Wasseroberfläche, welche durch einen Uferstreifen halbkreisförmig eingefasst ist und sich nur nach rechts hin öffnet. Das Ufer geht links in einen Weg über, der, an dem Boot vorbei, zu einem offenen Holzbau führt, welcher hinter dem Boot aufragt. Im Hintergrund verblässen Nebenschauplätze, die auf ein Dorf schließen lassen. Zwei Bäume umklammern rechts und links das Motiv und fassen es gemeinsam mit dem Uferstreifen im Vordergrund kompositorisch zusammen. Umgeben wird die Szene von einem undefinierten mono-

152 Es ist anzunehmen, dass die sich heute in Privatbesitz befindlichen Tafeln (drei Paare) Auftragsarbeiten für Garricks Haus in Hampton waren. Der berühmte Schauspieler und Kunstmäzen gilt als erster großer Sammler der Arbeiten *Pillements*. – Vgl. Maria Gordon-Smith: *Pillement*. Krakau: IRSA 2006. S. 55ff.

chromen Weiß. Entlang der Bildkanten der Tafel erstreckt sich ein gemalter Zierrahmen aus floralen Elementen, welcher ein hellgraues Passepartout vom Weiß der Bildfläche trennt. Durch die Rahmung gewinnt die weiße Fläche an Bildhaftigkeit und wird vom Betrachter sodann im unteren Bereich als Wasseroberfläche interpretiert, in der sich die Vegetation spiegelt, im oberen Bereich als Himmelszone, in welche die Bäume hineinragen. Der Einbezug des weißen Zeichenträgers mag an chinesische Landschaftsmalerei erinnern – auch wenn dieser wohl eher an den Genreszenen jener Porzellanmalerei geschult ist –, bemerkenswert ist aber die Beschränkung des französischen Künstlers, frei mit den weißen Flächen umzugehen: Dort, wo die Vegetation aus der Szene nicht die Zeichenfläche belebt und das Weiß hervortreten könnte, setzt Pillement mit Blüten Akzente, die aus dem Rahmenornament in die weißen Flächen hineinragen. Statt der Leere im Bild Raum zu geben, demonstriert sich hier das europäische *horror vacui*, die Angst vor der Leere.

Betrachtet man die Kunst des Rokoko, lassen sich keine Spuren des spezifisch chinesischen Umgangs mit dem Weiß des Zeichenträgers erkennen. Das Chinoise lässt sich ausschließlich als »Garnitur genuiner Motive des Rokoko«¹⁵³ bestimmen, die den europäischen Stilelementen untergeordnet sind. Die China-Begeisterung bleibt auf der Ebene des Anekdotischen und nimmt technisch wie stilistisch keinen Einfluss.¹⁵⁴ Die Chinoiserien kommen schließlich aus der Mode, bis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kultur des Fernen Ostens die Künstler erneut anregt, man spricht von *Japonismus* oder *Moderner Chinoiserie*. Gefördert durch die Schau asiatischer Artefakte bei den Weltausstellungen in Paris (1855, 1867, 1878) und London (1862)¹⁵⁵ sowie der politischen Öffnung Japans in den 1850er Jahren, durch die japanische Waren erstmals direkt nach Europa gelangten und in eigenen

153 Johannes Franz Hallinger: *Das Ende der Chinoiserie. Die Auflösung eines Phänomens der Kunst in der Zeit der Aufklärung*. Münchener Diss. München: scaneg 1996 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 66). S. 35.

154 Vgl. Börsch-Supan: *Die Chinamode* 1973. S. 61f.

155 Der Typograph Albert Kapr hebt die Bedeutung der Weltausstellung in London nicht nur für die bildende Kunst sondern auch für die Schriftgestaltung hervor, deren neue Impulse aus England kamen: »Erst als in der Londoner Weltausstellung 1862 die ostasiatische Kunst in eindrucksvoller Weise vorgestellt wurde, erkannten auch die europäischen Künstler die Bedeutung des Leeren. Die Künstler des Impressionismus und des Jugendstils experimentierten mit den Kompositionsmöglichkeiten des leeren Raumes. Durch diesen Denkanstoß wurden auch die Typografie und das Schriftschaffen Europas angeregt.

Das neue Sehen und die neuen Kompositionsprinzipien hielten die Form und Größe der unbedeckten Räume oder des Hintergrundes für ebenso wichtig für das ästhetische Sehen wie das Gemeinte. Erst die Umgebung hebt das Gemeinte hervor.« – Albert Kapr u. Walter Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1980. S. 50.



Abb. 10: Jean-Baptiste Pillement: *A Couple in a Boat* (ca. 1757),
Dekorative Tafel, Öl auf Leinwand, 242 x 212 cm, Privatbesitz

Galerien angeboten wurden, kamen europäische Künstler vermehrt mit asiatischer Kunst in Berührung.¹⁵⁶ Vielmehr als die Kunst des 18. Jahrhunderts bildete die reifende Moderne einen fruchtbaren Boden für neue Einflüsse. Diejenigen Künstler, welche sich von der Akademie abgewendet hatten, mit der Tradition brachen und den künstlerischen Aufbruch in die Moderne gestalteten, suchten in fremden Kulturen nach Inspiration und neuen Ausdrucksmöglichkeiten. An den Werken der Impressionisten und Jugendstil-künstler ist ausführlich die an japanischen Farbholzschnitten geschulte Flächigkeit, Farbigkeit und Aufteilung des Bildraumes beschrieben worden.¹⁵⁷

156 Vgl. Impey: *Chinoiserie* 1977. S. 87 und 185.

157 Zuletzt in: Birgit Denzel: *Paris im Japanfieber: Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts begeistern französische Künstler von Degas bis Vallotton*. Kat. Ausst. Horst-Janssen-Museum Oldenburg. Oldenburg: Isensee 2007 (Veröffentlichungen des Horst-Janssen-Museums Oldenburg 10).

Betrachtet man Édouard Manets Porträt Émile Zolas in dessen Studio (1868) oder das Kostüm-Gemälde James Abbott McNeill Whistlers *Rose and Silver: The Princess from the Land of Porcelain* (1863/64) lassen sich im Hintergrund Exemplare ostasiatischer Kunst ausmachen, wie ein Paravent mit Blumen- und Vogelmalereien auf weißem Grund oder eine Landschaft mit Vogel auf einem Ast, welche bezeugen, dass ihnen solcherlei Kunst bekannt war oder sie sich sogar mit ihr umgaben. In den 1860er Jahren malte Whistler (1834–1903) eine Serie mit dem Titel *Symphonie in White*, in der er Joanna Hiffernan, welche ihm Geliebte und Modell zugleich war, jeweils in weißem Kleid porträtierte. Das Gemälde *Symphonie in White, No. 2: The Little White Girl* (Abb. 11) zeigt Hiffernan zum Kniestück angeschnitten an ein Kaminsims gelehnt. Ihr Gesicht ist im Profil zu sehen, wird im rückliegenden Spiegel jedoch



Abb. 11: James McNeill Whistler: *Symphonie in White No. 2: The Little White Girl* (1864), Öl auf Leinwand, 76 x 51 cm, Tate Gallery, London

im Halbprofil gespiegelt. Beide Abbilder blicken auf einen Ring, der am abgespreizten Ringfinger ihrer linken Hand sichtbar ist. Das atmosphärische Gemälde ist angereichert durch asiatische Accessoires: Hinter der auf dem Gesims abgelegten Hand steht eine Porzellanvase im Blau-Weiß-Stil, in der rechten Hand hält die Frau einen Fächer, der sich farbig vom fließenden Weiß des Kleides abhebt. An eben diesen Stellen ragen Azaleenzweige von den Bildkanten in das Bild, die nicht nur als Motiv ostasiatischen Bildern entnommen sind, sondern in ihrer Anordnung im Bild auf ostasiatische Vorbilder referieren. Dadurch, dass die Blumen vom Bildrand angeschnitten sind und nicht durch Schatten mit der Szene verbunden sind, wirken die Zweige wie auf der Bildfläche aufliegend und betonen die Flächigkeit des tiefenlosen Bildes. Durch den Anschnitt der Motive wird eine Nähe erzeugt, welche der Szene einen intimen Eindruck verleiht. Das Licht bringt die Farben zum Leuchten und setzt das hell angestrahlte weiße Kleid, welches die Hälfte des Bildraums einnimmt, von seiner dunklen Umgebung ab. Im impressionistisch lockeren Pinselduktus modelliert Whistler den Musselinstoff, welcher auf eine Weise

überbelichtet ist, dass die Binnenstrukturen verschwimmen, der Ärmel beispielsweise optisch in die Farbe des Rocks übergeht, so dass eine irisierende Fläche entsteht und der Frau eine gespenstische Erscheinung verleiht.¹⁵⁸ Whistlers Japonismus besteht nicht nur darin, ostasiatische Erzeugnisse als exotische Referenzen in seine Gemälde zu stellen: »The restrained and harmonious effect reveals a deeper assimilation of the underlying principles of Japanese Art.«¹⁵⁹ Whistler überträgt kompositorische Prinzipien chinesischer und japanischer Vorbilder auf seine Ölgemälde und verknüpft diese mit zeitgenössischen Tendenzen und Innovationen westlicher Avantgarde. Auch seinen Landschaftsbildern ab den 1870er Jahren sieht man den fernöstlichen Einfluss an.¹⁶⁰ Mit nur wenigen Pinselstrichen am unteren Bildrand, die Schilf andeuten, zitiert Whistler fernöstliche Maler in ihrer kalligrafischen Darstellung von Bambus, ebenso mit dem Schmetterlingsmonogramm, welches er aus seinen Initialen ableitet und ab 1869 wie Stempel auf die Leinwand setzt (Abb. 12). In der Anlage seiner Landschaften geht er weit über solche Zitate hinaus. Die Reduktion der Details und die Konzentration auf eine meist asymmetrische Komposition größerer einfacherer Formen, die er flächig anordnet, adaptiert Whistler von ostasiatischen Künstlern.¹⁶¹ Dabei findet er in den nächtlichen Szenarien der Themse, in deren Nebel sich die Schemen von Booten und industriellen Gebäuden des gegenüberliegenden Ufers als einfache Formen

158 Der zeitgenössische britische Dichter Algernon Charles Swinburne schrieb ein Bildgedicht auf Whistlers *Little White Girl*. In dem melancholischen Gedicht, mit dem Titel *Before the Mirror: Verses Written under a Picture*, heißt es: »She knows not loves that kissed her/ She knows not where./ Art thou the ghost, my sister,/ White sister there,/ Am I the ghost, who knows?/ My hand, a fallen rose./ Lies snow-white on white snows, and takes no care.« – Algernon Charles Swinburne: *The Poems of Algernon Charles Swinburne*. Vol. 1. London: Chatto & Windus 1904. S. 130. – Whistler ließ das Gedicht seines Freundes auf dem originalen Rahmen des Gemäldes anbringen und schrieb im Katalog zur ersten öffentlichen Präsentation des Gemäldes in der Royal Academy: »a rare and graceful tribute from the poet to the painter – a noble recognition of work by the production of a nobler one.« – Andrew McLaren Young, Margaret MacDonald u. Robin Spencer: *The Paintings of James McNeill Whistler*. New Haven, London: Yale University Press 1980. S. 29.

159 Richard Dormont u. Margaret F. MacDonald (Hrsg.): *James McNeill Whistler*. Kat. Ausst. Tate Gallery London. London: Tate Gallery Publications 1995. S. 78.

160 Am deutlichsten in Whistlers Gemälde *Variations in Violet and Green* (1871), das in einem starken Hochformat den ostasiatische Bildaufbau kopiert, in seiner Farbpalette jedoch von den Impressionisten beeinflusst ist. In dieser Radikalität stellt das Gemälde aber auch eine Ausnahme im Werk Whistlers dar.

161 Vgl. John Walker: *James McNeill Whistler*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers 1987. S. 49. – Richard Dormont: *Nocturnes*. In: Richard Dormont u. Margaret F. MacDonald (Hrsg.): *James McNeill Whistler*. Kat. Ausst. Tate Gallery London. London: Tate Gallery Publications 1995. S. 120–122.

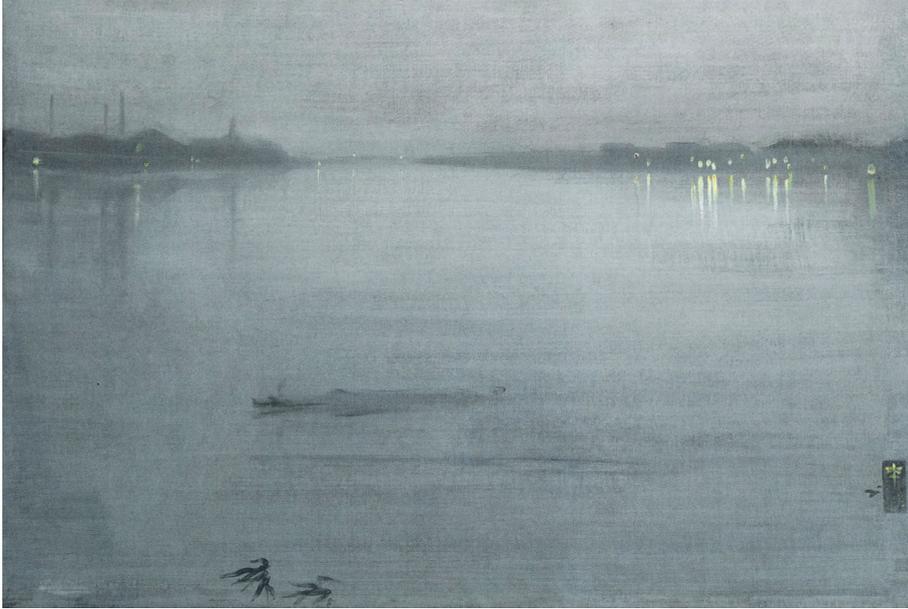


Abb. 12: James McNeill Whistler: *Nocturne in Blue and Silver – Cremore Lights* (1872), Öl auf Leinwand, 50.2 x 74.9 cm, Tate Gallery, London

herauslösen, um sich zugleich wieder darin aufzulösen, ein Pendant zu den vernebelten Bergmassiven fernöstlicher Landschaften. In seinen *Nocturnen* setzt Whistler seine Faszination für das Verschwommene und Unklare zu ephemeren Flusslandschaften um. Die Gemälde verbleiben dabei im Querformat westlicher Landschaftsmalerei, verlieren jedoch ihre Tiefenwirkung im flächigen Nebelschleier. Die Ahnung einer Landschaft, die angedeutet bleibt und vom Betrachter fordert, sie imaginativ zu ergänzen, gemahnt an die für die ostasiatischen Landschaftsbilder charakteristischen leeren Flächen, die das Unsichtbare darstellen. Whistlers Landschaften wirken dabei weniger meditativ und repräsentieren nicht die übermächtige Natur gegenüber dem Menschen, sondern sind optische Gebilde, in denen die Farbe im Dunst und Nebel der Nacht selbstständig wird; im Nebel durchhaucht nicht der Lebensatem die Bilder, der Dunst verwischt Konturen und mischt die Farben neu, wodurch das Gewöhnliche ungewöhnlich erscheint. Wenige Formen, wie ein Boot oder die Silhouetten von Architektur, deuten die großzügigen Farbflächen als Wasser oder Himmel und doch lösen sich die Gemälde nicht ganz in der Erscheinung von Landschaften auf, sondern werden zu malerischen Ereignissen.

Während Whistlers Malerei an den optischen Interessen des Impressionismus orientiert ist und malerische Phänomene untersucht, adaptiert zwanzig



Abb. 13: Pierre Bonnard: *Promenade des nourrices, frise des fiacres* (1894/1897), vierteiliger Wandschirm, Lithografien in fünf Farben, je 143 x 46 cm, Privatsammlung, courtesy Städel Museum, Frankfurt a. M.

Jahre später Pierre Bonnard (1867–1947) weitaus radikaler die fernöstliche Kunst in seinem Werk *Promenade des nourrices, frise des fiacres* von 1894 (Abb. 13).¹⁶² Schon in der Bildform wählt er eine für Europa ungewöhnliche Form: den Paravent.¹⁶³ Der Stellschirm ist auf der einen Seite bemalte Tafel, der durch Größe und Präsenz im Raum große Aufmerksamkeit zuteilwird, auf der anderen Seite ist er Objekt der Wohnkultur und damit alltäglicher Gebrauchsgegenstand. Diese Symbiose entspricht den Zielen der Nabis, einer überwiegend französischen Künstlergruppe, zu der auch Bonnard gehörte, deren erklärtes Ziel es war, Kunst im Alltag zu integrieren. Verteilt auf vier

162 Neben dem ursprünglichen Paravent, den Bonnard 1894 in Leimfarbe auf Leinwand ausführte und welcher sich heute in einer Privatsammlung befindet, ließ er 1899 weitere Exemplare in einer Edition von 110 Stück als fünffarbig gedruckte Lithografien anfertigen. – Vgl. Francis Bouvet: *Bonnard. The complete graphic work*. London: Thames and Hudson 1981. S. 68.

163 Vgl. hierzu auch das Kapitel *Der Stell- oder Wandschirm (Byōbu) und seine Nachfolge in Europa im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Siegfried Wichmann: *Japonismus. Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Herrsching: Schuler 1980. S. 154-161. – Wichmann geht hier auch auf die thematisierte Arbeit Bonnards ein.

hochformatige Tafeln stellt Bonnard in *Promenade des nourrices* eine Straßenszene dar, wie er seiner Mutter in einem Brief schreibt:

J'exécute un paravent pour le Champ de Mars ... C'est la place de la Concorde où passe une jeune mère avec ses enfants, des nounous, des chiens et en haut, faisant bordure, une station de fiacres, le tout sur un fond blanc écru qui rappelle tout à fait la place de la Concorde quand il y a de la poussière et qu'elle ressemble à un petit Sahara.¹⁶⁴

Als plane Gebilde ordnet Bonnard die Figuren frei auf der monochromen Fläche an. Er löst sich von der Zentralperspektive und gibt den Eindruck von Tiefe durch Variation der Größenverhältnisse und der Positionierung der Elemente im Bildraum wieder. Auf diese Weise lässt sich eine Staffelung von drei Gruppen ausmachen. Im Vordergrund, auf den rechten beiden Tafeln, ist die Mutter mit ihren drei Kindern und zwei Hunden abgebildet. Auf den linken beiden Tafeln führt in der oberen Hälfte eine Brüstung in das Bild, welche mit den drei Kinderfrauen abschließt. Eine Karawane aus Pferdekut-schen zieht sich wie eine Bordüre entlang der oberen Bildkante über die ganze Breite des Paravents und bildet den Hintergrund. Von vorne nach hinten und von unten nach oben verlieren die Elemente an Details. Kann man die Gliedmaßen der Familie vorne noch erkennen und ihre Mimik lesen, sind die Ammen im Mittelgrund auf grobe Formen reduziert, die sich nur durch die Muster ihrer Umhänge unterscheiden, ihre Gesichter sind schon nicht mehr ausgebildet. Während der Fries aus Droschken und auch die Reihe der Kinderfrauen statisch parallel zur Bildkante angeordnet sind, sind die Figuren im Vordergrund bewegt. Die Laufbewegungen der Jungen sind deutlich ausgestellt, die diagonale Anordnung der Figurengruppe und auch die Übertretung der Tafelgrenze durch den Reifen, mit dem der links abgebildete Junge spielt, verleihen der Gruppe Dynamik. Das verkürzt dargestellte Gesicht der Mutter, die zum jüngsten Kind nach unten schaut, zeigt, wie Bonnard innerhalb seiner flächigen Figuren Perspektive und Bewegung darstellt.¹⁶⁵

Die scharf konturierten Figuren stellt er in einen »schwebenden Bildraum«¹⁶⁶, eine undefinierte Fläche, die selbst keine Qualität zu haben scheint, deren Räumlichkeit sich lediglich durch die Haltung der sie beherrschenden Figuren und ihrer Beziehung untereinander herausbildet. Die Reduktion, auch der Figuren, auf die Fläche und die Konzentration auf wesentliche charaktéri-

164 Anisabelle Berès (Hrsg.): *Au temps des Nabis*. Kat. Ausst. Huguette Berès, Paris. Paris: Huguette Berès 1990. S. 40.

165 Vgl. hierzu Ursula Perucchi-Petri: *Das Figurenbild in Bonnards Nabis-Zeit*. In: Pierre Bonnard. Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich. Zürich 1984. S. 33-42.

166 Ebd. S. 36.

sierende Merkmale hat Bonnard an japanischen Holzschnitten studiert. Er orientierte sich insbesondere an der Ukiyoe-Malerei, welche das bürgerliche Leben in Genrebildern festhält. Die Darstellungen des Vergnügungslebens japanischer Städte entspricht den Großstadtmotiven der Nabis in der Pariser Belle Epoque. So fängt auch *Promenade des nourrices, frise des fiacres* eine alltägliche Szene der französischen Metropole jener Zeit ein.

Es ist weniger die thematische Nähe, als vielmehr die stilistische Adaption ostasiatischer Malerei, die das vierteilige Ensemble so bemerkenswert macht. Die Figuren sind in Kleidung und Handlung der Pariser Gesellschaft entnommen, in der Darstellung jedoch an japanische Holzschnitte angelehnt.¹⁶⁷ Insbesondere Bonnards Umgang mit dem Bildgrund, den er monochrom lässt und lediglich durch ein wenig Laub am rechten Bildrand bestimmt, entspricht der Art und Weise ostasiatischer Maler, die Figuren auf der unbehandelten Malfläche zu installieren und ihre Beziehung durch Proportion und Stellung zueinander zu klassifizieren. Die Bemerkung Bonnards an seine Mutter macht jedoch deutlich, dass er die monochrome Fläche nicht als materiellen Grund des Gemäldes sieht, sondern ikonisch gedeutet wissen will. Der Farbton qualifiziert die Fläche als staubige Promenade, die einer Wüste gleicht. Er übernimmt somit ein Merkmal ostasiatischer Bilder und verbindet es mit einer inhaltlichen Deutung, die er für sein Motiv im Rahmen westlich geprägter Malerei produktiv macht.

Der interessierte Blick auf die Kunst Ostasiens war in der Moderne nicht nur von der Lust am Exotischen geprägt, wie noch im 18. Jahrhundert, sondern bestand vielmehr in einem echten Interesse an deren Stil, der als gleichwertig angenommen wurde. Die Künstler erkannten das innovative Potential, das in der fremden Kunst für ihre eigene lag. In der produktiven Auseinandersetzung sieht man die Suche nach Anschlussmöglichkeiten und den Mut, sich von Konventionen der eigenen Kunst zu lösen und Ideen anderer Kulturen zu folgen. Für die Beschäftigung mit ostasiatischer Malerei bedeutet dies neben einer Sensibilisierung westlicher Künstler für den freien Umgang mit dem Raum, auch den Reiz der Leere zu erkennen.¹⁶⁸

Letztlich lässt sich keine gesicherte Aussage dazu machen, inwieweit die ostasiatische Kunst die europäischen Maler der Moderne zu offenen Stellen in ihren Bildern anregte. Das mag auch daran liegen, dass es die westlichen Künstler verstanden, das Beobachtete sinnvoll für ihre Malerei zu adaptieren: »It is a classic case of one culture or part of a culture influencing another,

167 Vgl. ebd.

168 Malerisch konnte sich dies auch darin niederschlagen, dass nicht die gesamte Bildfläche bemalt wurde, sondern die unbehandelte Leinwand an einigen Stellen durchschien, wie in manchen Bildern Paul Cézannes, dessen Landschaftsmalerei ebenfalls von der fernöstlichen Kunst beeinflusst war.

irreversibly: the grammar has become so infused into western art that it has become totally absorbed. It is no longer chinoiserie.«¹⁶⁹ Es bleibt zu konstatieren, dass der für den Westen neue Umgang mit dem Bildgrund, wie er in der ostasiatischen Kunst Tradition hat, mit den Errungenschaften der Moderne zusammenfällt, was auffällig ist. Die Innovation lässt sich meines Erachtens aus der Situation einer Art Gemengelage der Interessen, Entwicklungen und Einflüsse beschreiben, die auf die Empfänglichkeit westlicher Künstler auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen trifft, welche zur Moderne führte. Die fernöstliche Malerei, wie sie in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentiert war, bildet dabei nur ein einflussreiches Element. Auch andere Entwicklungen, die im Verlauf dieser Arbeit dargelegt werden sollen, deuteten auf das Phänomen leerer Stellen im Bild hin.¹⁷⁰

Nicht nur die bildenden Künstler, auch die Poeten nahmen Anteil an den aus Fernost importierten Kulturgütern. Sicher war die Hürde der Rezeption chinesischer und japanischer Texte durch die fremde Schrift größer, durch Übersetzungen wurde die ostasiatische Literatur aber auch für ein westliches Publikum lesbar. In seiner Studie zeigt Andreas Wittbrodt, wie vielseitig auch deutschsprachige Schriftsteller fernöstliche Gedichtformen wie das Haiku oder Tanka übernehmen.¹⁷¹ Die starke Reduktion, welche diese lyrische Kurzform charakterisiert, verlangt vom Autor eine Konzentration auf wenige Worte, wodurch sich wiederum die Bedeutungsoffenheit des einzelnen Wortes erhöht. Dieses Verfahren entspricht dem Umgang mit nur wenigen ausdrucksstarken Linien in der ostasiatischen Malerei, deren Einfluss oben dargelegt worden ist.¹⁷²

Eine besonders enge Zusammenarbeit zwischen ostasiatischen und westlichen Autoren zeichnete die Vertreter der konkreten Poesie aus, auf die in dieser Arbeit noch einzugehen sein wird. Die ideografischen Schriftzeichen

169 Impey: *Chinoiserie* 1977. S. 191.

170 Durch die Globalisierung im 20. Jahrhundert verstärken sich der internationale Austausch und die gegenseitige künstlerische Befruchtung verschiedener Kulturen. Fernöstliche Kunst ist im Westen weithin im Umlauf und schlägt sich nicht mehr punktuell als Mode nieder. Ihr Einfluss lässt sich nicht mehr im Kollektiv beschreiben, sondern ist an individuelle Künstlerbiografien gebunden. Hier finden sich in allen Strömungen Maler, Kunsthandwerker und Architekten, deren Kunst von der Ostasiens inspiriert war und die sich intensiv mit deren Prinzipien auseinandersetzten oder sogar Reisen in den Fernen Osten unternahmen. Von einigen dieser inspirierten Künstler wird in dieser Arbeit noch die Rede sein.

171 Vgl. Andreas Wittbrodt: *Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik* (1849–1999). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005. – Nachzulesen ist hier auch die Rezeptionsgeschichte japanischer Literatur in Deutschland.

172 Da sich die Gedichtformen nicht durch einen besonderen Umgang mit dem typografischen Weißraum auszeichnen, soll dieses Forschungsfeld hier nicht weiter verfolgt werden.

fernöstlicher Kulturen zeugen von sich aus von einem direkteren Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem als das symbolische Schriftsystem des westlichen Alphabets und regen damit zum selbstreferentiellen Ausdruck an. Vor allem aber die Tradition der Kalligrafie, die mit der Malerei als höchste Kunstform im Fernen Osten geschätzt wird, trieb eine produktive Auseinandersetzung der konkreten Poeten mit der visuellen Repräsentation von Sprache an.

3 | Der typografische Weißraum

Wird ein Buchstabe auf ein Blatt Papier geschrieben, geraten Schriftzeichen und weiße Fläche in ein dialektisches Verhältnis: Der Buchstabe macht das Blatt Papier zu einer Textseite und das Weiße rahmt das Schriftzeichen, isoliert es, gibt ihm Raum und Bedeutung. Denken Sie sich eine Textseite, in der vor lauter Schriftzeichen kein Papierweiß mehr durchblickt! Die Buchstaben würden in der Druckerschwärze untergehen und der Text schweigen. Die weißen Stellen sind unbedingter, konstitutiver Bestandteil einer Textseite.

Es wird zu zeigen sein, dass die Schreibfläche nicht bloß passiver Untergrund eines Textes ist, sondern dass die Schriftzeichen in sich und in Nachbarschaft zueinander eigenständige weiße Formen ausbilden, die als selbstständige Zeichen gleichwertig neben den schwarzen Schriftzeichen bestehen und gemeinsam eine Textseite generieren. Jene Negativformen möchte ich als Positive betrachten und als *Weißräume* bezeichnen.

Bevor ich diesen Begriff erläutere und eine quantitative wie qualitative Analyse des Phänomens in der Typografie vornehme, möchte ich auf die von Sybille Krämer in Erinnerung gerufene »(fast) vergessene Dimension der Schrift« eingehen, auf den Aspekt der *Schriftbildlichkeit*. Unter Beachtung Derridaischer Erkenntnisse, Schrift nicht nur als Transkription mündlicher Sprache zu verstehen, also als sekundäres Zeichensystem oder als Signifikanten der Signifikanten,¹⁷³ entwickelt Krämer die Perspektive der »notationalen Ikonizität«¹⁷⁴ von Schrift: »Was also in der phonographischen Annahme, Schrift sei visuell realisierte mündliche Sprache, ausgeblendet bleibt, ist der Umstand, dass Texte eine Modalität sind, Sprache zu ikonisieren (...).«¹⁷⁵ Während gesprochene Sprache an die Sukzessivität der Lautfolge gebunden ist, wird Schrift als Sprache im Raum konkretisiert. Diese Räumlichkeit identifiziert Krämer in Abgrenzung zu »traditionellen Bildern« als »Zwischenräumlichkeit«, als eine Modalität von Räumlichkeit also, bei der es auf die Leerstellen

173 Vgl. Jaques Derrida: *Linguistik und Grammatologie*. In: Ders.: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 49–129.

174 Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit« oder: *Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*. In: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hrsg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München: Wilhelm Fink 2003. S. 163.

175 Ebd. S. 160.

und Lücken ankommt.«¹⁷⁶ Das analytische Vermögen der von mir bereits als Weißräume benannten Markierungen zwischen zwei Schriftzeichen, welche diese als diskrete Zeichen identifizieren, bestimmen die »Strukturbildlichkeit«¹⁷⁷ von Schrift. Artikuliert sich mündliche Sprache als Sprechfluss, deren Pausen anatomisch und inhaltlich motiviert sind, markieren Weißräume Wort- und Satzgrenzen und bringen daher die grammatikalische Struktur der Sprache zur Anschauung.

Krämers linguistische Sicht auf das Textbild erkennt die Bedeutung der Weißräume in ihrer Stellung. Bereits Thomas Fries wies allerdings darauf hin, dass dieses rein funktionale Verständnis reduktiv sei und insistierte auf die ästhetische Komponente der Weißräume.¹⁷⁸ Fries, der sich eingehend mit dem schweizerischen Typografen Adrian Frutiger auseinander gesetzt hat, denkt seinen Ansatz nicht wie Krämer von einem sprach- und schriftphilosophischen Standpunkt aus, sondern betrachtet Schrift aus der Perspektive der Typografie, welche eine kategorisch andere ist.

Typografie, so fächert Herbert E. Brekle den umfassenden Begriff auf, lässt sich bestimmen als »physikalisch bestimmbares Abbildungsprinzip«, als »Techniksystem« und als »Gestaltungsprozess und dessen Ergebnis«.¹⁷⁹ So definiert, meint Typografie sowohl ein Handwerk als auch eine Gestaltungslehre und erweist sich bei intensiver Betrachtung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Die Quantität und Qualität historischer Setzerlehrwerke und typografischer Handbücher zeugen von der frühen Verwissenschaftlichung des buch künstlerischen Handwerks bzw. der Wissenschaftlichkeit dieser Gestaltungslehre selbst.¹⁸⁰ Leseforschung, Linguistik, Wahrnehmungspsychologie, Bildwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft sind begleitende Wissenschaften, mit denen sich die Typografie auseinandersetzen muss und auseinandergesetzt hat, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden. Die lange Tradition des Fachs seit Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert ermöglicht eine eigene Geschichtsschreibung, welche sowohl in der Beschreibung

176 Ebd. S. 162.

177 Ebd. S. 163.

178 Fries: *Die Leerstelle* 2009. S. 172.

179 Vgl. Herbert E. Brekle: *Typographie*. In: Hartmut Günther u. Otto Ludwig (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit (Writing and its use). Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. Berlin, New York: de Gruyter 1994 (HSK, 10.1). S. 204.

180 »Die Typographie ist der Vorhof der Literatur. Im geistig anspruchsvollen Bereich der Literatur ist eine ziemlich umfassende Bildung Voraussetzung. (...) Sein Beruf steht dem des Schriftstellers am nächsten. Wenn überhaupt Denken, Fühlen und Schreiben ein Beruf ist, so hat er zumindest den geistigsten unter den handwerklichen Berufen.« – Lamartine zit. nach: Heinz Sarkowski (Hrsg.): *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbriefe zur Buchgestaltung*. Berlin, Frankfurt a. M.: Mergenthaler 1965. S. 5.

technischer Entwicklungen und ihrer medientheoretischen Veränderungen besteht als auch eine eigene Stilgeschichte ihrer Produkte beinhaltet.

Aus typografischer Perspektive wird ›Stil‹ als bildkünstlerische Kategorie verstanden, welche die Schriftformen und Gestaltung von Seiten eines Druckerzeugnisses beschreibt, was verdeutlicht, dass der Typografie ein *materialer Textbegriff*¹⁸¹ zugrunde liegt. Buchstaben werden hier nicht als Lautzeichen betrachtet, sondern als abstrakte Formen, aneinandergesetzt und zusammengestellt zu visuellen Einheiten, den Wörtern. Während das linguistische Ordnungssystem eine Strukturierung von Text in Grapheme, Wörter, Abschnitte und Kapitel vorsieht, gliedert sich ein Text typografisch betrachtet in Lettern, Wörter, Zeilen, Abschnitte und Seiten. Die Tiefenstruktur richtet sich also nach visuellen und nicht nach inhaltlichen Kriterien. Das Textbild ist in erster Linie ein Bild und die Aufgabe des Typografen die ästhetische Gestaltung desselbigen.¹⁸²

Krämers Begriff der »notationalen Ikonizität« von Schrift müsste aus der Perspektive der Typografie also wieder als »piktorale Ikonizität« beschrieben werden, welche nach Krämer »traditionelle Bilder« darstellt.¹⁸³ So, also typografisch, betrachtet stellt sich eine Textseite als monochrome Grafik dar, die aus schwarzen und weißen Elementen aufgebaut ist. Der Typograf und Hochschullehrer Albert Kapr hebt die Bedeutung der Weißräume dieser »Grafik« hervor:

Jede neue Zeile teilt den Grund, die Fläche, und schafft Binnenräume, also der zwischen den Rändern verbliebenen weißen Räume, ihre Relationen in Richtung Größe und Bewegung entscheiden weitgehend über die Qualität einer typografischen Arbeit. Und angesichts der gleichberechtigten Wirkung des Gemeinten

181 »Wir gehen von einem erweiterten Begriff des Textes aus, der linear, flächig oder auch räumlich angeordnete Mengen von *material* und *diskret* gegebenen *Elementen*, die als *Zeichen* fungieren können, aufgrund gewisser Regeln zu Teilen oder zu einer Ganzheit zusammenfasst. In dieser Weise konstruierte Texte heißen *materiale Texte* oder *Texturen*, sofern sie nur durch die Materialität oder Realität ihrer Elemente gegeben werden, aber nicht durch Zuordnung von Bedeutungen, die außerhalb der Konstituierung liegen. Materiale Texte haben also nur eine (semiotische oder linguistische) *Eigenwelt*, jedoch keine (semantische oder metasemiotische) *Außenwelt*.« – Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969. S.76.

182 »Die Buchgestaltung hat eine dreifache Aufgabe: Sie muß den Text und damit das Anliegen des Autors wirksam und sinnentsprechend vermitteln, sie muß dem Leser angemessen sein, und schließlich soll sie ein schönes Buch hervorbringen, ohne daß sich die Absicht der schönen Gestaltung in den Vordergrund drängt.« – Albert Kapr: *Hundertundein Satz zur Buchgestaltung*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1974. S. 13.

183 Vgl. Krämer: ›*Schreibbildlichkeit*‹ 2003. S. 163.

und Nichtgemeinten können die überlieferten Proportionen des Gleichgewichts durchbrochen werden durch entschiedene Gegensätze von Bedecktem und Leerm, von Gemeintem und Nichtgemeintem.¹⁸⁴

Die Qualitätskriterien eines Druckerzeugnisses orientieren sich demnach an bildkünstlerischen Merkmalen, wie Proportion, Kontrast und Gleichgewicht und sind durch die Komposition schwarzer und weißer Elemente auf einer Textseite zu erzielen.

Sowohl die linguistische als auch die typografische Perspektive machen die Relevanz der weißen Stellen eines Schriftstücks deutlich. Führen wir nun linguistische und typografische Ansprüche an Schrift zusammen, ergeben sich zwei Kategorien, welche für die Betrachtung von Schrift von Bedeutung sind: Stellung und Gestalt.

Beide Kriterien lassen sich nicht willkürlich gebrauchen, sondern sind historisch ausgebildeten Regeln unterworfen, in deren Spektrum Schrift und Text gestaltet werden können: »Innerhalb des Variationsraums, der das Bild eines Schriftzeichens konstituierenden Linien- und/oder Flächenkonfigurationen wird ein bestimmter *Typus* als angemessen oder korrekt definiert.«¹⁸⁵ Der Leser identifiziert also Schriftzeichen, indem er Zeichenphänomene mit im Gedächtnis gespeicherten Mustern vergleicht.¹⁸⁶ Da sich diese Zeichen, wie ich später zeigen werde, sowohl aus schwarzen als auch aus weißen Bestandteilen zusammensetzen, wird deutlich, dass auch die Weißräume bestimmten Konventionen und Regeln unterliegen. Diese gilt es herauszuarbeiten, ihren Variationsradius auszuloten und die damit verbundenen Verlagerungen der

184 Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 50.

185 Brekle: *Typografie 1994*. S. 204.

186 Krämer widerspricht dieser Annahme, indem sie bezweifelt, dass sich ein solches Muster, die »Idee einer A-heit« beispielsweise beschreiben ließe. Stattdessen entstehe die Identität des Buchstabens A »kraft seiner Nicht-Identität mit den anderen Markierungen des endlichen Buchstabenrepertoires« (Krämer: *Schriftbildlichkeit* 2003. S. 163.). Dass es zum Ausschluss anderer Buchstaben ebenfalls Konzepte dieser Schriftzeichen geben muss, lässt Krämer hier außen vor. Sicherlich hat sie recht, wenn sie die Breite des Variationsraums eines Buchstabentypus hervorhebt, dennoch lässt sich meines Erachtens ein allgemeingültiges Muster beschreiben (der Buchstabe A beispielsweise ließe sich als eine oben geschlossene, unten offene Form beschreiben, zwischen deren Schenkeln eine Linie verläuft). Christmann und Groeben haben gezeigt, dass die Identifikation von Schriftzeichen als Kombination beider parallel ablaufender Prozesse zu begreifen ist: Der Leser erkennt Markierungen des im Gedächtnis gespeicherten Konzepts eines Buchstabens (Aktivierung) und schließt gleichzeitig andere Typen aufgrund fehlender Markierungen aus (Hemmung). – Vgl. Ursula Christmann u. Norbert Groeben: *Psychologie des Lesens*. In: Bodo Franzmann u. a. (Hrsg.): *Handbuch Lesen*. München: K. G. Saur 1999. S. 145–223.

Funktion und Wirkung zu beschreiben, um davon abgeleitet die Brüche und Irritationen erkennen zu können, derer sich die experimentelle Literatur als Ausdrucksmittel bedient.

Um dorthin zu kommen, bedarf es jedoch zunächst einer genaueren Bestimmung des Begriffs *Weißraum*.

3.1. Der fachsprachliche Begriff *Weißraum*

Weiß|raum, der; -[e]s, -räume ist ein Fachbegriff aus der Typografie. Als *Weißraum* bezeichnet man eine unbedruckte Stelle einer Textseite – die ›Lücke‹ zwischen den Schriftzeichen, die den Blick auf das Weiß des Papiers freigibt.

Der Begriff geht von einem relationalen Raummodell aus, demnach sich ein Zwischen-Raum aus der Lagebeziehung zweier Körper ergibt. Diese Auffassung des Raums als Intervall, welche dem lateinischen Wort *spatium* entspricht und sich im englischen *space* und französischen *espace* erhalten hat,¹⁸⁷ unterscheidet sich von der Vorstellung eines *absoluten Raums*, der »nicht auf materielle Ereignisse oder Vorgänge zurückführbar [ist], sondern diesen zugrundelieg[t].«¹⁸⁸ Jenes Verständnis von einem gegebenen freien Raum, in dem sich die Körper positionieren und bewegen können, zeigt sich in der Bedeutung des ahd./mhd. Wortes *rûm*, das mit »Platz zu freier Bewegung oder zum Aufenthalt«¹⁸⁹ umschrieben wird. Laut Grimmschen Wörterbuch liegt der etymologische Ursprung in der Handlung des Rodens und der Gewinnung eines Siedlungsplatzes durch Entfernen von Wildnis (in adjektivischer Bedeutung auch ›geräumt‹) und lässt sich als Begriff »auf jede stätte übertragen, die gelegenheit zur entfaltung einer thätigkeit für einen zweck bietet«,

187 In erster Bedeutung als ›Renn- oder Laufbahn‹ zu übersetzen, bezeichnet *spatium* eine Strecke zwischen zwei festgelegten oder gegebenen Punkten (auch zeitlich zu verstehen). In der typografischen Fachsprache meint der Begriff *Spatium* das schmale Blindmaterial im Handsatz. Im Französischen ist dieser Bedeutungsunterschied durch verschiedene Genus markiert, die weibliche Form von *espace* meint das Bleistück, mit dem die Zwischenräume gebildet werden: »Petite tige de plomb moins épaisse que les caractères, qui sert à espacer les mots d'une ligne.« – Alain Rey (Hrsg.): *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2. Aufl. Bd. 3 (Enti-Incl). Paris: Le Robert 2001. S. 185.

188 Martin Carrier: *Raum, absoluter*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 1995. S. 490 – Vgl. auch Jörg Dünne u. Stephan Günzel: *Vorwort*. In: Dies.: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800). S. 10.

189 Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch 1876*. S. 534. Auch Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hrsg. v. Zentralinstitut für Sprachwissenschaft. Berlin 1989. S. 1381.

so beispielsweise auch auf den »raum auf dem papiere zum schreiben«. ¹⁹⁰ Als ›absoluter Raum‹ existiert dieser sprachlich ausschließlich im Singular und wird meist ohne Artikel in Verbindung mit einem Verb verwendet (›Raum haben‹, ›sich Raum machen‹).

Auf das Gebiet der Typografie bezogen, muss der Raum als abstrakt geometrischer Anschauungsraum begriffen werden. Hierbei ist zu differenzieren zwischen den Zwischen-Räumen, die ihre Begrenzung in der Nachbarschaft zu gedruckten Zeichen haben, und dem Raum, der sich auf das volle Format des Blatt Papiers bezieht und ausschließlich durch die vier Schnittkanten begrenzt wird, also ein bildhafter *Simultanraum*, innerhalb dessen die Elemente nebeneinander angeordnet sind. Die als Zwischen-Räume beschriebenen Phänomene werden fachsprachlich *Weißräume* genannt.

Bedeutet der Begriff *Raum* in beiden Raummodellen »das nicht Ausgefüllte« ¹⁹¹, so betont der Terminus *Weißraum*, dass sich diese ›Leere‹ in dem Durchblick auf den Schriftträger zeigt. Da dieser nicht immer weiß sein muss, es tatsächlich sogar kein reines Weiß sein sollte, sondern ein durch Grau oder Braun leicht gebrochenes, um das Lesen für die Augen angenehmer zu machen, ¹⁹² idealisiert die Bezeichnung das Phänomen. Es wäre präziser von *blanken* Stellen zu sprechen, um die Abwesenheit von Schrift zu verdeutlichen. ¹⁹³ Dennoch hat es sich in der typografischen Fachsprache früh eingebürgert, allgemein von *Papierweiß* zu sprechen, auch wenn man den empirischen Farbton eigentlich als Chamois- oder Elfenbeinton bezeichnen müsste. ¹⁹⁴ Schon Hieronymus Hornschuch spricht in seinem Setzerlehrwerk *Orthotypographia*, welches als erstes Fachbuch zur Buchdruckerei gilt, ¹⁹⁵ von

190 Vgl. Jakob u. Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 14. München 1984. S. 276.

191 Arnim Regenbogen u. Uwe Meyer (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begr. v. Friedrich Kirchner u. Carl Michaëlis. Darmstadt 1998. S. 548.

192 So formuliert Jan Tschichold polemisch: »Ein Frackhemd soll gewiß blendend weiß sein. Aber was für Wäsche gilt, gilt darum noch nicht für Drucksachen. Sollen sie den höchsten Grad an Komfort zeigen, so muß das Papier unmerklich, unbewußt wohltuend, getönt sein.« – Jan Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann*. Augsburg: Maro 1960. S. 107.

193 Das französische Farbwort *blanc* beinhaltet als Homonym auch die Bedeutung ›blank‹ und deutet auf den gemeinsamen Ursprung der Wörter hin.

194 »Wenn man früher lobend von ›weißem Papier‹ sprach, so meinte man den leichten écrufarbenen Ton, den das ungebleichte Papier vom Leinen und von der Schafwolle erhielt, welche die eigentlichen Ausgangsstoffe alles alten Papiers waren.« – Jan Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. 2. Aufl. Basel: Birkhäuser 1987. S. 202.

195 Vgl. Martin Boghardt: *Vorwort*. In: Martin Boghardt, Frans A. Janssen u. Walter Wilkes (Hrsg.): *Hieronymus Hornschuch: Orthotypographia*. Nachdruck der Ausg. Lipsiae, 1608 u. Leipzig, 1634. Lateinisch/deutsch. Darmstadt u. Pinneberg: Raecke 1983. S. 5. Als erstes Wörterbuch für

dem »weissen papier«¹⁹⁶. Zu unterscheiden ist hier selbstverständlich von farbigen Papieren, wie den blauen Prunkpapieren der venezianischen Drucker im 16. Jahrhundert, welche genauso wenig Gegenstand dieser Arbeit sein sollen, wie die Negativschriften, die in heller Schrift auf dunklem Grund erscheinen.

Die typografische Fachsprache, so schließt Kurt Dröge in seiner Studie zur *Fachsprache des Buchdrucks im 19. Jahrhundert*, begann sich als spezifischer, eigenständiger handwerklicher Wortschatz im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert herauszubilden, festigte sich in der Folgezeit und blieb bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahezu unverändert, ohne beachtenswerte mundartliche Elemente aufzuweisen.¹⁹⁷ Das 19. Jahrhundert dann »brachte die Konfrontation zwischen traditionellem handwerklichen Sprachgut und ›technischer Sprache‹ und verband beide unter Beibehaltung des fachsprachlichen Charakters zu einer neuen Einheit, die als ›technische Fachsprache‹ im 20. Jahrhundert zur Grundlage der Kommunikation eines ganzen Industriezweiges wurde.«¹⁹⁸ Setzt man das Forschungsbemühen Dröges fort und betrachtet die Hand- und Wörterbücher des Druckgewerbes des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts,¹⁹⁹ so ist eine abermalige Erweiterung des Fachwortschatzes zu erkennen. Die Weiter- und Neuentwicklung drucktechnischer Verfahren und vor allem die Digitalisierung im Herstellungsprozess sowie die Erweiterung satztechnischer Aufgabenfelder auf den Bereich digitaler Medien (*Desktop-Publishing*) finden ihren Niederschlag beispielsweise in der Verwendung englischsprachiger Ausdrücke, wie *Layout* oder *Kerning*. Abgesehen von den sich auf spezifische handwerkliche Arbeitstechniken beziehenden Fachausdrücken – wie dem Vokabular des Bleisatzes – bleiben die satztechnischen Termini auch in der modernen und gegenwärtigen Typografie erhalten.

Aufgrund des umfangreichen und früh einsetzenden Quellenmaterials, bestehend aus Hand- und Lehrbüchern sowie aus Wörterbüchern und Enzyklopädiën des Druckgewerbes, lässt sich die Veränderung des fachspezifischen Wortschatzes sehr präzise rekonstruieren und Neuerungen zeitlich recht genau festlegen. Viele druckkünstlerische Fachbücher sind aufgrund des

Druckersprache gilt das *Obral*-Wörterbuch von Otto Säuberlich (1927). Doch schon in Haspers 1835 erschienenem *Handbuch der Buchdruckerkunst* ist ein Wörterbuch integriert.

196 Hieronymus Hornschuch: *Orthotypographia*. In: Boghardt u. Janssen u. Wilkes (Hrsg.): *Hieronymus Hornschuch: Orthotypographia* 1983. S. 30.

197 Vgl. Kurt Dröge: *Die Fachsprache des Buchdrucks im 19. Jahrhundert*. Münstersche Diss. Lemgo 1978. S. 45.

198 Ebd. S. 46.

199 Dies ist im Rahmen dieser Arbeit freilich nicht in jenem Umfang zu leisten.

speziellen Adressatenkreises²⁰⁰ nur in geringer Auflage erschienen und heute schwer zugänglich. Es ist zudem davon auszugehen, dass weitere Lehrwerke und Wörterbücher existieren, die jedoch aufgrund des geringen Wirkungskreises heute selten verzeichnet sind. Ich beschränke mich daher in meiner Recherche auf die meist rezipierten Fachbücher, also jene, die wiederum in anderen einschlägigen Lehrwerken und Enzyklopädien erwähnt werden oder in mehreren Auflagen erschienen sind.²⁰¹

Der Fachausdruck *Weißraum* tritt ab der Mitte des 20. Jahrhunderts auf, beispielsweise in der Fachzeitschrift *Buchgewerbe*.²⁰² Hier wird der Begriff nicht weiter definiert, so dass davon ausgegangen werden muss, dass der Terminus unter Fachleuten, den Adressaten der Zeitschrift, bereits aus der Praxis geläufig gewesen sein muss. Erst 1990 findet sich eine erste Begriffsbestimmung, im *PONS Fachwörterbuch Druck- und Verlagswesen*.²⁰³ In diesem bilingualen Wörterbuch definieren Peter H. Collins, Eva Sawers und Rupert Livesey den Ausdruck *white space* als »part of a printed page with no printing on it« und übersetzen den englischen Terminus mit »Weißraum« ins Deutsche.²⁰⁴ Der Terminus ist dann auch in anderen Fachbüchern bezeugt, beispielsweise bei Gulbins und Kahrmann (1993), Kiehn und Tiezmann und Zeitvogel (1998), Forssman und de Jong (2002), Gorbach (2002) und Siemoneit (2008). In der vierundzwanzigsten Auflage der *Deutschen Rechtschreibung* nimmt auch

200 In erster Linie richten sich die Fachbücher an Lehrlinge oder Auszubildende der Buchdruckerzunft (Korrektoren, Setzer, Schriftgießer etc.). Oft wollen die Autoren aber auch ein Laien-Publikum ansprechen: »Im Ganzen genommen hat das vorliegende Buch den Zweck, den Buchdrucker mit der Buchdruckerkunst vertrauter zu machen, tüchtige intelligente Buchdrucker heranzubilden und auch dem Laien, welcher sich über unsere Kunst zu unterrichten wünscht, ein verständliches Lehrbuch zu sein.« – J. H. Bachmann: *Neues Handbuch der Buchdruckerkunst*. Weimar: Voigt 1876. S. VIII. – im Titel bereits erwähnt bei Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* 1960. – Eberhard Dilba: *Typografie-Lexikon und Lesebuch für alle*. Norderstedt: Books on Demand 2005. – Birgit Althaus: *Das Buchwörterbuch. Nachschlagewerk für Büchermacher und Buchliebhaber*. Erfstadt: area 2004.

201 Siehe hierzu das Literaturverzeichnis.

202 Industriegewerkschaft Grafisches Gewerbe und Nachrichtenamt der Stadt Leipzig (Hrsg.): *Das Buchgewerbe. Fachzeitschrift für das gesamte graphische Gewerbe und seine Lieferindustrien*. Bd. 3. Leipzig: Industriegewerkschaft Graphisches Gewerbe 1948. S. 104 und 117.

203 Zuvor verwendet den Begriff *Weißraum* schon der schweizerische Typograf Adrian Frutiger. In seiner Abhandlung zur Gestalt grafischer Zeichen beschreibt er mit dem Terminus jedoch nur den weißen Raum innerhalb eines Zeichens. Für die Typografie beschränkt er den Begriff also auf Punze und Fleisch. – Vgl. Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*. Bd. 1. *Zeichen erkennen, Zeichen gestalten*. Echzell: Heiderhoff 1978. S. 98.

204 Vgl. Peter H. Collin, Eva Sawers u. Rupert Livesey: *PONS Fachwörterbuch Druck- und Verlagswesen. Englisch – Deutsch. Deutsch – Englisch*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung 1990. S. 292.

die *DUDEN*-Redaktion 2006 den *Weißraum* als fachsprachlichen Begriff mit der Beschreibung »nicht bedruckter Raum auf einer Seite«²⁰⁵ auf und bezeugt somit, dass das Wort in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist.

Die Definitionen des Fachausdrucks sind in den unterschiedlichen Quellen konsistent, aber ungenau in Bezug auf die Numeri: Spricht man von *dem Weißraum* oder mehreren *Weißräumen* einer Buchseite? Da in den Glossaren nur die singuläre Form des Substantivs definiert wird, ist an der Begriffsbestimmung nicht abzulesen, ob ein spezifischer Raum gemeint ist oder ob *Weißraum* die Gesamtheit der weißen Stellen einer Textseite benennt. Collins, Sawers und Livesay setzen einen weiteren Ausdruck mit *white space* und *Weißraum* gleich – das Lexem *air*²⁰⁶, welches im Zusammenhang folgender Formulierung gebraucht wird: »we need to give the text more air.«²⁰⁷ Ähnlich gebraucht auch Manfred Siemoneit den Ausdruck in seinem typografischen Handbuch: »Man sollte niemals das Format total füllen, sondern auch ›freien Raum‹ (Weißraum) wirken lassen.«²⁰⁸ In diesem Sinne entspricht die (Weiß-)Raumvorstellung dem oben erläuterten *absoluten Raum*; das Lexem *Weißraum* besitzt in diesem Fall keinen Plural.

Anders dagegen verwendet Rudolf P. Gorbach den Begriff: »Die Zusammenhänge von Elementen auf der Fläche, auf Weißräumen, mit Rändern, Seitenproportionen und Größen machen das Eigentliche einer Gestaltung aus.«²⁰⁹ Gorbach setzt den *Weißraum* nicht mit dem Raum der Seite – der Fläche – gleich, sondern spricht von mehreren *Weißräumen*, zu denen sich andere Elemente – Lettern und Wörter – in Beziehung setzen. Er versteht die *Weißräume* also als ›verrückbare‹ Elemente der Seitengestaltung. Auf gleiche Weise gebrauchen auch Friedrich Forssman und Ralf de Jong den Ausdruck, dem sie ein eigenes Kapitel widmen.²¹⁰ Unter dem (Über-)Begriff *Weißräume* verhandeln Forssman und de Jong all jene Phänomene eines Textes, die Stellen des Blattes unbedruckt lassen, demnach sich folgende typografische Elemente unter dem Terminus subsumieren lassen: Punze, Buchstaben- und Wortzwischenraum, Einzug, Ausgang, Durchschuss, Leerzeile, Zwischenschlag, Spaltenfuge und Seitenrand.

205 Werner Scholze-Stubenrecht: *Duden: Die deutsche Rechtschreibung*. 24. Aufl. 2006. Mannheim: Dudenverlag, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus, 2006.

206 Collin u. Sawers u. Livesay: *PONS Fachwörterbuch Druck- und Verlagswesen* 1990. S. 8.

207 Ebd.

208 Manfred Siemoneit: *Typographisches Gestalten. Regeln und Tipps für die richtige Gestaltung von Drucksachen*. 6., überarb. Aufl. Detmold: Polygraph Fachmedien Verlag 2008. S. 105.

209 Rudolf Paulus Gorbach: *Typografie professionell*. 2. Aufl. Bonn: Galileo Design 2002. S. 75.

210 Friedrich Forssman u. Ralf de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*. 4. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt 2002. S. 121.

Im Gegensatz zum Begriff *Weißraum* sind die meisten dieser Fachausdrücke schon in den Anfängen des Buchdrucks geprägt worden und in den ersten druckkünstlerischen Fachbüchern bezeugt. Die Ausdrücke *Zwischenraum* und *Fuge* entstammen vermutlich bereits den mittelalterlichen Schreibwerkstätten. Werden all diese Phänomene gemeinsam besprochen oder ihre Form und Funktion im Einzelnen erläutert, finden die Autoren der Handbücher und Enzyklopädien zur Buchkunst bis in die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts – und zum Teil auch heute noch – verschiedene Umschreibungen für die unbedruckten Stellen einer Textseite. Man spricht dort von *Abständen*, *Auslassungen*, *Lücken*, *Leerräumen*, *Zwischenräumen*, von *leeren*, *freien* und auch *weißen* Räumen, sowie bloß von *Räumen*. In ihrer Bedeutung werden diese Begriffe mehr oder weniger synonym verwendet.²¹¹ Im angloamerikanischen Sprachkreis kursieren vergleichbare Benennungen, wie *hache*, *gap*, *space*, als auch *blank space*, *empty space* oder *white space*. Außerdem werden substantivierte Adjektive gebraucht, so *blanks* und *whites*,²¹² welche am ehesten dem deutschen Terminus *Weißraum* entsprechen, aber schon wesentlich früher Verwendung gefunden haben.²¹³ Dass der Begriff des *Weißraums* nach wie vor nicht in jedem typografischen oder drucktechnischen Fachbuch erwähnt wird, ist wohl dem Umstand geschuldet, dass es sich dabei weniger um einen technischen als um einen ästhetischen Ausdruck handelt. Lehrwerke, welche die Arbeitsabläufe und handwerklichen Kenntnisse des Buchdrucks (und auch des Desktop-Publishings) vermitteln, arbeiten mit den Begriffen der spezifischen Spatien, um deren Funktion und Herstellung zu beleuchten. Künstlerisch ambitionierte Fachbücher wollen auch das Gespür für die ästhetische Gestalt einer Buchseite schulen, welches in erster Linie auf dem Verhältnis von schwarzen und weißen Flächen beruht. Der Ausdruck *Weißraum* als Komplement zum Bedruckten einer Buchseite beschreibt diese Dichotomie.

211 Es zeichnet sich die Tendenz ab, dass einige Ausdrücke, wie *Lücke* oder *Zwischenraum*, eher gebraucht werden, um den Abstand zwischen den Buchstaben oder Wörtern zu beschreiben, während *leerer*, *weißer* oder *freier Raum* eher in der Bezeichnung größerer Weißräume Verwendung finden, wie Zwischenschläge und Zeilenabstände. Diese Beobachtung lässt sich jedoch nicht generalisieren.

212 Mit *blank* und *white* kann auch eine Vakatsseite, eine völlig unbedruckte Seite gemeint sein.

213 So beispielsweise bei William Morris in seinem Aufsatz *The Ideal Book* von 1893: »No more white should be used between the words than just clearly cuts them off from another; if the whites are bigger than this it both tends to illegibility and makes the page ugly.« – William Morris: *The Ideal Book*. In: William Peterson (Hrsg.): *The Ideal Book. Essays and Lectures on the Art of the Book by William Morris*. Berkeley: University of California Press 1982. S. 68.

3.2. Blindmaterial

Um den Gebrauch und die Besonderheit freier Stellen einer Textseite zu untersuchen, erweist sich der Blick auf die handwerkliche Herstellung der Weißräume als äußerst produktiv. Gleichzeitig dient mir die Thematisierung des Techniksystems dazu, das typografische Fachvokabular einzuführen, dessen ich mich in diesem und folgenden Kapiteln bedienen werde.

Um 1450 revolutionierte der Mainzer Goldschmied Johannes Gensfleisch zur Laden, genannt Gutenberg (um 1400–1468) den Buchdruck durch eine Erfindung, welche die Kultur nachhaltig veränderte. Indem er die Drucklettern aus dem starren Gefüge der geschnitzten Holzplatte befreite und in die Form isolierter beweglicher Bleitypen goss, konnte Gutenberg mit einem begrenzten Satz an Lettern immer neue Texte formieren. Die Wiederverwendbarkeit auf der einen Seite und das schnelle Zusammenfügen der Drucktypen zu einer Druckvorlage (fachsprachlich ›Setzen‹) statt des zeitintensiven Holzschnitts auf der anderen Seite, ermöglichte die massenhafte Produktion von Druckerzeugnissen. Waren Manuskripte und Blockbücher noch seltene Artefakte, die nur wenigen Menschen zugänglich waren, legte die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern die Grundlage zum Buch als Massenartikel. Eine typografische Kultur ermöglichte die Verbreitung von Gedanken und das Erschließen einer breiten Leserschaft und bildet aufgrund der Demokratisierung von Wissen und Bildung die Basis unserer heutigen Wissensgesellschaft:

Die Erfindung der Buchdruckerkunst ist das größte Ereignis der Geschichte. Sie ist die Mutter der Revolution. Sie ist ein Mittel menschlichen Ausdrucks, das diesen von Grund auf erneuert, sie ist der menschliche Gedanke, der ein Kleid abwirft und sich in ein anderes hüllt, sie ist die vollständige und endgültige Häutung jener symbolischen Schlange, die seit Adam die Intelligenz verkörpert.²¹⁴

Die über das Mechanische hinausgehende Idee der Erfindung Gutenbergs, die den gesamten Arbeitsablauf des Mobilletterndrucks umfasst (einschließlich der Erfindung der Druckerpresse), besteht in der Isolation des Buchstabens aus seinem Kontext – dem Wort –, also der Reduktion von Text auf seine schriftsprachlichen Minimalzeichen. Diese werden als einzelne Metalltypen materialisiert. Zum Typenmaterial gehören die Buchstaben als Versalien und Gemeine, sowie Umlaute und andere diakritische Zeichen, Ligaturen, Ziffern, Interpunktions- und Sonderzeichen und das sogenannte *Blindmaterial*.

214 Victor Hugo: *Lob der Buchdruckerkunst*. Aus dem Frz. v. Silke Resinelli. Zürich: Verl. der Arche 1979. S. 45.

Eine einzelne Type (Abb. 14) setzt sich zusammen aus dem Letternkörper (auch *Kegel*), der eine genormte Schulterhöhe (c) besitzt und sich durch eine je nach Schriftzeichen unterschiedlich ausfallende Dichte (b) auszeichnet, sowie dem auf der Achselfläche aufliegenden Konus (e), welcher als plastisches Schriftzeichen geschnitten ist. Die Vertiefungen dieses Konus' bezeichnet man als *Punzen* (g) – sie stellen im Gegensatz zum Schriftbild (d) den nicht druckenden Teil des Kopfes dar. Tiefer als die Schrifthöhe liegt auch das *Blindmaterial*. Es wird definiert als: »(Füllmaterial): Im Handsatz das zwischen den Drucktypen sowie den Zeilen eingefügte nicht schrifthohe Material, durch das [...] die freien, nicht-druckenden Stellen gebildet werden.«²¹⁵

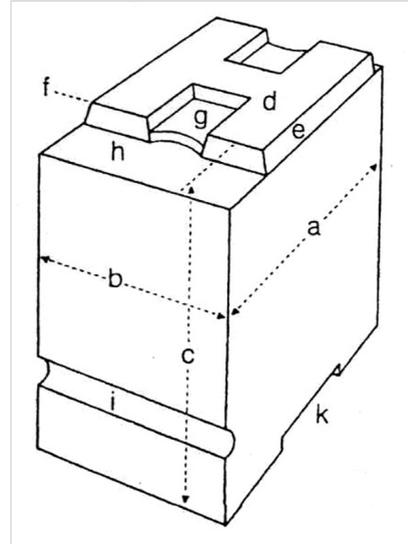


Abb. 14: Schematische Zeichnung einer Buchdruckletter

Diese eigenständigen Typen des Handsatzes werden wie die übrigen Letternformen gesetzt und bilden im Druckbild die Weißräume. Sollte das eigentlich im Druck nicht sichtbare ›blinde‹ Material doch eine Spur hinterlassen, so spricht man von einem *Spieß*.

Aufgrund ihrer Größe und Form unterscheidet man verschiedene Typen von Blindmaterial. Die etwa 145 Arten lassen sich vier Kategorien zuordnen. Als *Ausschluss* bezeichnet man die schmalen Metallstücke bis zu einer Breite von 3 Punkt²¹⁶, wobei die schmalsten Ausschlussstücke von ½ bis 1½ Punkt auch *Spatium* genannt werden. Mit ihnen werden die Wortzwischenräume gebildet, sowie die Buchstabenabstände beim Sperren und Ausschließen einer Zeile. Das *Geviert*, eine besondere Form des *Ausschlusses*, dessen Breite der Höhe des Schriftkegels entspricht und daher quadratisch ist, wird zur Einrichtung des Einzugs verwendet. *Quadrate* sind Blindmaterialstücke von 6 bis 20 Punkt Breite, die meist nebeneinander gesetzt eine unvollständige Ausgangszeile füllen. Blindmaterial in der Länge der Satzzeile zur Bildung des Zeilenabstandes (*Durchschuss*) werden *Regletten* genannt, es gibt sie in den Stärken 1 bis 12 Punkt. Großflächigere Weißräume, wie Zwischenschläge und

215 Dieter Liebau u. Hugo Weschke: *Polygraph Fachlexikon der Druckindustrie und Kommunikationstechnik*. Frankfurt a. M., Bielefeld: Polygraph Verlag 1997. S. 74.

216 Typografisches Maß: Ein Punkt (Pica-Point) entspricht 0,352778 mm. Vgl.: Dilba: *Typographie-Lexikon und Lesebuch für alle* 2005. S. 95.

Seitenränder werden durch *Stege* gesetzt. Diese oft hohlgegossenen Bleiklötze haben eine Stärke von 2 bis 4 Cicero²¹⁷ und eine Länge von bis zu 24 Cicero.

Der Blick in einen deutschen Antiquasetzkasten zeigt aufgrund der Größe und Position der Fächer, in welche die einzelnen Typen sortiert werden, wie häufig eine bestimmte Type gebraucht wurde. Der auf Schnelligkeit angelegte Arbeitsprozess des Setzens wird in der Weise optimiert, dass die Fächer mit den meist frequentierten Lettern zum Setzen eines Textes in der unteren Hälfte der Mitte des Setzkastens liegen, um für den Setzer schnell greifbar zu sein. Abgesehen von den Versalien und den Zahlen, welche oben im Kasten angeordnet sind, sind die anderen Fächer so organisiert, dass sie nach außen hin die selten gebrauchten Typen fassen und kleiner werden. Der genormte Setzkasten orientiert sich an Rechtshändern, so dass sich eine Präferenz auf das rechte Drittel des Kastens ergibt. Die dort untergebrachten Interpunktionszeichen werden häufiger gebraucht als diakritische Zeichen und Vokaligaturen, welche in der linken Seite des Setzkastens liegen. Das Blindmaterial ist aufgeteilt in zwei Fächer in der Mitte (Ausschluss und 1 Punkt) und sechs Fächer im rechten Teil (1½ Punkt, 2 Punkt, Ausschluss, Gevierte, Quadrate) des Setzkastens. Die Quantität, die Prominenz der Platzierung und die Größe der Fächer bezeugen, wie hoch frequentiert das Blindmaterial im Satzdruck ist.

Der ›moderne Setzkasten‹ – die Computertastatur – verdeutlicht die gleichen Erkenntnisse. Auch hier orientiert sich die Tastenbelegung nicht am Alphabet. Sie ist das Ergebnis einer statistischen Untersuchung zur Frequenz von Buchstabenfolgen.²¹⁸ Während die Buchstaben- und Zahlentasten einander entsprechen, sind die umliegenden Tasten in Größe und Form verschieden. Leertaste, Eingabetaste und Tabulatortaste, welche Weißräume in einem Textdokument erzeugen, sind die größten Tasten der Tastatur. Die horizontal gestreckte Leertaste ist sogar so angeordnet, dass sie durch die Daumen beider Hände bedient werden kann. Dies unterstreicht, ebenso wie der Aufbau des

217 Typografische Maßeinheit von 12 (Pica-)Punkten.

218 1873 brachte Christopher Latham Sholes die erste fabrikmäßig hergestellte Schreibmaschine, die *Ramington*, auf den Markt. Gemeinsam mit James Densmore entwickelte der Buchdrucker für diese Schreibmaschine die QWERTY-Tastaturbelegung, die heute noch auf den Tastaturen im amerikanischen Raum zu finden ist. Ziel war es, die Buchstaben, welche häufig in Folge gedrückt werden, möglichst weit voneinander entfernt anzuordnen, damit sich die Typenhebel der Schreibmaschinenmechanik nicht verhaken. Entgegen der landläufigen Annahme hat die Tastaturbelegung also keine ergonomische Funktion, im Gegenteil, die Entfernung der in Folge getippten Buchstaben verlangsamt den Schreibfluss. – Vgl. u.a. Paul A. David: *Understanding the Economics of QWERTY: The Necessity of History*. In: William N. Parker (Hrsg.): *Economic History and the Modern Economist*. Oxford u.a.: Blackwell 1986. S. 30–49. – Ernst Martin: *Die Schreibmaschine und ihre Entwicklungsgeschichte*. Pappenheim: Johannes Meyer 1949. S. 531.

Setzkastens den Gebrauch des Blindmaterials bezeugt, wie häufig diese Tasten gebraucht werden.

Für das Druckbild bedeutet dieser empirische Befund, dass die Weißräume, als Ergebnis des Druckes, in der modernen Typografie einen hohen quantitativen Anteil am Text haben.²¹⁹ Das ist keinesfalls so selbstverständlich, wie wir aufgrund unserer Lesegewohnheiten heute annehmen. Verfolgt man die historische Entwicklung von Schrift, Orthografie und Buchgestaltung, so zeigt sich, dass sich die Weißräume erst mit der Zeit herausgebildet haben.

Neben der hohen Frequenz zeigt der Herstellungsprozess zudem, dass der Typograf im Handsatz und der Schreiber auf der Tastatur die Leerräume genauso aktiv setzen müssen wie jedes andere Schriftzeichen. Gerade die Materialisierung dessen, das im Druckbild schließlich nichts abbilden soll, also das Blindmaterial, verdeutlicht, dass die ›Lücke‹ nicht Nichts ist. Ihr kommt, als Resultat des Druckes, ein eigenständiger Wert als Schriftzeichen neben Buchstaben und Interpunktionszeichen zu. Die Fülle an Blindmaterial und die verschiedenen Tasten der Tastatur zeigen aber auch, dass es nicht das eine Schriftzeichen *Weißraum* gibt, sondern, dass verschiedene Spatien oder Tasten unterschiedliche Weißräume hervorbringen, die sich zunächst aber nur in ihrer Größe unterscheiden. Inwieweit die verschiedenen Größen – ein Kriterium der Kategorie ›Gestalt‹ – unterschiedlichen Stellungen im Text zugeordnet sind, gilt es noch zu erarbeiten.

3.3. Funktionen des Weißraums

3.3.1. Lesbarkeit

Bei einem so hohen quantitativen Anteil eines Schriftzeichens, wie dem des Weißraums, stellt sich die Frage seiner Funktion im Text. Bevor eine differenzierte Betrachtung verschiedener Weißraumklassen und deren spezifischen Funktionen vorgenommen wird, soll zunächst die Frage nach einer übergeordneten Funktionalität des Weißraums geklärt werden.

Sybille Krämer weist mit dem von ihr geprägten Begriff der »notationalen Ikonizität« in Anlehnung an Nelson Goodman auf die »Disjunktivität« und »endliche Differenziertheit« des Schriftsystems hin.²²⁰ Mit Letzterem sei gewährleistet, »dass die Schriftzeichen diskret angeordnet sind, es also zwischen zwei benachbarten Zeichen immer eine Leerstelle gibt, die sicherstellt,

219 Vgl. hierzu auch Karl-Heinz Best: *Zur Häufigkeit von Buchstaben, Leerzeichen und anderen Schriftzeichen in deutschen Texten*. In: *Glottometrics* 11 2005. S. 9–31.

220 Vgl. Krämer: ›*Schriftbildlichkeit*‹ 2003. S. 162f.

dass sich an dieser Stelle nicht noch ein drittes Zeichen befinden kann.«²²¹ Die Leerstelle bzw. der Weißraum bewirkt als analytisches Zeichen die Separierung zweier benachbarter Zeichen und generiert zwei diskrete Zeichen, die als einzelne Schriftzeichen mit eigener Semantik zu lesen sind. Wie jede Fuge wirkt jedoch ein Weißraum gleichzeitig verbindend, da er zwei Zeichen zueinander in Beziehung setzt. Hier gilt es zu differenzieren: Ein Buchstabenzwischenraum trennt zwei Buchstaben von einander und isoliert sie zu abgeschlossenen Einheiten, gleichzeitig verbindet er die Buchstaben zu einem Wort, welches wiederum durch Wortzwischenräume von anderen Wörtern getrennt wird. Jene Weißräume unterscheiden sich von dem Buchstabenzwischenräumen durch ihre Größe. Werden zwei Wörter durch einen noch größeren Weißraum voneinander getrennt, als der im übrigen Text gebrauchte Wortabstand, so lässt sich dieser als Absatz interpretieren. Es lässt sich also konstatieren, dass Weißräume sowohl analytische als auch synthetische Funktion haben,²²² wobei sich die Differenzierung auf die in der Tiefenstruktur des Textes niedriger liegende Ebene auswirkt und gleichzeitig die Synthese auf die nächst höhere. Die Positionierung von Weißräumen in der Tiefenstruktur geht dabei mit der Varianz ihrer Größe einher. So lässt sich sagen, dass auf einer Ebene der kleinere Weißraum synthetisch und der größere analytisch wirkt oder kurz: je kleiner der Weißraum, desto tiefer liegt er funktional in der Tiefenstruktur des Textes.

Begreift man die Weißräume in der Weise als syntaktische Schriftzeichen, lässt sich ihre Bedeutung für den Leseprozess herausstellen. Einen Text zu lesen »lässt sich in einer ersten Annäherung als Fähigkeit auffassen, visuelle Informationen aus graphischen Gebilden zu entnehmen und deren Bedeutung zu verstehen.«²²³ Dem dekodierenden Prozess liegt also ein physischer zugrunde, welcher als »visuelles Abtasten einer zweidimensionalen Fläche«²²⁴ beschrieben werden kann. Dem linearen Verlauf folgend fährt das Auge die Schriftzeilen ab, dabei stellen die Weißräume Markierungen dar, welche die Buchstaben und Wörter zusammenstellen und ordnen. Es kann im Rahmen dieser Arbeit keine umfassende Darstellung der Forschung zum Leseprozess geleistet werden, und dennoch möchte ich an dieser Stelle einen Aspekt fokussieren, jenen des Lesens von Wortsilhouetten: »(...) the act of reading ist that of word-recognition, not letter-by-letter identification (...)«²²⁵, for-

221 Ebd. S. 163.

222 Vgl. Fries: *Die Leerstelle* 2009. S. 196.

223 Christmann u. Groeben: *Psychologie des Lesens* 1999. S. 148.

224 Sabine Gross: *Lesen-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994. S. 3.

225 Stanley Morison: *Introduction*. In: Cyril Burt (Hrsg.): *A Psychological Study of Typography*. Cambridge: University Press 1959. S. Xii.

multierte der bekannte britische Typograf Stanley Morison in der Einleitung einer der ersten umfassenden Studien zur psychologischen Leseforschung. Statt des Buchstabierens, wie sich Leseanfänger Wörter erschließen, erfasse der erwachsene Leser Wortbilder, so die damalige Meinung. Aus der Kombination von Buchstaben ergebe sich eine individuelle Umrissform, die der Leser mit den gespeicherten Wortmustern in seinem Gedächtnis vergleiche. Voraussetzung für einen erfolgreichen Lesevorgang ist demnach eine optisch klar gezeichnete Kontur des Wortes, die sich nur durch einen entsprechenden Schriftschnitt und genügend Weißraum ergibt, der das Wort umgibt und es von den benachbarten Schriftzeichen isoliert, damit man die Wortform als Einheit erkennen kann. Die heutige Leseforschung geht allerdings davon aus, dass nicht ganze Wörter, »sondern abstrakte Buchstabeneinheiten in nicht-serieller sondern paralleler Verarbeitung die Basis für den visuellen Identifizierungsprozeß darstellen«²²⁶.

Der Identifikationsprozeß beginnt mit der Aufnahme graphischer Elemente von Buchstaben, die auf das Vorliegen bzw. Fehlen bestimmter Merkmale hin analysiert werden. Je mehr Merkmale einem bestimmten gedächtnismäßig gespeicherten Buchstaben entsprechen, desto stärker wird dieser aktiviert; gleichzeitig werden Buchstaben, bei denen die thematischen Merkmale weniger ausgeprägt vorliegen, gehemmt. In einem zweiten Schritt lösen die stark aktivierten Buchstaben diejenigen Wörter aus, in denen sie erhalten sind, die ihrerseits wieder solche Wörter hemmen, die die betreffenden Buchstaben in geringerem Ausmaß enthalten. Der Wortidentifikationsprozeß erweist sich danach als ein Wechselspiel von gegenseitiger Aktivierung und Hemmung von Buchstaben und Wörtern.²²⁷

Trotz dieser Präzisierung bleibt die Funktion der Weißräume als konturschaffendes und isolierendes Element gleich. Die Verwendung der Zwischenräume ist keinesfalls so selbstverständlich, wie wir aufgrund unserer Lesegewohnheiten heute annehmen. Verfolgt man die Schriftgeschichte, so zeigt sich, dass sich die Weißräume erst mit der Zeit herausgebildet haben:

Die Entwicklung der antiken Kapitalschrift zu einer Schrift mit konsequenter Kleinschreibung im Mittelalter ist sowohl eine stilgeschichtliche als auch eine szientistische Entwicklung. Die monumentalen Versalien der *Römischen Capitalis* demonstrieren in den Inschriften der antiken Säulen und Triumphbögen die Macht des römischen Imperiums. Als stolze Buchstabenformen in gleichmäßigem Abstand zu einem geschlossenen Ensemble in Stein gehauen dienten sie repräsentativen Zwecken. In den Schreibschriften, wel-

226 Christmann u. Groeben: *Psychologie des Lesens* 1999. S. 149.

227 Ebd.

che der Lesbarkeit in besonderem Maße verpflichtet sind, schossen derweil die Grundstriche mancher Buchstaben über die untere und obere Schriftlinie hinaus.²²⁸ Diese Entwicklungen der als *Römische Unziale* bezeichneten Schrift wurden nach dem Verfall des Römischen Reichs im erstarkenden Frankenreich Karls des Großen aufgenommen und zur *karolingischen Minuskel* weiterentwickelt. Die Erneuerung jener Ende des achten Jahrhunderts entstandenen Buchschrift lag in der Fähigkeit durch Über- und Unterlängen individuelle Wortkonturen zu bilden, die sich auf einen Blick identifizieren lassen. Das Buchstabieren wurde durch das Wiedererkennen charakteristischer Wortformen abgelöst und beschleunigte auf jene Weise das Lesen. Voraussetzung für die Identifikation von Wortformen waren klare Wortgrenzen. Diese wurden durch Weißräume zwischen den Wörtern realisiert. Die Bedeutung der Erneuerungen jener mittelalterlichen Schrift macht der schweizerische Typograf Otl Aicher in folgendem Zitat deutlich: »Europas große Schriftleistung war die Überwindung der Buchstabenschrift zugunsten einer Wortschrift«²²⁹ – einer Minuskel-Schrift also, die sich aus der Integration von Weißräumen in das Schriftbild ergibt.²³⁰

Aus der lesepsychologischen Funktion von Zwischenräumen ergibt sich für den Typografen die Anforderung, die Weißräume optimal zu setzen. Das bedeutet, dass der Abstand zwischen den Schriftzeichen oder Zeichengruppen groß genug sein muss, damit diese vom Leser als Einheiten wahrgenommen werden können, und gleichzeitig, dass die Abstände nicht zu groß bemessen sein dürfen, damit sie nicht als Trennung auf einer höheren Ebene der Tiefenstruktur des Textes verstanden wird oder als grafisches Gebilde ins Auge fällt: »der beste text ist der, bei welchem man keine weißen zwischenräume wahrnimmt. zwar ist ein zeilenabstand notwendig, aber er sollte nicht so groß sein, daß er empfunden wird.«²³¹ Haben wir Lesen bislang vor allem als physischen Prozess betrachtet, gilt es dies nun zu präzisieren, denn Lesen, so Sabine Gross, »ist der Versuch, die Materialität der Signifikanten zu ignorieren und auf ihre Signifikate hin durchsichtig zu machen.«²³² Wie bereits angedeutet liegt dem Lesen ein Wahrnehmungsprozess zugrunde. Dieser kann im Fall der Blindenschrift über die Haptik ablaufen oder im Fall geschriebener

228 Oberlängen entstanden beim L und H, Unterlängen beim F, G, P und Q.

229 Otl Aicher: *Typographie*. 2., durchgesehene Aufl. Mit e. Beitrag v. Josef Rommen. Berlin: Ernst 1989. S. 51.

230 Vgl. Anne Schmidt: *Schriftreform – Die karolingische Minuskel*. In: Christoph Stiegemann u. Matthias Wemhoff (Hrsg.): *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*. Mainz: von Zabern 1999. S. 681–691.

231 Aicher: *Typographie* 1989. S. 150.

232 Gross: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess* 1994. S. 57.

Schrift durch visuelle Wahrnehmung. Jener physische Vorgang läuft in weiten Teilen vorbewusst ab, da er durch die parallele kognitive Verarbeitung der physischen Reize, das Erkennen der Signifikate, begleitet wird. Da »Text-Lesen und Bild-Erkennen (...) über zwei unterschiedliche Arten der Blicksteuerung«²³³ laufen – auf diese Differenzierung referiert auch Krämer mit den Begriffen »notationale Ikonizität« und »piktorale Ikonizität« –, muss die piktorale Wahrnehmung der Schrift gehemmt werden, um den kognitiven Prozess des Dekodierens von Schriftzeichen und die Sinnentnahme nicht zu beeinträchtigen. Es ist daher die Aufgabe des Typografen einen Text so zu setzen, dass die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf der Textoberfläche gehalten wird. Für das Setzen von Weißräumen bedeutet dies, dass sie, wie Otl Aicher sagt, nicht empfunden werden dürfen. Empfunden werden Zwischenräume nur dann, wenn sie zu groß oder zu klein bemessen sind, also nicht der Norm entsprechen. Diese Norm ergibt sich meines Erachtens aus zwei Parametern: Zum einen verlangt jede Schriftart und Schriftgröße proportional andere Zeichenabstände, welche beim Schriftschnitt bereits mit definiert werden. Zum anderen bemisst sich jeder Weißraum im Verhältnis zu den anderen Weißräumen der jeweiligen Textseite; weicht ein Weißraum in der Größe von den anderen derselben Seite ab, so überschreitet er die Norm und wird dem Leser als piktorales Element bewusst. Statt zwei Schriftzeichen zu trennen, tritt der Weißraum als Bild in Erscheinung. Der Lesevorgang wird unterbrochen.

Als Gebrauchsgrafik unterliegt die Gestaltung der Typografie ihrer Funktionalität: »Bequeme Lesbarkeit ist die oberste Richtschnur aller Typographie.«²³⁴ Dies wird, wie gezeigt, zu einem nicht unerheblichen Teil durch richtige Stellung und optimale, das heißt an einer der Drucksache inhärenten Norm orientierten Gestalt der Weißräume erreicht.

Das Primat der Lesbarkeit liegt, wenn auch nicht in dieser Deutlichkeit, ebenfalls dem von Kapr formulierten ersten und damit grundlegendsten Satz zur Buchgestaltung zugrunde: »Die Buchgestaltung hat eine dreifache Aufgabe: Sie muß den Text und damit das Anliegen des Autors wirksam und sinnentsprechend vermitteln, sie muß dem Leser angemessen sein, und schließlich soll sie ein schönes Buch hervorbringen, ohne daß sich die Absicht der schönen Gestaltung in den Vordergrund drängt.«²³⁵ Dabei schwingt bereits ein weiterer Aspekt typografischen Arbeitens mit, der sich auf die emotionale Seite der Rezeption bezieht. Im Rahmen der Lesbarkeit gestaltet der Typograf ein optisch ästhetisches Produkt, das dem literarischen Text entspricht und

233 Ebd. S. 80

234 Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie* 1987. S. 11.

235 Kapr: *Hundertundein Satz zur Buchgestaltung* 1974. S. 13.

dem Leser angenehm ist. Inwieweit die Weißräume Teil dieser Gestaltung sind und Einfluss nehmen auf die Ästhetik einer Drucksache, soll im folgenden Kapitel behandelt werden, das, nach der Lesbarkeit, der Ästhetik als zweiten Funktion der Typografie gewidmet ist.

3.3.2. Ästhetik

»Gute Typographie ist, wie ein idealer Diener gewesen sein mag: da und doch nicht bemerkbar; unauffällig, aber eine Voraussetzung des Wohlbefindens; lautlos, geschmeidig.«²³⁶

Am Beginn einer ästhetischen Betrachtung von Typografie muss die Paradoxie stehen, derer sich Schrift- und Textseitengestalter gegenüber sehen. Aufgrund der primären Funktion, der Lesbarkeit von Schrift, darf die Typografie vom Leser nicht bewusst wahrgenommen, nicht empfunden werden. Sie hat hinter der medialen Wirksamkeit, auf Außersprachliches zu referieren, zurückzutreten. Dennoch muss jedes Schriftstück gestaltet werden, da sich ein angenehmer Leseindruck nicht nur durch unbeschwertes Erkennen von Schriftzeichen und Wortformen einstellt, sondern auch durch die Befriedigung des ästhetischen Empfindens des Rezipienten.²³⁷ Jenes findet auf vorbewusster Ebene statt und lässt sich allgemein und intersubjektiv als Bestreben nach Harmonie und Wohlklang beschreiben.²³⁸

Thematisieren wir die Ästhetik einer Drucksache, so handelt es sich präziser um eine formalästhetische Betrachtung einer Textseite, welche wir als Bild wahrnehmen und befinden uns damit auf der von Krämer als ›piktorale Ikonizität‹ benannten Ebene. Typografie als grafisches Gebilde betrachtet »beruht auf dem Gegensatz der bedruckten Flächen zum unbedruckten Papierweiß, und dieser Gegensatz ist in den allermeisten Fällen identisch mit Schwarz und Weiß.«²³⁹ Das bedeutet, dass das Verhältnis von schwarzen Schriftzeichen und Weißräumen die Grundlage typografischen Gestaltens darstellt. Ziel guter Lesetypografie ist ein proportional stimmiges, harmonisches Verhältnis zwischen schwarzen und weißen Elementen herzustellen, was mit dem bereits formulierten Anspruch gleichmäßiger Zeichenabstände zur Gewährleistung der Lesbarkeit korrespondiert:

236 Jan Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* 1960. S. 16.

237 »Das reine Lesen, das abstrakte Umsetzen der Buchstaben ins lediglich rationale Denken ist ausgeschlossen. Jedes Sehen ist bewußt oder unbewußt ein Wahrnehmen von etwas Bildhaftem und löst damit mehr oder weniger starke Emotionen aus (...)« – Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 24.

238 Vgl. Jan Tschichold: *Ton in des Töpfers Hand...* In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze* 1987. S. 9–13.

239 Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 270.

Das Auge des Lesers gleitet über eine gesetzte Zeile eines Textes. In einem Buch, einer schönen Literatur, ist der Leser besonders empfindlich. Das Wechselspiel von schwarzen Lettern, durchzogen mit hellen (weißen) Innenräumen und Zwischenräumen ergibt im «Darübergleiten» eine graue Linie wie ein Raster. [...] Die Proportionen von Schwarz zu Weiß sind so fein abzustimmen, dass ein «Lese komfort» entsteht.²⁴⁰

Hält man eine beschriebene Seite so weit vom Auge entfernt, dass man den einzelnen Buchstaben nicht mehr lesen kann, so verschmelzen die Schriftzeichen zu einer grauen Fläche. Dieses pointilistische Phänomen der *optischen Mischung* von reinen Farbwerten (hier Schwarz und Weiß) auf der Netzhaut des Auges ist von grundlegender Bedeutung für die Buchtypografie. Ein einheitlicher *Grauwert*, erzeugt durch ein gleichmäßiges Verhältnis von schwarzen Buchstabenbildern und weißen Binnen- und Zwischenräumen, führt den Blick sicher die Textzeile entlang und fasst die Lettern und Wörter zu einer geschlossenen Einheit, der Kolumne (oder Seitenspiegel), zusammen. Durch Erhöhung des Weißanteils in einem Schriftbild wirkt das Grau heller, durch Verringerung der Abstände zwischen den Buchstabenlinien wird das Grau dunkler. Im Gegensatz zum Leser, der die Weißräume im Idealfall nicht beachtet, ist sich der Typograf ihres Einflusses bewusst: »Die Harmonie, die das Satzbild verklärt, der Mißklang, der uns das Lesen verleidet: *Sie beruhen mehr, als man glaubt, bei allen Satzarten auf der Bemessung der Zwischenräume.*«²⁴¹ Wenn der Schriftsetzer nicht auf einen gleichmäßigen Grauwert achtet, können beispielsweise sogenannte *Gießbäche* die Folge sein: ungewollte vertikale weiße Gassen im Text, welche durch übereinanderstehende Wortzwischenräume entstehen und den horizontalen Lesefluss stören.

Ein ebenmäßiger Grauwert ist ein optisches Qualitätsmerkmal eines gut gesetzten Druckwerks. Er ergibt sich aus der passenden *Proportion* der Teile zu einander, die sich in deutlichem, aber nicht zu scharfem *Kontrast* gegenüberstehen und im Wechselspiel einen gleichmäßigen, alternierenden *Rhythmus* bilden. Mit Proportion, Kontrast und Rhythmus sind die drei Kompositionselemente einer Buchseite benannt, die eine harmonische und spannende Gestaltung hervorbringen. Eine harmonische Komposition beruhigt das Auge des Leserbetrachters und ist daher das wichtigste ästhetische Prinzip der Typografie. Jedoch darf die Gestaltung auch nicht durch Gleichklang ermüdend wirken; mittels spannungsvoller Kontraste stimuliert der Typograf

240 Adrian Frutiger: *Buch der Schriften. Anleitungen für Schriftentwerfer*. Wiesbaden: Marix 2005. S. 244.

241 Josef Käufer: *Das Setzerlehrbuch. Die Grundlagen des Schriftsatzes und seiner Gestaltung*. 3. Aufl. Stuttgart: Otto Biersch Verlag 1965. S. 140.

die Aufmerksamkeit des Rezipienten. Nur wenn auf allen Ebenen der Tiefenstruktur einer Textseite, vom Verhältnis benachbarter Buchstaben bis zur Positionierung des Satzspiegels, die Bestandteile ausgewogen ponderiert sind, kann die Gesamtwirkung ein angenehm zu lesender Text sein.²⁴² Harmonie und Spannung sind daher die ästhetischen Kategorien eines Textbildes, die zur Qualität einer Drucksache beitragen, und diese ergeben sich aus dem Verhältnis der schwarzen Schriftzeichen zu den Weißräumen einer Textseite. Die Zwischenräume haben ihre Funktion somit sowohl für die Lesbarkeit als auch in der Ästhetik typografischen Gestaltens, wobei auch sie dem Primat der Lesbarkeit unterworfen sind. Weißräume sind sowohl Zeichen des Schriftsystems als auch unbedingter Bestandteil des Schriftbildes.

3.4. Repertoire typografischer Weißräume

Wie bei der Begriffsbestimmung bereits herausgearbeitet, differenziert der Typograf, sofern er nicht von einer auf die gesamte Textseite bezogenen Vorstellung des Weißraums ausgeht (*absoluter* Raumbegriff), zwischen verschiedenen Arten von typografischen Zwischenräumen, die unter dem Oberbegriff *Weißraum* subsumiert werden. Jeder empirische Weißraum kann einer bestimmten ›Weißraum-Klasse‹ zugeordnet werden, welche sich in Stellung und Gestalt sowie in ihrer Funktion von den anderen Klassen unterscheidet.

Das Repertoire typografischer Weißräume hat sich sowohl nach formal-ästhetischen als auch nach wahrnehmungspsychologischen Kriterien der Lesbarkeit historisch ausgebildet, ihre Gestalt wurde in der Werbetypografie experimentell erweitert und hat in der Buchtypografie konventionelle Formen angenommen. Im Folgenden sollen die Weißräume im Einzelnen besprochen werden, Erscheinen und Funktionen dargelegt und ihr künstlerisches Potential ausgemacht werden. Dabei folgt die Reihenfolge der Klassen der typografischen Tiefenstruktur eines Textes, beginnend mit den kleinsten Zwischenräumen hin zu den Weißräumen auf makrotypografischer Ebene.

242 »Man sagt vom Laub, daß in seiner Gestalt der Baum, zu dem es gehört, vorgezeichnet sei. Die kleinere Form wiederholt also die größere oder umgekehrt.

Wenn wir die Seite als eine Verzweigung von Gedanken verstehen, dann fällt dem Wort die Rolle des Blattes zu. Das heißt, seinem Aufbau sind die Maße für die Anordnung der Seite zu entnehmen.

Ist eine Schrift leicht und licht, dann empfiehlt es sich, auch die Seite leicht und licht zu halten. Die Zeilen dürfen nicht zu lang, die Abstände nicht zu eng und die Zeilenanzahl darf nicht zu groß sein.« – Philipp Luidl: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung*. Hannover: Schlüter 1984. S. 98.

Punze und Buchstabenzwischenraum

Die Linie ist das primäre Gestaltungsmittel unserer Schrift, eine Form, die den Zeichengrund durchzieht, umschließt und in Phasen trennt. Gleichsam wird die Linie gebildet durch die Weißräume, welche sie umgeben, begrenzen und dadurch formen. Entwirft der Typograf eine Schrift, so muss er nicht nur die Materie, sondern auch den (Weiß-)Raum gestalten:

Einerseits zeigt die unterschiedliche Darstellung von Maschinenschrift und Druckschrift, dass der Zwischenraum auch einen variablen ästhetischen Charakter hat, der sich direkt auf die Wahrnehmung des Lesers bezieht, andererseits erscheint im Innenraum der Buchstaben und im Zwischenraum der allgemeine Bezug wenn nicht auf einen Raum, so sicher auf eine Fläche, den weissen Grund, ohne den es keine Buchstaben gibt, mit dem die Schrift erst zum Schriftkörper wird, den die Schrift umschreibt. Dieser weisse Grund ist die »Bedingung der Möglichkeit« der Schrift.²⁴³

Jedes Zeichen, das auf einem Blatt Papier installiert wird, muss sich zu dieser weißen Fläche und zu den übrigen Zeichen auf der Fläche in Beziehung setzen. Aus der Relation ergibt sich ein Spannungsverhältnis, welches Materie und Raum in gleichem Maße aktiviert. Der Typograf Adrian Frutiger macht in besonders intensiver Weise auf die Bedeutung des Weißraums für die Schriftgestaltung aufmerksam. Er erinnert sich an den Unterricht seines Lehrers Alfred Willimann an der Kunstgewerbeschule Zürich:

Er sagte: «Vor uns liegt ein weißes Blatt, unberührt – inaktiv.» Sorgfältig setzte er die Feder auf und zog die erste Vertikale. «Und jetzt, was ist geschehen? Ein schwarzer Strich natürlich – jedoch wird damit ein Bruchteil des weißen Raumes zugedeckt: Das Blatt ist nicht mehr weiß – im Kontrast zum Schwarz (Schatten) wird das Weiß zum Licht.» (Dabei kam mir unwillkürlich der erste Vers der Genesis in den Sinn: Es werde Licht.)

Dann setzte er wieder die Feder auf zum zweiten Strich – genau in der Höhe in proportioniertem Abstand. Willimann: «Und jetzt entsteht im Zwischenraum das präzis umschriebene Weiß – der Raum leuchtet. [...]».²⁴⁴

Die hier von Frutiger beschriebene Erleuchtung – in zweifachem Sinne: als Erstrahlen des Papierweißes und als Erkenntnis des Schülers – ergibt sich aus dem oszillierenden Verhältnis von Positiv- und Negativform. Die weiße Form hat das Potential auszustrahlen, sich optisch auszudehnen:

²⁴³ Fries: *Die Leerstelle* 2009. S. 172.

²⁴⁴ Frutiger: *Buch der Schriften* 2005. S. 43f.

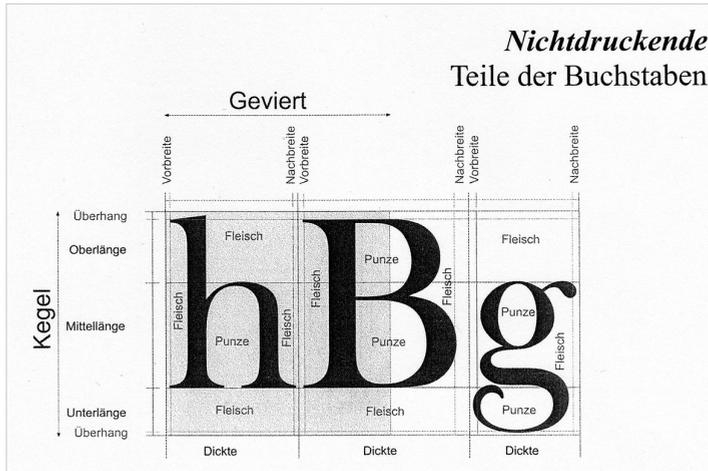


Abb. 15: Das typographische Quadrat (Geviert) und die daraus resultierende konstruktive Druckschrift mit den druckenden und nichtdruckenden Teilen der Buchstaben

der raum, der den punkt bildet, kann als flach empfunden werden oder als ziemlich tief, das ist nicht genau bestimmt. aber dann sieht man, daß wellen von dem punkt ausgehen, wie von einem stein, der ins wasser geworfen wurde. das weiß erscheint nicht gleichmäßig weiß, sondern wellen leichter vergrauung und solche von größerer helligkeit als das papier gehen von dem punkt aus. er ist zur energiequelle geworden. das hängt mit dem simultankontrast und dem sukzessivkontrast zusammen und mit den nachbildern.²⁴⁵

Die wechselseitige Aktivierung schwarzer und weißer Stellen führt zum spannungsvollen Rhythmus der Schrift. Der Typograf muss also beim Entwerfen einer Schrift neben den druckenden auch die nicht druckenden Teile eines Buchstabens gestalten (Abb. 15). Zur Form eines Buchstabens ist nicht nur das *Schriftbild* zu zählen, sondern auch die als *Punzen* bezeichneten Zwischenräume des Buchstabens, die von den Bögen, Linien und Serifen umschlossen werden, sowie das *Fleisch*, welches die Buchstabenform bis zu den Grenzen des Schriftbildes inklusive der Ober- und Untertlängen umgibt, und die Überhänge, die über das Schriftbild hinausreichen, um die Buchstaben auf Abstand zu halten (auch *Vorbreite* und *Nachbreite* genannt). Jeder Buchstabe besitzt also typografisch betrachtet »einen Innenraum, der meistens offen ist, und

245 Raimer Jochims: *papier und farbe. konzepte des zeichnens*. In: Galerie St. Johann (Hrsg.): *Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst*. Saarbrücken 1980. S. 28.

einen Außenraum, der zugleich der geteilte Buchstabenzwischenraum ist«²⁴⁶. Die Verbindung von Linie und Weißräumen macht die charakteristische Gestalt eines Buchstabens aus und sorgt für einen spezifischen Grauwert des Buchstabens. Ein O beispielsweise wirkt durch die weite Punze lichter als ein S. Silhouette und Grauwert bilden gemeinsam den Buchstabencharakter. Diese Individualität der Form bezieht sich zum einen auf unser im Gedächtnis gespeichertes Muster eines Buchstabens, durch das wir das Schriftzeichen von anderen unterscheiden können und zum anderen auf den besonderen Stil eines Letters in der einzelnen Schrift. So unterscheidet sich beispielsweise die Versalie O der Bodoni-Antiqua von der Garamond-Antiqua durch eine Verdickung der vertikalen Linienbögen, die wiederum eine Verengung des Binnenraums zur Folge hat. Das Schriftbild eines in Bodoni gesetzten Textes wirkt durch den dunkleren Grauwert daher schwerer und durch die Betonung der Vertikalen enger.

Vergleiche von Schrift und Architektur sind immer wieder gezogen worden, um die stilgeschichtlichen Parallelen aufzuzeigen:

Vom Begriff «Gebäude» lernen wir, daß der grafische Ausdruck ebenfalls aus zwei Hauptelementen zusammengesetzt ist: 1. dem Materiellen – Stein, Holz usw., in unserem Fall mit dem schwarzen Strich verglichen – und 2. dem Räumlichen, dem eigentlich «Gebräuchlichen» eines Gebäudes, das im Grafischen meist weniger beachtet wird. Bei dieser Art der Problemstellung zwischen Materie und Raum stehen wir wieder vor dem Dualismus Schwarz-Weiß, Formendes und Formerhaltendes.²⁴⁷

Die Formanalogien ergeben sich nicht zuletzt aus der auf einer Grundlinie (*Schriftlinie*) stehenden Schrift, deren Stand durch die horizontalen Serifen der Antiqua betont wird. Auch ein Vergleich mit der künstlerischen Gattung Statue ist daher nicht weit. Frutiger erkennt in den Punzen und Buchstabenzwischenräumen skulpturale Formen, die durch Linien und Serifen zu einer isolierten Einheit umschlossen werden (vgl. Abb. 16). Diese ›Raumbilder‹ haben genau wie das Schriftbild eine charakteristische Form, die den Stil einer Schrift mitprägen.²⁴⁸

Wie bereits erläutert, führt nur ein regelmäßiger Rhythmus von Bedrucktem und Unbedrucktem zum ebenmäßigen Grauwert einer Zeile, welcher die ungehinderte Lektüre sichert und das ästhetische Bestreben des Lesers nach Wohlklang befriedigt. Ein gleichmäßiger Buchstabenabstand entspricht in

246 Fries: *Die Leerstelle. Der Zwischenraum* 2009. S. 167. – Es gibt auch Ausnahmen, wie den Buchstaben I/i.

247 Frutiger: *Buch der Schriften* 2005. S. 72.

248 Vgl. ebd. S. 74.

etwa den Ausmaßen der Buchstabeninnenräume. Zum Gleichmaß einer Schrift gehören also auch das Fleisch und die Vorbreite bzw. Nachbreite eines Schriftzeichens. Das Maß der Buchstabenzwischenräume in einer Zeile bezeichnet man als *Laufweite*.²⁴⁹

In den meisten Schriften gibt es bestimmte Buchstabenkombinationen, bei denen das Fleisch des einen und des nebenstehenden Buchstabens so aufeinandertreffen, dass größere Weißräume entstehen. Um diesen Buchstabenzwischenraum den anderen anzupassen, entwickelten die Schriftgießer sogenannte *Ligaturen* – Fusionen von Buchstabenbildern.²⁵⁰ In der häufig auftretenden fi-Ligatur beispielsweise verschmilzt der Oberlängenbogen der Gemeine f mit dem i-Punkt, der *Tropfen* des f bildet den Punkt des i. Durch die Fusion auf zeichnerischer Ebene können die Buchstaben näher zusammenrücken, und der Buchstabenzwischenraum verkleinert sich. Der Leser nimmt diesen Zusammenschluss meist gar nicht wahr, ein umfangreicherer Weißraum bei Trennung der Ligatur würde dagegen ins Auge fallen und den Lesefluss beeinträchtigen.

Der Buchstabenzwischenraum kann jedoch auch absichtsvoll vergrößert werden. Neben der Veränderung des Schriftschnitts (kursiv oder fett), der Verwendung einer anderen Schriftart oder dem Druck in einer deutlich vom Fließtext abweichenden Farbe ist auch die Vergrößerung der Buchstabenzwischenräume eine Art des *Auszeichnens*. Im Handsatz fügte der Setzer dafür dünnes Blindmaterial (Spatien) zwischen die Letterntypen, heute lässt sich der Zeichenabstand in den Textverarbeitungsprogrammen elektronisch erweitern.²⁵¹ Die Ausdehnung der Laufweite eines Wortes führt dazu, dass das Wort

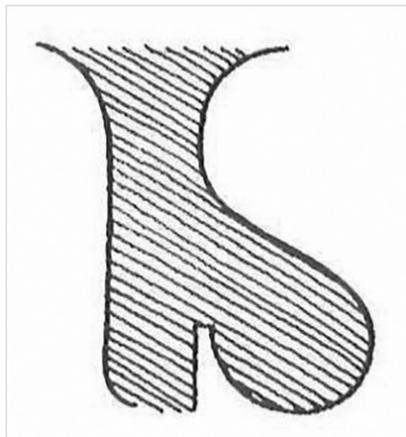


Abb. 16: Adrian Frutiger: Raumbild in Antiqua-Schrift

249 Im Handsatz auch *Zurichtung* – Vgl. Philipp Luidl: *Typografie* 1984. S. 78.

250 Wird der Buchstabenabstand verringert, so dass sich die Dicken zweier Buchstaben übereinander schieben, spricht der Typograf von *Unterschneidung*. Im Handsatz ist dies aufgrund der massiven Metallern nicht möglich, daher wurden solche Buchstabenkombinationen gemeinsam als eine Letterntype gegossen. Die Ligatur ist also das Extrem der Unterschneidung. Die Veränderung des Buchstabenabstandes bezeichnet man insgesamt auch als *Kerning*. – Vgl. Dilba: *Typographie-Lexikon und Lesebuch für alle* 2005.

251 Norbert Fries, der drei verschiedene Spatien-Typen differenziert, spricht in diesem Fall von »schmalen Spatien« im Gegensatz zu »Spatien mit normaler Breite« und »breiten Spatien«. – Vgl. Fries: *Spatien oder Die Bedeutung des Nichts* 2011. S. 416.

gegenüber dem übrigen Text lichter erscheint. Diese als *Sperrung* bezeichnete Auszeichnungsweise irritiert den Lesefluss und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf jene Stelle. Friedrich Nietzsche erkannte das Potential des Drucks, den Leser zu steuern. Der Leser sollte das Wichtige »nicht überfliegen, sondern, durch den Sperrsatz behindert, buchstabieren«²⁵². Bezüglich des Sperrrens von Wörtern gibt es jedoch nicht nur positive Stimmen. Die meisten Typografen lehnen die Art des Auszeichnens ab. Schon William Morris, Gründer der *Kelmscott Press* und Typograf der 1896 erschienenen *Canterbury Tales*, warnte: »One thing should *never* be done in ideal printing, the spacing out of letters, that is, putting an extra white between them; except in such hurried and unimportant work as newspaper printing, it is inexcusable.«²⁵³ Stehen für den Dichter und Philosophen Nietzsche die pragmatischen Gründe eines Druckes im Vordergrund, welcher als Medium Textinhalt dient, so ist der Typograf, welcher gleichsam Handwerker wie Künstler ist, »eingengt« in der Zielvorgabe, ein harmonisches Schriftbild zu schaffen. Eine unregelmäßige Laufweite, welche in »hastigen und unwichtigen Arbeiten« wie dem Zeitungsdruck zu tolerieren ist, entspricht nicht dem Anspruch einer handwerklich qualitativen Druckarbeit. Es wundert nicht, dass Schriftsetzer ablehnen, was sie zu vermeiden gelernt haben, und was ihnen ihr Textbild optisch zerreißt.

Die Analogie von Text und Textur, von Geschriebenem und Gewebten erweist sich als produktiv, um die Arbeit des Typografen zu verstehen:

Der Begriff der ›Textur‹ nimmt die Bedeutung des Wortes ›Text‹ auf, das ursprünglich die Zusammenfügung diskreter Schriftzeichen zu einer Einheit meinte, und führt so zum Verständnis von Schrift und Skripturalem als ›Gewebe‹ und ›Geflecht‹. Damit werden einerseits der Teilcharakter der Schrift (System aus Einzelzeichen) und andererseits die Stofflichkeit von Schrift (ihre Herstellungsverfahren und Strukturbildung auf der Schreibfläche) angesprochen.²⁵⁴

Übersteigt ein Buchstabenbinnenraum oder Buchstabenzwischenraum das harmonische Maß, so zerstört dieser die Gesamtwirkung des Textes wie ein

252 Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbriefe zur Buchgestaltung* 1965. S. 18.

253 Morris: *The Ideal Book* 1982. S. 68. – Jan Tschichold äußert sich ähnlich emphatisch: »Die Gemeinen des Setzkastens, die Kleinbuchstaben, ergeben, ungesperrt aneinander gereiht, in der Regel ausgeglichene Wortbilder, ohne daß man etwas dazu tun muß. Sie dürfen niemals (niemals!) gesperrt (auseinandergezogen) werden, da sonst das Wortbild zerrissen wird.« Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* 1960. S. 63.

254 Anette Gilbert: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valerie Scherstjanoi und Cy Twombly*. Bielefeld: Aisthesis 2007 (*Schrift und Bild in Bewegung*, Bd.15). S. 34.

Loch den Stoff – ein Gießbach ist die Laufmasche in einem Textgewebe. Die früheste Schrift mit gebrochenen Lettern, die gotische Schrift (auch *Textura*), führt diesen Vergleich besonders deutlich vor Augen. Der Name ›Textura‹ beschreibt bereits das stilistische Merkmal der Schriftart. Durch Brechung der Buchstaben werden gleichmäßige Abstände zwischen den vertikalen Strichen (Stämmen) der Schriftzeichen erreicht. Der alternierende Rhythmus von Materie und Raum gleicht der Reihung von Maschen zu einem homogenen Gewebe. Um eine Unebenheit im ›Gewebe‹ zu vermeiden, die durch die (gegenüber den Gemeinen) größeren Binnenräume der Versalien entstanden, werden die Punzen mit schmuckhaften Parallellinien durchzogen. Die Majuskel konnten so an den Grauwert des Gesamttextes angeglichen werden.²⁵⁵ Die auf diese Weise erreichte ebenmäßige *Textur* macht den prägnanten Bildcharakter eines in Textura gesetzten Textes aus.²⁵⁶

Ob Punzen zu den Weißräumen gezählt werden oder als Teil des Buchstabens und nicht als selbstständige Elemente aufzufassen sind, ist eine Frage der Definition des Begriffs *Weißraum*, der an dieser Stelle zu konkretisieren ist. Folgt man der allgemeinen Definition, Weißräume seien die unbedruckten Stellen einer Textseite, so haben wir es auch bei den Buchstabeninnenräumen mit Weißräumen zu tun. Definiert man sie jedoch als sprachstrukturelle Zwischenräume, die zwei diskrete Zeichen voneinander trennen, also als eigenständige Schriftzeichen des Schriftsystems neben Buchstaben und Sonderzeichen, so lassen sich Punzen nicht unter den Begriff des Weißraums fassen. Dabei haben auch die Buchstabeninnenräume die Funktion, einen Buchstaben zu konturieren (nämlich von innen), die Linien voneinander zu trennen und ihm seine unverwechselbare Form zu geben, damit der Leser den Letterntypus erkennen kann. Wie die diskreten Weißräume dienen also auch die Punzen der Lesbarkeit. Betrachtet man die Minuskel ›i‹, so hat der Raum zwischen Grundstrich und Punkt sowohl analytische als auch synthetische Funktion. Er trennt die Elemente optisch und verbindet sie gleichsam, indem er sie zueinander in Beziehung setzt. Neben der notationalen Funktion kommen den Punzen auch gestalterische Aufgaben zu: Im Kontrast zum Strich des Schriftbildes bilden sie den spezifischen Grauwert eines Schriftzeichens mit. Auf ›mikroskopischer‹ Ebene haben Punzen also die gleiche Funktion wie die Weißräume, die sich auf einer höheren Ebene der Tiefenstruktur des Textes

255 Vgl. Eugen Nerdinger u. Lisa Beck: *Schriftschreiben, Schriftzeichen. Grundlagen der Schriftgestaltung*. 7., völlig neu überarb. u. erw. Aufl. München: Callwey 1983. S. 52.

256 Die absolute Ebenmäßigkeit des Textes behindert dabei wiederum die Lesbarkeit; der einzelne Buchstabe geht in der Struktur des Gesamttextes unter. Der Grad zwischen Individualität und Gleichheit, den der Typograf beim Schneiden einer Schrift erreichen muss, ist ein schmaler. Sein Erreichen zeichnet einen guten ›Schriftkünstler‹ aus.

befinden. Da sie Teil des Graphems, also des kleinsten bedeutungsunterscheidenden Schriftzeichens sind, differenzieren Punzen keine diskreten Zeichen, klären aber die Beziehung der Zeichenteile des Graphems. Auch Punzen sind somit zu den Weißräumen zu zählen, mit der Einschränkung, dass sie keine diskreten Schriftzeichen darstellen.

Wollte man die Weißräume als eigenständige Schriftzeichen völlig von den Buchstaben trennen, so müsste man auch das Fleisch und die Vor- bzw. Nachbreite den Buchstaben zuordnen. Der Leser kann diese Elemente optisch jedoch nicht vom Buchstabenzwischenraum isolieren, da es sich nur um klassifikatorische Grenzen handelt. Und auch der Typograf nimmt den Raum zwischen den Zeichen als Einheit wahr, wenn er diesen, wie gezeigt, als zusammenhängendes Gebilde entwirft. Fleisch, Vor- und Nachbreite sind daher dem Buchstabenzwischenraum zuzuordnen und im Gegensatz zu den isolierten Punzen keine eigene ›Weißraum-Klasse‹.

Wortzwischenraum

Was für den Buchstabenzwischenraum gesagt wurde, gilt im Grunde auch für den Wortzwischenraum, ist jener nicht als zwischen zwei Buchstaben stehender Raum ebenfalls ein Buchstabenzwischenraum. Seine individuelle Gestalt erhält auch der Wortzwischenraum durch das Fleisch der differenzierenden Buchstaben, nur in der Größe unterscheidet er sich vom Buchstabenzwischenraum – und in seiner Stellung und damit seiner syntaktischen Funktion, nicht nur Buchstaben zu separieren, sondern auch Wortgrenzen zu markieren.

Eine Trennung der Lettern zu Buchstabengruppen, die Sinneinheiten darstellen, ist keine bedingte Eigenschaft romanischer Texte. Wie bereits an anderer Stelle dargestellt wurden bis ins frühe Mittelalter die Buchstaben ununterbrochen aneinander gereiht (*scriptio continua*). Der Leser musste sich die Wortgrenzen vom Sinn her selbst erschließen. Gelegentlich auftretende Zwischenpunkte sind nicht als systematische Trennungen oder Satzzeichen zu verstehen, sondern dienten wohl eher dem Redner als Signale für den mündlichen Vortrag.²⁵⁷

Erst mit der Entwicklung von der Kapitalschrift zur Minuskelschrift fand eine regelgeleitete Trennung sprachlicher Sinneinheiten statt. Durch Aussparungen wurden benachbarte Worte separiert, die auf diese Weise begrenzt

257 Vgl. Fries: *Die Leerstelle* 2009. S. 169. – Barbara Frank: *Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschrifttradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen*. Freiburger Diss. 1992. Tübingen: Narr 1994. S. 42-60. – Erich Schön: *Lineares und nicht-lineares Lesen. Ein Kapitel aus der Geschichte des Lesens*. In: Waltraud ›Wara‹ Wende (Hrsg.): *Über den Umgang mit der Schrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 78-99.

nun als optische Einheiten betrachtet und als Sinneinheiten verstanden werden konnten (*scriptura discontinua*). Das »bewusste Lückensystem«²⁵⁸ führte zu einer Ablösung des buchstabierenden Lesens durch das Erkennen von Wortbildern, welches in Kap. 3.3.1. ausführlich besprochen wurde.

Seitdem sind Wortzwischenräume integraler Bestandteil unserer Schrift. Während Graphologen von den individuellen Wortabständen in der Handschrift auf die Persönlichkeit des Schreibers schließen,²⁵⁹ sind Schriftentwerfer darum bemüht, den passenden, standardisierten Wortzwischenraum für die von ihnen entworfene Druckschrift festzulegen. Entsprechend der Laufweite einer Schrift, also dem Rhythmus der Buchstabenabstände, muss ein Maß für die Wortzwischenräume gefunden werden, der weiter sein muss als die Buchstabenzwischenräume, aber mit diesen harmoniert. Um einen ansprechenden Grauwert einer Zeile zu erreichen, muss ein Wortzwischenraum an den Duktus einer Schrift angepasst werden. Schmale Schriften haben daher kleinere Zwischenräume, breitere Schriften dagegen größere, bei größeren Schriften verkleinert man den Wortzwischenraum gegenüber kleineren Schriften.²⁶⁰ Im Handsatz wurde für einen gleichmäßigen Zwischenraum immer das gleiche Blindmaterial, in der Regel ein Drittelgeviert, benutzt; man sprach dann vom *Drittelsatz*. Bei größeren Schriften verwendete man kleinere Blindmaterialstücke.²⁶¹

Der optimale, zur jeweiligen Schrift passende Wortzwischenraum lässt sich nur im Flattersatz erzielen, bei dem jede Zeile eine andere Länge haben kann. Im Blocksatz, in welchem die meisten Drucksachen, insbesondere epische Literatur gesetzt sind, müssen die Zeilen auf eine einheitliche Länge gebracht werden. Hierzu müssen die Zeilen *ausgeschlossen* werden. Unter diesem Vorgang versteht man »in der Satzherstellung das Verändern der zunächst gleichmäßig gesetzten Wortzwischenräume, um die Zeilen genau auf die festgelegte

258 Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen* 1979. S. 113f.

259 Entsprechend der Annahme, dass die sichtbaren Bewegungen den Seelenvorgängen entsprechen und daher aus Bewegungsspuren Seelenvorgänge erkennbar sind, ist der Wortzwischenraum als *Raumverteilungsmerkmal* der persönlichen Schreibbewegung von diagnostischer Bedeutung. – Vgl. Maria Paul-Mengelberg: *Graphologie*. In: Hartmut Günther u. Otto Ludwig (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. 2. Halbband. Berlin, New York: de Gruyter 1996. S. 1052 (HSK 10.2).

260 Vgl. Forssman u. de Jong: *Detailtypografie* 2002. S. 122.

261 Vgl. Gustav Barthel u. Ulrich C. A. Krebs (Hrsg.): *Das Druckwerk. Gestaltung und Herstellung von Büchern und Werbedrucksachen*. Bd. 1. Stuttgart 1963. S. 120. – Hubert Blana: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. 3., überarb. Aufl. München, New Providence, London: K. G. Saur 1993. S. 97.

Breite zu bringen.«²⁶² Dies kann entweder in der Verringerung oder der Vergrößerung der Wortzwischenräume bestehen.²⁶³ Um eine Zeile *auszubringen*, das heißt zu vergrößern, fügt der Schriftsetzer dem bereits gesetzten Blindmaterial noch weitere Stücke hinzu. Diese Blindmaterialstücke werden *Ausschluss* genannt. Beim Ausschließen ist darauf zu achten, dass die Abstände nicht unterschiedlich weit sind, da sonst im Druck die Weißräume einer Zeile nicht gleichmäßig verteilt wären.

Gemäß dem typografischen Primat, dass Zwischenräume nicht empfunden werden sollen, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen, dürfen die Wortabstände weder zu klein noch zu groß sein. Tritt Ersteres ein, hat der Leser Schwierigkeiten, die Wortgrenzen unmittelbar zu erkennen, was das Entziffern der Wortsilhouetten erschwert. Im zweiten Fall durchbrechen ›Lücken‹ das Textgewebe und beanspruchen die Aufmerksamkeit des Lesers. Das Auge fixiert die Weißräume statt der Wörter und hemmt so das Lesen des Geschriebenen. Durch unverhältnismäßige Wortzwischenräume erhöht sich die Gefahr von Gießbächen und die Zeile wird aufgespalten, statt zu einem harmonischen Grauwert zu verschmelzen.

Adrian Frutiger setzt in seiner Auflistung der Satz-Zeichen den Wortzwischenraum an den Anfang. Noch bevor er die Satz-Gliederungs-, Satz-Ausdrucks- und Referenzzeichen behandelt, beschreibt er die Bedeutung des Zwischenraums: »Erst durch die logische Einschaltung dieser Leerräume wird eine Zeichenreihe zum verständlich lesbaren Satz.«²⁶⁴ Indem Frutiger den Wortzwischenraum als »Grenzwerkzeug«²⁶⁵ der Schrift begreift, kennzeichnet er ihn als eigenständiges Schriftzeichen zur Gliederung von Text und setzt ihn mit Satzendpunkt, Komma et cetera gleich. Der Wortzwischenraum ist diejenige ›Weißraum-Klasse‹, welche am prägnantesten die strukturbildliche Funktion der Zwischenräume im Schriftbild verdeutlicht.

262 Dieter Liebau u. Hugo Weschke: *Polygraph Fachlexikon der Druckindustrie und Kommunikationstechnik*. Frankfurt a. M., Bielefeld: Polygraph Verlag 1997. S. 47.

263 Gutenbergs 42-zeilige Bibel (vermutlich 1455 fertig gestellt) stellt nicht nur ein technisches, sondern auch ein ästhetisches Meisterwerk dar. Durch optimal ausgeschlossene Zeilen gestaltete er zwei gänzlich gleich große, kompakte Kolumnen auf jeder Buchseite. Gutenberg erreichte dies jedoch nicht durch die Veränderung des Wortabstandes. Er schnitt verschiedene Typen eines Buchstabens in unterschiedlichen Dickten, sowie circa siebzig Ligaturen. Mit diesem umfangreichen Typenmaterial konnte er die Lettern so lange austauschen, bis sich eine homogene Zeile ergab. – Vgl. Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 215.

264 Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*. Bd. 2. *Die Zeichen der Sprachfixierung*. Echzell 1979. S. 113.

265 Ebd.

Durchschuss

Bewegten wir uns bislang auf der Ebene innerhalb einer Zeile, gilt die Aufmerksamkeit jetzt dem Verhältnis der Zeilen untereinander, also dem Abstand zwischen benachbarten Zeilen. Die Aufteilung des Textes in horizontale Zeilen ist das strukturgebende Prinzip linearen Lesens, welches unserem sukzessiven Lesen entspricht. Das Weiß des Weißraums bildet den Kontrast zum Grauwert der Zeile, ihr Wechsel den alternierenden Rhythmus innerhalb der Kolumne. Dieser Rhythmus generiert wiederum den spezifischen Grauwert jener Kolumne. So wie sich Stellung und Gestalt der Buchstaben- und Wortzwischenräume auf die nächst höhere Ebene der typografischen Tiefenstruktur, die Zeile, auswirkt, begründen also auch Stellung und Gestalt der Zeilen mit ihrem Durchschuss die Form der Kolumne oder des Satzspiegels.

Dicke und *Kegel* bilden die beiden Dimensionen der Fläche, in der das Buchstabenbild steht.²⁶⁶ Während die Dicke je nach Breite eines Buchstabens variiert, ist die Höhe des Kegels bei allen Schriftzeichen, bei gleicher Schriftart und Schriftgröße, identisch. Die Kegelhöhe setzt sich zusammen aus der Addition von Unter-, Mittel- und Oberlänge. Fügt man die Zeilen direkt untereinander, stoßen die Oberlängen der unteren Zeile beinahe mit den Unterlängen der darüber liegenden Zeile zusammen. Ein solcher *kompresser* Satz kann bei Schriftarten mit ausgeprägten Unter- und Oberlängen durchaus ästhetisch sein.

In den meisten Fällen jedoch wird man die Schriftzeilen auf Abstand setzen. Dieses Separieren durch Zufügung von Weißräumen zwischen die Zeilen, nennt der Schriftsetzer *durchschießen*: »Unter Durchschuß wird der mittels Blindmaterial bewirkte Zeilenzwischenraum verstanden. Zumal in größeren Arbeiten, wie Büchern und Zeitschriften, ist die Bemessung dieses Leerraums von größter Bedeutung für Lesbarkeit, Schönheit und Wirtschaftlichkeit des Schriftsatzes.«²⁶⁷ Der Begriff *Durchschuss* wird fachsprachlich sowohl zur Benennung des Zeilenabstandes verwendet, also der Weite von Schriftkegel zu Schriftkegel, als auch zum Teil zur Bezeichnung des Blindmaterials, mit welchem der Zwischenraum im Handsatz gebildet wurde.²⁶⁸

Ein durchschossener Satz betont die Linearität der Textzeilen und verfolgt die Absicht durch eine klare Trennung der Zeilen eine sichere Blickführung

266 Vgl. Dilba: *Typographie-Lexikon* 2005. S. 49.

267 Jan Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie* 1987. S. 139.

268 Richard L. Niel unterscheidet das Blindmaterial zum Durchschießen der Zeilen aufgrund ihrer Größe. Zwei bis vier Cicero lange Stücke bezeichnet er als Durchschuss. Für größere Stücke verwendet er den Begriff *Regletten* – Vgl. Richard L. Niel: *Satztechnisches Taschen-Lexikon mit Berücksichtigung der Schriftgießerei*. 4. Aufl. Wien: Steyrermühl 1933. S. 229.

des Lesers zu gewährleisten: »Was die Lesbarkeit anbelangt, so hat der Durchschuß die Aufgabe, die Zeilen durch weißen Abstand so von einander zu trennen, daß die Buchstabenbilder benachbarter Zeilen nicht ineinanderflimmern und die Augen des Lesenden mühelos den Anfang der nächsten Zeile auffinden, ohne sich nach oben oder unten zu verirren.«²⁶⁹

Wie Buchstaben- und Wortzwischenräume dem Duktus der jeweiligen Schrift angepasst werden sollten, so hängt auch der »Durchschußbedarf«²⁷⁰ vom Schriftcharakter, dem Schriftgrad und von der Zeilenlänge ab. Insgesamt gilt für den Typografen, alle Zwischenräume eines Textes aufeinander abzustimmen, um optisch eine homogene Textfläche zu erreichen: »[...] weiße Flecken oder horizontale weiße Streifen zwischen den Zeilen sollten nicht auftreten.«²⁷¹

Erhöht man den Weißanteil einer Kolumne durch vergrößerte Zeilenabstände, kann das die Wirkung eines Textes sowohl in ästhetischer als auch in inhaltlicher Hinsicht verändern. Das Textbild eines stark durchschossenen Satzes wirkt lichter, komprimiert bei einer engen Schrift die Zeilen und lässt sie von den übrigen Zeilen isoliert wirken. Somit fordert die Helligkeit die Aufmerksamkeit des Betrachterlesers (man spricht hier ebenfalls vom *Sperren*). Der splendide Umgang mit dem Weißraum, den bereits Tschichold mit dem Begriff der »Wirtschaftlichkeit«²⁷² angesprochen hat, lässt den Text bedeutsamer wirken. Schnell und preiswert produzierte Zeitungen weisen beinahe kompressen Satz auf, um möglichst viele Informationen auf einer Seite unterzubringen. Große Zeilenzwischenräume strecken einen Text über mehrere Seiten, was den Druck verteuert. Dem einzelnen Textfragment kommt so nicht nur mehr Raum zu, sondern auch ein höherer ökonomischer Wert, was sich vorbewusst auch auf die Beurteilung des Inhalts auswirkt: Der Text erscheint dem Leser auch inhaltlich wertvoller.²⁷³ Dass dieser Schluss auf Assoziationen beruht und in den seltensten Fällen mit der tatsächlichen inhaltlichen oder literarischen Qualität in Einklang steht, ändert nichts an dem Umstand, dass immer wieder auf diesen Effekt zurückgegriffen wird.

Absatz

Wenn die Funktion des Durchschusses darin liegt, die Zeilen voneinander zu trennen (analytische Funktion) und sie gleichsam durch einen gleichmäßigen

269 Barthel u. Krebs: *Das Druckwerk* 1963. S. 362.

270 Vgl. ebd. S. 124.

271 Brekle: *Typographie* 1994. S. 225.

272 Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie* 1987. S. 139.

273 Vgl. Aicher: *Typographie* 1989. S. 147.

Rhythmus mit einander zu einer homogenen Fläche mit einem spezifischen Grauwert, der Kolumne, zu verbinden (synthetische Funktion), dann ist es die Aufgabe des Typografen, die Ebenmäßigkeit dieser Fläche zu gewährleisten. Irregularitäten, wie die bereits erwähnten Gießbäche, sind zu vermeiden.

Der Absatz, als bewusster Einschnitt ins Textbild, bildet dabei eine Ausnahme. In seinen verschiedenen Gestalten stellt der Absatz eine Markierung dar, welche, im Gegensatz zu den bisher besprochenen Weißräumen, den Leser auf sich aufmerksam machen soll. Um diese Funktion zu erläutern, bedarf es aber zunächst einer Klärung des Begriffs ›Absatz‹.

»Auf der Inhaltsebene des Textes bezeichnet der A[bsatz] eine die Wort- und Satzgrenze übergreifende, kleinere thematische und argumentative Einheit.«²⁷⁴ Das Verb ›absetzen‹ bedeutet auf der einen Seite, dass der Schreiber den Schreibfluss nach Vollendung eines Gedankens unterbricht, indem er den Stift absetzt, um ihn zur Verschriftlichung eines neuen Gedankens wieder neu anzusetzen. Zum anderen deutet es darauf hin, zwei semantisch verschiedene Textteile optisch voneinander abzusetzen. Typografisch betrachtet ist der Absatz also ein »Textgliederungsmittel auf der makrostrukturellen Ebene, in der Hierarchie unterhalb des Kapitels.«²⁷⁵

Wenn ein Absatz einen inhaltlichen Hiatus meint, müsste begrifflich differenziert werden zwischen einem (Sinn-)Abschnitt, der den Textkorpus der thematischen Einheit darstellt, und der als Absatz zu bezeichnenden Stelle, die das Ende des einen und den Anfang des nachfolgenden Abschnitts beinhaltet. Ein Abschnitt wird also von zwei Absätzen begrenzt, sofern es sich nicht um den Beginn oder das Ende eines Kapitels handelt. Ein Absatz wird analogisch als Hiatus visualisiert, also, im Sinne der lateinischen Ursprungsbedeutung, als Öffnung oder Spalt. Typografisch besteht dies in einer ›Lücke‹ im Text, die das Papierweiß durchscheinen lässt. Dieser Weißraum muss so auffällig sein, dass er wahrgenommen wird, damit der Leser realisiert, dass hier ein neuer Gedanke beginnt. Es werden drei Arten von Weißräumen unterschieden, die jeweils als visuelles Signal eines Absatzes fungieren können.

Im Blocksatz wird darauf verzichtet, die letzte Zeile eines Abschnittes auszuschießen. Auf diese Weise reicht der letzte Satz meist nicht bis an das Zeilenende des Satzspiegels, die Ausgangszeile ist nicht in ihrer vollen Breite ausgefüllt. Der so entstandene Weißraum vom Satzschlusspunkt bis zur rechten Satzkannte wird als *Ausgang* bezeichnet.²⁷⁶ Ein großer Ausgang hat den Vorteil als markanter Einschnitt in den Textblock schon beim Lesen des Abschnitts

274 Ursula Rautenberg: Absatz. In: Dies. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Buches*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003. S. 16.

275 Ebd

276 Vgl. Forssman u. de Jong: *Detailtypografie* 2002. S. 67..

ins Auge zu fallen, da er sich durch den starken Kontrast bereits im Unschärfbereich des Auges abzeichnet. Auf diese Weise vorbereitet, weiß der Leser, dass der Gedanke oder das Argument zu einem Ende gebracht wird, je näher sein Blick dem Weißraum kommt. In früheren Zeiten wurden die Ausgänge oft durch Schmucklinien und Ornamente ausgefüllt, damit die Satzkanten optisch nicht ›ausfransen‹ bzw. das Weiß der Seitenränder nicht in den Seitenspiegel ›floss‹ und die Einheit des Textblocks durchbrach. Spätestens in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sprachen sich die Autoren und Leser gegen den Buchschmuck aus und propagierten eine puritanische Buchgestaltung, die in erster Linie dem Lesen dienen sollte: »[...] ich verabscheue geradezu jede auffallende Ausstattung; je schlichter, desto lieber. Ich will nicht gestört werden beim Lesen, nicht durch Häßliches, aber auch nicht durch Auffallendes, das an sich schön sein mag.«²⁷⁷ Im Jugendstil tauchen solche Ornamente zur Vervollständigung der Ausgangszeile dann partiell wieder auf, wie in Carl Otto Czeschkas Gestaltung des *Nibelungenliedes*, welches im Verlag Gerlach und Wiedling erschien.

Es kann aber auch vorkommen, dass der letzte Satz sehr genau die Satzbreite ausfüllt und der Absatz so nicht mehr visuell erkennbar ist. Vor allem im Flattersatz, der keine ebene rechte Satzkante ausbildet, kann es häufig zu diesem Phänomen kommen. Dieser Fall ist das Argument für den *Einzug*.

Um den Beginn eines Abschnitts zu markieren, kann die erste Zeile an der linken Satzkante eingezogen werden. Die Größe des Einzugs richtet sich nach der Zeilenbreite, der Kegelhöhe der verwendeten Schrift und dem Durchschuss der ihn umgebenden Zeilen.²⁷⁸ Im Handsatz verwendete der Setzer in der Regel ein Geviert als Blindmaterial. Man spricht daher auch von einem *Gevierteinzug*. Zieht man die Absätze ein, wird die linke Satzkante ›perforiert‹. Dies strukturiert die Satzkante und hilft dem Leser beim Zeilensprung die nächste Zeile zu finden. Viele Typografen halten den Einzug für ein unabhängiges Element des Buchsatzes, unter ihnen auch Jan Tschichold, der ein Buch der Renaissance wie folgt beschreibt:

Wir sehen einen wundervollen ebenen Satz, deutlich in die damals selteneren Absätze gegliedert, die jedesmal mit einem Gevierteinzug eröffnet werden. Diese Kennzeichnungsart der Zäsuren, ursprünglich eine Zufallsentdeckung, ist die einzige gute Methode. Sie ist Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag benützt worden. Jetzt glauben gar manche, sie sei unmodern, und fangen die Absätze stumpf an. Das ist einfach falsch, weil es die so nötige Gliederung, die am

277 Carl Spitteler zit. in: Heinz Sarkowski: *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbriefe zur Buchgestaltung* 1965. S. 7.

278 Vgl. Liebau u. Weschke: *Polygraph Fachlexikon der Druckindustrie* 1997. S. 152.

linken Rande des Satzes erkennbar sein muß, zerstört. Der Gevierteinzug ist eins der kostbarsten Erbeile der typographischen Geschichte.²⁷⁹

In mittelalterlichen Texten wurden Abschnitte durch ein *Alineazeichen* ¶ getrennt,²⁸⁰ welches farbig von den Schriftzeichen abgesetzt wurde. Erst später wurden Absätze in der uns heute üblichen Form mit Ausgang gebildet. Das Alineazeichen (lat.: a linea = von der Linie an) rückte dabei als Paragrafenzeichen an den Beginn der neuen Zeile. In den frühen Drucken bemühte man sich, die Manuskripte in Aufbau und Stil zu kopieren. Auch das Alineazeichen wurde übernommen. Verschiedene Farben mussten jedoch mit unterschiedlichen Druckplatten gedruckt, farbige Auszeichnungen mit der Hand zugefügt werden. Ob es nun ein Zufall oder eine ökonomische Entscheidung war, diese Auszeichnungen wegzulassen, ist heute schwerlich zu rekonstruieren. Es ist jedoch erkannt worden, dass auch eine weiße Fläche ein wahrnehmbares Zeichen ist, das einen Absatz markieren kann, ein Zeichen, das bis heute vehement von Typografen verteidigt wird. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts begannen englische Drucker im Bemühen um Einfachheit die Einzüge wegzulassen. Diese Mode, Abschnitte *stumpf* beginnen zu lassen, fand in Deutschland schnell Anklang und ist heute in vielen Drucksachen vorzufinden.²⁸¹ Da eine deutliche Ausgangszeile ebenso einen Absatz signalisiert wie der Einzug, bleibt die Entscheidung einen stumpfen Anfang zu wählen oder die Zeile einzuziehen eine rein ästhetische. Für den an beide Formen gewohnten Leser hat sie keinen Einfluss auf die Lesbarkeit.

Die dritte Variante, einen Absatz zu markieren, besteht in der Trennung der Abschnitte durch eine *Leerzeile* (auch *Blindzeile*). Diese Zwischenzeile ist ein Weißraum in Höhe und Breite einer Satzzeile. Sie bildet somit eine Art ›Gasse‹, durch die der Blick am Ende eines Abschnittes zum Beginn des neuen geführt werden kann. Ein solch großer Weißraum kann zwar deutlich wahrgenommen werden, allerdings isoliert er die Abschnitte extrem voneinander. Meist wird mit einem differenzierten Gebrauch von Leerzeilen und Zeilenausgängen (mit Einzug oder stumpfem Zeilenanfang) der Grad unterschied-

279 Tschichold: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie* 1975. S. 37f. – Ähnlich äußert sich auch Otto Säuberlich in seinem 1927 erschienen *Obral-Wörterbuch*. Otto Säuberlich: *Obral-Wörterbuch. Buchgewerblich-graphisches Lexikon*. Leipzig: Verlag v. Oscar Brandstetter 1927. S. 189.

280 Auch heute kennzeichnet das Alineazeichen (*Pilcrow* genannt) noch die Absätze in Textverarbeitungsprogrammen.

281 Zur Geschichte des Einzugs vgl. Jan Tschichold: *Warum Absatzanfänge eingezogen werden müssen*. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. Basel u. Stuttgart: Birkhäuser 1975. S. 118–123.

den, in welchem die Abschnitte inhaltlich zueinander in Beziehung stehen. Durch die Unterscheidung interpretiert der Leser die Oberflächenmerkmale des Textes inhaltlich. Ein umfangreicherer Absatz (Leerzeile) visualisiert einen semantisch größeren Sprung in der Argumentation, als ein kleinerer Weißraum (Ausgang). Auf diese Weise kann die hierarchische Struktur des Textinhalts auf formalästhetischer Ebene wiedergegeben werden. Der Übergang zum Zwischenschlag ist an dieser Stelle fließend. Eine besondere Bedeutung kommt der Leerzeile im Gedichtsatz zu. Sie trennt Versgruppen optisch voneinander und formiert auf diese Weise Strophen.

Willberg und Forssman machen noch auf weitere mögliche Arten aufmerksam, Absätze typografisch umzusetzen. Beispielsweise weiße Binnenflächen innerhalb des Satzspiegels. Die Ausgangszeile wird dabei nicht vollständig ausgefüllt, sondern nach einem Weißraum, der die Dimension eines Wortzwischenraums klar übersteigt, wird in derselben Zeile weitergeschrieben. In einem Textblock mit einheitlichem Grauwert fallen die Weißräume deutlich ins Auge und wirken auf diese Weise als Signale.²⁸²

Als Methode, Absätze anders als durch Weißräume kenntlich zu machen, sei auf den Druck von Initialen verwiesen. Schmuckversalien am Beginn eines Abschnitts waren in mittelalterlichen Handschriften gängige Auszeichnungspraxis und wurden in der Inkunabelzeit auf den Buchdruck übertragen. Heute ist ihre Verwendung selten geworden. Wenn sie eingesetzt werden, dann nur als Dekor am Anfang eines Textes, nicht im Binnenteil zur Kennzeichnung eines Absatzes.

Unter dem Begriff ›Absatz‹ subsumieren sich, wie dargelegt, eigentlich verschiedene spezifische Weißräume, deren gängigsten Ausgangszeile, Einzug und Leerzeile sind. Alle drei Arten bilden auffällige horizontale Einschnitte in die Kolumne, differieren jedoch in Gestalt und Stellung. Der Variantenreichtum ist zum einen den unterschiedlichen Satzarten geschuldet (Blocksatz, Flattersatz), zum anderen können inhaltliche Differenzierungen signalisiert werden (eine Leerzeile wird als stärkerer Einschnitt interpretiert als eine Ausgangszeile) und nicht zuletzt ist es eine ästhetische Entscheidung des Typografen. Gemeinsam bleibt ihnen ihre Funktion, zwei Sinnabschnitte zu trennen und sie zugleich zu aufeinanderfolgenden Sinnabschnitten in Verbindung zu setzen, also wie alle Weißräume analytisch und gleichzeitig synthetisch zu wirken.

282 Willberg u. Forssman: *Detailtypografie* 2002. S. 114–121.

Zwischenschlag

Der *Zwischenschlag* ist ein Sammelbegriff für all diejenigen Weißräume innerhalb des Satzspiegels, die Texteinheiten über den Durchschuss hinaus voneinander trennen. Auch die Leerzeile lässt sich daher darunter fassen, auch wenn sie funktional einen Absatz markiert. Der *Zwischenschlag* bezeichnet sowohl das Blindmaterial, mit dem die Weißräume im Handsatz erzeugt werden, als auch ihr Ergebnis im Druck – die weißen Flächen.²⁸³

Üblicherweise kommen *Zwischenschläge* zwischen Rubrikzeile und Textanfang vor, sowie zwischen dem Ende eines Kapitels und der Titelzeile des nachfolgenden Kapitels. Auch der Weißraum zwischen *lebendem Kolumnentitel*²⁸⁴ und der ersten Zeile jeder Buchseite wird als *Zwischenschlag* bezeichnet.

Dem Weißraum zwischen dem Schluss einer Kolumne und dem Seitenende kommt besondere Bedeutung zu, da dieser dem Leser anzeigt, dass der Text an dieser Stelle beendet wurde. Ein Gedanke wurde zu Ende geführt oder eine Handlung abgeschlossen; der Weißraum zeigt an, dass es für den Autor nichts mehr hinzuzufügen gab. Handelt es sich dagegen um ein offenes Ende, sucht der Leser in der weißen Fläche den Schluss der Geschichte, der Weißraum symbolisiert als potentieller Schrifträger den Fortgang der Erzählung, deren Ende jedoch unbekannt bleibt. Die ›Überleitung‹ ins Bedeutungsoffene zeigt sich demonstrativ in dem früher üblichen pfeilartig zulaufenden Formsatz der Kolumne auf der letzten Textseite. In dem fachsprachlichen Ausdruck *Spitzkolumne* als Bezeichnung für die Kapitelschlussseite hat sich diese Tradition erhalten. Jene Gestaltung erfolgte jedoch weniger aufgrund ihrer indexikalischen Wirkung, als aus ästhetischen Gründen: »Die Kapitelschlussseite [...] wird unansehnlich, wenn sie mit weniger als einem Drittel des sonst üblichen Textes gefüllt ist.«²⁸⁵ Durch den Formsatz in die Länge gezogen erstreckt sich die *Spitzkolumne* über einen größeren Teil der Buchseite.

Eine weitere Möglichkeit, den *Zwischenschlag* der Kapitelschlussseite auszufüllen, ist das Ornament. In Handschriften diente der *Federzug* diesem Zweck. Vor allem im barocken Zeitalter war es Mode, den letzten Buchstaben in schwungvollen Bögen in den Weißraum hin zu erweitern und zu einer

283 Vgl. u. a. Liebau u. Weschke: *Polygraph Fachlexikon der Druckindustrie* 1997. S. 571. – Niel: *Satztechnisches Taschen-Lexikon* 1933. S. 1042. – Althaus: *Das Buchwörterbuch* 2004. S. 318.

284 Hierunter versteht der Typograf die Textzeile am Beginn einer Buchseite, die sich inhaltlich auf den Text der Seite bezieht. Üblicherweise handelt es sich dabei um den Titel des jeweiligen Kapitels in Kombination mit der Seitenzahl. Im Gegensatz zum *toten Kolumnentitel* (z. B. der bloßen Seitenzahl) wird dieser noch zum Satzspiegel gerechnet. – Vgl. Dilba: *Typographie-Lexikon*. S. 55 und 94. – Philipp Luidl: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung* 1984. S. 88f.

285 Luidl: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung* 1984. S. 102.

kunstvollen abstrakten Zeichnung auszudehnen. Im Buchdruck entwickelte sich in erster Linie die *Vignette* zu einem beliebten Platzhalter. Diese kleinen Graphiken dienen an verschiedenen Stellen eines Buches dazu, Zwischenschläge zu füllen und »die Leere des Raumes zu beleben«²⁸⁶.

Die bisher genannten Zwischenschläge unterteilen einen Text horizontal. Vertikale Weißräume vermögen eine Textseite in mehrere Spalten zu trennen. Die »Fuge« muss deutlich zu erkennen sein, damit der Leser nicht den Zeilen über die Spalten hinweg folgt, sondern jede Spalte für sich liest. Am lesefreundlichsten ist es, wenn man die Spalten in Blocksatz gestaltet, da die Fugen so zu beiden Seiten eine klare Begrenzung haben und als isolierte Flächen in Erscheinung treten. Auf diese Weise kommt es nicht zu Irritationen bei der Lektüre.

Zwischenschläge, sowohl horizontal als auch vertikal gesetzt, dienen der optischen Gliederung einer Textseite und visualisieren die semantischen Bezüge der Kolumnen. Dabei kann die juxtapostische Anordnung, welche sich durch die Weißräume ergibt, eine inhaltliche Gleichstellung bedeuten oder auf verschiedene Ebenen einer hierarchischen Sinnstruktur verweisen. Eine Seite des babylonischen Talmuds demonstriert dieses Verfahren der Strukturierung des Textes durch Zwischenschläge (Abb. 17).²⁸⁷ Vertikale und horizontale weiße Streifen isolieren das Kernstück des Talmuds, bestehend aus *Mischna* und *Gemara*, von dessen Kommentaren. Letztere gruppieren sich in zwei Textblöcke separiert um den Grundstock des Talmuds. Am oberen Innenrand stehen die Auslegungen des Rabbis Raschi geschrieben, die den frühesten und wichtigsten Kommentar darstellen. Auf der Außenseite und am unteren Rand finden sich die Subkommentare, Anmerkungen der *Tosafisten* (Zufüger) zum Raschikommentar. Jene beiden Textteile sind ebenfalls durch Zwischenschläge voneinander getrennt. Die Kommentare sind Auslegungen und Diskussionen jüdischer Gelehrter zum Talmud. Sie nehmen unmittelbar Bezug auf die Inhalte des im Zentrum abgebildeten Textes, dem sie als Sekundärtexte unterstehen, sowie die Kommentare der *Tosafisten* wiederum Bezug nehmen auf den Kommentar ihres Lehrers Raschi. Die Dialektik des Schriftwerks zeigt sich in der visuellen Darstellung durch die Schichtung der einzelnen Teile um und neben einander. So wie der Primärtext nach außen wirkt, indem er zu Diskussionen und Textproduktionen anregt, die sich in Kreisen um ihn bilden und die Schrift anreichern, so wirken auch die Kommentare auf die *Mischna* und die *Gemara* ein, indem sie den Leser durch Analysen, Auslegungen und weiteren Quellen an den Primärtext heranfüh-

286 Philipp Luidl: *Typografie. Basiswissen*. Ostfildern: Deutscher Drucker 1996. S. 102.

287 Zum Talmud vgl. Michael Krupp: *Der Talmud. Eine Einführung in die Grundschrift des Judentums mit ausgewählten Texten*. 2. Aufl. Gütersloh: GTB 1999. Insbesondere S. 102–105.



Abb. 17: Seite aus dem babylonischen Talmud

ren. Die Talmudseite orientiert sich daher nicht nach rechts und links oder unten und oben, sondern nach innen und außen. Die Weißräume wirken gleichsam trennend wie verbindend, sie teilen die Seite in einzelne Zonen, die eine zentralisierend, die anderen marginalisierend und verdeutlichen so das hierarchische Beziehungsgefüge der Textseite.

Verschiedenfach ist von Typografen auf die architektonische Struktur einer Buchseite hingewiesen worden, auf das zunächst linear horizontale, dann aber auch vertikale Schichten der einzelnen Bestandteile zu einem Gebilde – der Buchseite. Sowie das langsame Füllen einer Textseite mit Wörtern vergleichbar ist damit, ein Haus Stein auf Stein hochzuziehen, lässt sich auch die Textseite als Ergebnis mit der Fassade oder dem Grundriss eines Gebäudes vergleichen: »Das Buch ist also ein Gebäude. Die Seite ist ihr Aufriß, und der Satzspiegel entspricht dem manchmal noch gegliederten Fensteröffnungen. Die gesetzten Zeilen bilden so etwas wie die Schraffur der zurückspringenden

Teile der Öffnungen in der Architektur.«²⁸⁸ Stellt der Typograf Walter Nikkels hier den Bezug zwischen den dunklen Teilen des Gebäudes mit den dunklen bedruckten Elementen einer Buchseite her, verbindet er gleichzeitig die hervorspringenden und tragenden Teile der Architektur, auf die das Licht trifft und dieses reflektieren, mit den hellen Weißräumen in der Typografie. Nikkels betont mit diesem Vergleich die Bedeutung des Weißes für die Buchseite als »architektonischer Wert«²⁸⁹. Die Weißräume stützen und strukturieren die Textseite wie Säulen und Arkaden die Architektur, was bei der Betrachtung einer Seite des Talmuds anschaulich wird.

Das strukturbildende Prinzip der Zwischenräume besteht in der Organisation des Textes auf Ebene der Buchseite innerhalb des Satzspiegels. Separate Textteile werden durch Weißräume getrennt auf einer Fläche angeordnet und auf diese Weise zueinander in Beziehung gesetzt. Dieses Verhältnis kann rein formalästhetischer Natur sein, wie die Aufteilung eines Textes in zwei oder mehrere Spalten auf einer Textseite oder inhaltliche Bezüge darstellen, wenn beispielsweise der Text in den parallelen Spalten in seiner Übersetzung in andere Sprache erscheint oder komplexere Beziehungen abbilden, wie im Beispiel des Talmuds angedeutet.

Seitenrand

Wird die Architektur der Buchseite innerhalb des Satzspiegels, wie im vorangehenden Kapitel dargelegt, von den Zwischenräumen getragen, stellen die Seitenränder die Basis dieser Architektur dar, indem sie den Satzspiegel fassen und auf der Buchseite verorten.

Die Bemessung der Seitenränder, also der Weißräume, welche die Kolumne umgeben und von den Kanten des Papiers begrenzt werden, ergibt sich aus dem proportionalen Verhältnis von Satzspiegel und Buchseite: »Bei der Gestaltung einer Seite hat man es in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle mit zwei Rechtecken zu tun, die zu dimensionieren und zu koordinieren sind. Das eine ist die Papierfläche [...], das andere ist die bedruckte Fläche, der sogenannte Satzspiegel. Die Differenz ist der Rand.«²⁹⁰ Die Größe des Satzspiegels ist das Produkt aus Zeilenanzahl, addiert mit dem Durchschuss und der Zeilenbreite. Man unterscheidet in der Regel drei Satzarten: Blocksatz, Flattersatz und Axialsatz.²⁹¹ Bringt der Schriftsetzer alle Zeilen einer Buchseite auf die gleiche Zeilenbreite – ausgenommen sind die Ausgangszeilen bei Absätzen –

288 Walter Nikkels: *Der Raum des Buches*. Köln: Tropen Verlag 1998. S. 15.

289 Ebd. S. 13.

290 Barthel u. Krebs: *Das Druckwerk* 1963. S. 344.

291 Der *Formsatz* soll an dieser Stelle ausgeklammert werden. Er stellt einen Text in der Silhouette ei-

bezeichnet der Typograf diesen Satz als *Blocksatz*; sowohl die rechte, als auch die linke Satzkannte beschreiben eine gerade, senkrechte Linie. Im *Flattersatz* beginnen alle Zeilen links auf der gleichen Höhe, so dass die linke Satzkannte auch hier eine Gerade bildet. Die Buchstaben- und Wortabstände werden jedoch nicht zugunsten eines konstanten Maßes für die Zeilenbreite ausgeschlossen, sondern orientieren sich an dem Standardzwischenraum, der vom Schriftschneider für diese Schrift vorgesehen ist. Ein guter Typograf schafft es durch geschickte Trennung der Silben dennoch, eine annäherungsweise ebene rechte Satzkannte zu bilden; in den meisten Fällen jedoch werden die Zeilen so unterschiedlich breit, dass Gedrucktes und Ränderweiß ineinandergreifen. Diese Satzart entspricht dem Bemühen handschriftlich verfasster Texte und dem Satz der Schreibmaschine. Schließlich wird der *Axialsatz* unterschieden, bei dem die Zeilenmitte jeder Zeile an einer Mittelachse ausgerichtet ist; durch die Spiegelsymmetrie ist weder die linke, noch die rechte Satzkannte an einer Geraden orientiert, der Text ›franst‹ zu beiden Seiten hin aus. Während die zuerst beschriebenen Satzarten gängige Formen der Gestaltung von Fließtexten sind, wird der Axialsatz zumeist im Innen- und Schmutztitel, für Überschriften und Bildunterschriften sowie gelegentlich für den Gedichtsatz verwendet.

Der Satzspiegel ist ein variables grafisches Element der Seitengestaltung, dessen Form durch die Satzart bestimmt ist. Der Verlauf der Satzkannten umschreibt eine Figur, die sich durch den Grauwert vom Weiß des Papiers absetzt. Die Eigenständigkeit des Satzspiegels tritt umso deutlicher hervor, je kompakter dieser wirkt, also am stärksten bei einem kompress im Block gesetzten Text. Diese ›Figur‹ muss auf der freien Fläche der Buchseite angeordnet werden, wobei sich der Typograf bei der Gestaltung eines Buches immer an der Doppelseite orientiert; der Satzspiegel auf der rechten Buchseite (*Recto*) muss spiegelsymmetrisch zum Satzspiegel der linken Buchseite (*Verso*) platziert werden, so dass sie eine Einheit ergeben; der Bund bildet die Mittelachse.

Philipp Luidl unterscheidet die »freie« von der »konventionellen« Anordnung des Satzspiegels. Erstere erfolge nach Gefühl des Typografen, Letztere entspreche kanonisierten Gestaltungsmustern, deren Proportionen sich errechnen lassen.²⁹² Als ideale Proportion gilt der Goldene Schnitt, demgemäß die Satzspiegel das Seitenverhältnis der Buchseiten in einem verkleinerten Maßstab nachbilden, sie zudem nicht zentriert angeordnet sind, sondern nach oben verrückt und zur Nachbarseite hin orientiert sind. Für die vier Seitenränder bedeutet diese dynamische Komposition, dass sie nicht die glei-

ner Figur dar und ist somit eine Ausnahmerecheinung des Textsatzes. – Vgl. Dilba: *Typographie-Lexikon* 2005. S. 36.

292 Vgl. Luidl: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung* 1984. S. 98.

chen Maße besitzen. Sie umgeben den Seitenspiegel daher nicht wie ein Passepartout das Bild. Die an der Doppelseite ausgerichtete Gestaltung nimmt die beiden innen liegenden Seitenränder (*Innenränder* oder *Bundsteg*) als einen Weißraum wahr. Dieser sollte in der Breite dem Außenrand entsprechen, so dass sich ein Verhältnis von Innenrand und Außenrand einer Seite von annäherungsweise 1:2 ergibt. Da die geometrische Mitte einer Fläche vom Betrachter zu tief empfunden wird, muss sich der Satzspiegel an der optischen Mitte orientieren, das heißt, er sollte etwas höher angebracht sein. Der obere Rand (*Kopfstege*) muss demnach kleiner ausfallen als der untere Rand (*Fußstege*), auf dem der Satzspiegel lastet.²⁹³

Die Maße der Seitenränder, welche mit der Positionierung des Satzspiegels einhergehen, müssen in der gesamten Drucksache durchgehalten werden. Bei beidseitig bedruckten Buchseiten muss der Satzspiegel des *Schöndruckes* (Recto) auf gleicher Höhe wie der *Widerdruck* (Verso) stehen, damit der Druck der einen Seite nicht durch das Papier scheint und die Gestaltung der Gegenseite irritiert. Das bedeutet auch, dass die Zeilen innerhalb der Satzspiegel auf einander stehen müssen, so dass Schriftlinien und Durchschüsse von Recto- und Versoseite korrespondieren und auf diese Weise die beste Lesbarkeit erzeugen. Der Drucker spricht vom Halten des *Registers*.²⁹⁴

Die Funktion der Seitenränder lässt sich aus der Herstellung, dem Gebrauch und der Wirkung eines Buches herleiten. Ein zu schmaler Rand würde die Prozesse des Druckens und Bindens erschweren: Damit die Buchseiten exakt das gleiche Format haben, wird die Broschur vor dem Einband beschnitten, was zu einem geringen Verlust der Seitenränder führt. Zu schmale Ränder würden oft unvermeidliche Fehler beim Schneiden allzu deutlich in Erscheinung treten lassen.²⁹⁵ Auch die Innenseiten benötigen einen Überhang, damit sie so gebunden werden können, dass der Text nicht im Bund verschwindet. Ein großzügiger Bundsteg erlaubt ein bequemes Lesen, bei dem die Buchdeckel nicht so weit auseinander gedrückt werden müssen, dass das Buch Gefahr läuft auseinanderzufallen. Für die Lektüre bedarf es eines ausreichenden Außen- und Fußsteges, um die Seiten mit der Hand fixieren zu können, ohne dabei den Text zu verdecken. Zudem hält der Weißraum den Satzspiegel auf Abstand zur Umgebung des Buches und schirmt den Text somit ab. Der Blick des Lesers wird durch die neutrale weiße Fläche nicht abgelenkt, sondern immer wieder zum Text geführt. Ein zu geringer Seitenrand würde die Gefahr

293 Vgl. u. a. Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 34. – Barthel: *Das Druckwerk* 1963. S. 348. – Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* 1960. S. 96.

294 Vgl. Luidl: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung* 1984. S. 86.

295 Vgl. Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* 1960. S. 93.

verstärken, dass der Blick durch optische Signale der Umgebung die Buchseite verlässt. Konzentrationsverlust wäre die Folge.²⁹⁶

Den Abstand von Seitenspiegel und Papierrand interpretieren Gustav Barthel und Ulrich Krebs auch pragmatisch:

Vielleicht kann man ganz allgemein sagen, daß breite Randfelder die Wirkung großer Distanzierung haben, den Charakter einer noblen, festlich wirkenden Vornehmheit, die Abstand will und Abstand gebietet. Demgegenüber durchbricht der knappe Rand diese Distanz, wirkt unmittelbarer auf den Betrachter und Leser ein, strahlt eine stärker dynamisch empfundene Wirkung aus. Daher wirken auch angeschnittene Abbildungen, also völliger Verzicht auf eine Randzone, herausfordernd aktuell.²⁹⁷

An anderer Stelle ist bereits angesprochen worden, dass ein freizügiger Umgang mit Weißräumen neben formalästhetischer auch repräsentative Wirkung hat: »In der Regel sind etwa zwei Drittel einer Seite bedruckte Fläche. Taschenbücher gehen bis zu drei Viertel, splendide Werke erlauben sich die Hälfte.«²⁹⁸ Das quantitative Verhältnis von bedruckter und unbedruckter Fläche wird vom Betrachter/leser qualitativ interpretiert. Breite Seitenränder bedeuten einen kleinen Seitenspiegel, also wenig Text auf einer Seite, wodurch dem einzelnen Textelement mehr Bedeutung zugesprochen wird.

Die ›Weißraum-Klasse‹ der Seitenränder stellt in der Hinsicht eine Besonderheit dar, in der sie keine notationale Funktion in Bezug auf den Textinhalt hat. Die Buchseite ist eine Organisationseinheit des Codex', die keine Entsprechung auf linguistischer Ebene des Textes hat. Insofern stellen Seitenränder nur Weißräume unter der Perspektive ›piktoraler Ikonizität‹ dar, wodurch sich die in erster Linie formalästhetischen Überlegungen zu den Seitenrändern begründen, die in diesem Kapitel dargestellt wurden. Ihre Gestalt folgt aber über die ästhetischen Entscheidungen hinaus auch Ansprüchen der Lesbarkeit. Als Abstand zwischen den Seitenkanten, also der Umwelt des Buches und dem Satzspiegel sind auch Seitenränder als Zwischenräume zu definieren, welche Text und Buchumgebung voneinander trennen, um diesen von jenem abzusichern.

Betrachtet man den Satzspiegel als durch einen spezifischen Grauwert gekennzeichnete Fläche, die sich im Kontrast zum Ränderweiß abhebt,

296 »Wenn die Textseite sehr voll ist, wird der Papierrand um den Satzspiegel herum schmal. Das Auge sieht deswegen die Umgebung mit – das lenkt, dem Leser unbewußt, ab. Bei einem ›guten‹ Buch ist der Satzspiegel von einem wohlproportionierten Papierrand umgeben.« – Vgl. Willberg u. Forssman: *Lesetypographie* 1997. S. 17.

297 Barthel u. Krebs: *Das Druckwerk* 1963. S. 408.

298 Luidl: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung* 1984. S. 98.

begreift man die Seitenränder als Passepartout des Satzspiegels. Da der Typograf jedoch von der Buchseite und nicht nur vom Satzspiegel als Textbild spricht, sind die Seitenränder als dem Textbild zugehörig anzusehen. Sie müssen demnach als bildimmanenter Rahmen verstanden werden.

Löst das Auge hingegen den Grauwert in seinen Schwarz-Weiß-Kontrast auf, verbindet sich das Weiß der Zwischenräume im Satzspiegel mit den Seitenrändern und wird zu einer zusammenhängenden Fläche, von der sich die Buchstaben absetzen. Dies gelingt dadurch, dass die empirisch wahrnehmbaren Weißräume keinesfalls begrenzte, abgeschlossene Zwischenräume sind, wie es ihre Kategorien vorgeben zu sein,²⁹⁹ sondern offene Formen, deren Weiß ›diffundiert‹ und die Zwischenräume miteinander verbindet, was ihre Kategorisierung jedoch nicht hinfällig macht. Es ist vielmehr ein anderer Blick auf das Textbild (tatsächlich einem Vexierbild ähnlich). Verbindet man die Elemente einer Ebene der Tiefenstruktur einer Textseite und setzt die durch den Grauwert als Einheit betrachtete Form in Kontrast zum nächst höher gelegenen Element der Tiefenstruktur, nimmt man verschiedene Weißräume wahr, die sich jeweils aus der Beziehung zweier benachbarter, dunkler Elemente ergeben. Zieht man allerdings das gesamte Weiß einer Textseite optisch zusammen und nimmt dies als Einheit wahr, so betrachtet man die Buchseite als ein (Weiß-)Raum, in dem die schwarzen Schriftzeichen angeordnet sind. In Betrachtung der Seitenränder entscheidet sich das Verständnis des Weißraums, dessen Raumbegriff im Spannungsfeld von Zwischenräumlichkeit und ›absolutem Raum‹ bei der Begriffsdefinition dargestellt wurde.

Damit ist die Darlegung der ›Weißraum-Klassen‹ innerhalb der Buchseite abgeschlossen. Im Buchkontext ließe sich noch die *Vakatseite* nennen, eine absichtlich unbedruckte Seite im Buch. Meist treten Vakatsseiten auf der zweiten Seite der Titelei anstelle eines Frontispizes auf oder im Verlauf des Haupttextes als Trennblatt zwischen zwei Kapiteln. Da die Begriffsbestimmung des typografischen Weißraums von der Einheit ›Buchseite‹ ausgeht, wird die Vakatsseite nicht zu den Weißräumen gezählt, auch wenn sie in ihrer differenzierenden Funktion die Kriterien erfüllt.

299 Das Problem, welches sich bereits bei der Klassifikation von Fleisch und Buchstabenzwischenraum andeutete, zeigt sich auch bei allen anderen Weißräumen. Als Zwischenräume sind meist nur zwei gegenüberliegende Begrenzungen gesetzt, welche in den Konturen der zu trennenden Schriftzeichen bestehen. Die anderen Grenzen der weißen Fläche sind ausschließlich definiert, was jedoch nicht bedeutet, dass sie nicht wahrnehmbar sind. Die Serifen einer Antiquaschrift beispielsweise begrenzen, in ihrer Funktion die Linearität der Zeile zu betonen, die Buchstaben- und Wortzwischenräume optisch vom Durchschuss und auch die Satzkannten sind, wenn auch keine durchgezogenen Linien, wahrnehmbare Grenzen von Durchschuss und Seitenrand.

3.5. Typografisches Dispositiv

Die umfassende Darlegung typografischer Weißräume einer Buchseite hatte zum Ziel, die Funktionalität der unbedruckten Stellen im Kontext Schrift darzustellen. Dabei wurden die übergeordneten Funktionen Lesbarkeit und ästhetisches Gefallen auf den verschiedenen systematischen Ebenen nachgewiesen, in ihren spezifischen Formen und Stellungen dargestellt und in ihrer Wirkungsweise erläutert. Es wurde dargestellt, dass Weißräume die Struktur beziehungsweise das Hierarchiesystem eines Textes visuell abbilden, diese also gleichsam für den Leser generieren, indem sie die Textbestandteile zueinander in Beziehung setzen. Die Textanordnung folgt neben wahrnehmungspsychologischen Gesetzen in erster Linie typografischen Konventionen und unser Leseverhalten orientiert sich an diesen Konventionen. So folgen wir beispielsweise nicht einer Zeile über den vertikalen Zwischenschlag zweier Spalten hinweg, sondern lesen erst die linke und dann die rechte Spalte. Dieses Verhalten verdeutlicht, dass wir als Leser zuerst das Textbild wahrnehmen und die sichtbare Struktur unsere Leseerwartungen beeinflusst und die Lektüre steuert: »Auf der Ebene der globalen Textstruktur können darüber hinaus auch mikro- und makrotypographische Gestaltungsmittel Hinweise zur Integration von Textinformationen liefern.«³⁰⁰ Die Erstbegegnung mit einem Text besteht also in einer Interpretationsleistung, die sich zunächst nur auf die visuell wahrnehmbare Textoberfläche bezieht.³⁰¹ Wie die Weißräume dabei als bedeutungsgenerierende Oberflächenmerkmale wirken, möchte ich am Beispiel Lyrik darstellen.

»Wenn auf einer Seite um das Gedruckte herum viel weißer Raum ist, dann haben wir es gewiß mit Versen zu tun.«³⁰² Diese erste Annäherung Wolfgang Kayzers an das Wesen des Gedichts, ist eine rein visuelle, die den Text von ihrer Materialität aus beurteilt. Zur Definition der literarischen Gattung ist diese Bestimmung sicherlich unzureichend und doch entspricht die Aussage unserer Erfahrung und lässt sich als Merkmal von Lyrik im Vergleich zu (den meisten) Drucken epischer und dramatischer Texte nennen. Diese konnotative Bedeutungszuschreibung typografischer Formbildungen erklärt Susanne Wehde mit dem von Robert Chatier geprägten Begriff des *typografischen Dispositivs*, den sie aufnimmt und systematisiert. Typografische Dispositive definiert sie als »makrotypographische Kompositionsschemata, die als syntagmatische gestalthafte ›Superzeichen‹ jeweils Textsorten konnotieren.«³⁰³ Es

300 Christmann u. Groeben: *Psychologie des Lesens* 1999. S. 159.

301 Die Erstbegegnung ist allerdings bereits beeinflusst durch die Leseerwartungen, die sich aus dem Leseanlass und dem Kontext ergeben, in dem der Leser mit einem Text konfrontiert wird.

302 Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. 15. Aufl. Bern, München: Francke 1971. S. 9.

handelt sich also um kulturell geprägte, typografische Muster von Textsorten, welche der literarisch geschulte Leser auf den ersten Blick identifiziert. Mit ihrer Dissertation legt Wehde eine erste theoretische Modellierung von Typografie auf zeichentheoretischer Basis vor, in der sie von der These ausgeht, dass »Schriftcharaktere selbst als semantische Größe wirken und die Anordnung der Schriftzeichen die Darstellung semantischer Abläufe, Wertigkeiten und Beziehungen zu leisten vermag.«³⁰⁴ Wehde kann anhand zahlreichen Untersuchungsmaterials zeigen, dass Schrift- und Seitengestaltung über ihre ästhetische Wirkung hinaus auch verschiedene konnotative Bedeutungen vermitteln können. So sind bestimmte flächentypografische Formbildungen als Muster im Gedächtnis des Lesers gespeichert, welche sprachunabhängig aktiviert werden. Wehde stellt dies am Beispiel einer Grafik von Man Ray dar (Abb. 18), welche wir aufgrund der Anordnung der schwarzen horizontalen Formen auf der Fläche als geschwärztes Gedicht interpretieren. Die Grafik verdeutlicht, dass bestimmte Textsorten eine spezifisch konventionalisierte, typografische Erscheinungsform haben, die der Betrachterleser aufgrund der Form und Anordnung der Textelemente als jene erkennt.³⁰⁵ Weißräume als konturierende, also formgebende und trennende Elemente, welche die Textteile in einem bestimmten Abstand voneinander halten, sind dabei konstitutiv. Bestimmt man, wie Wehde, die *Verszeile* als »dispositiv-typographisches Gestaltungsmerkmal der Textgattung Lyrik«³⁰⁶, bildet der typografische *Ausgang* das grafische Merkmal des Zeilenumbruchs, der als solcher nicht zu erkennen wäre, würde der Vers die gesamte Breite des Satzspiegels einnehmen.³⁰⁷ Diese ›Weißraum-Klasse‹ ist demnach ein gattungsspezifisches, typografisches Merkmal von Lyrik. Auf globaler Ebene des Ganztextes werden Zeilenausgänge zusammengesehen und bilden den rechten Seitenrand der Buchseite. Die ›Perforierung‹ dieses Seitenrands zeigt den Flattersatz an, in welchem Lyrik in der Regel gesetzt ist.

Werden die Kurzzeilen durch Leerzeilen voneinander getrennt, interpretiert der Betrachterleser diese als Separierung von Strophen. Die Leerzeilen wirken somit bei der Bildung des typografischen Dispositivs mit: ein Gedicht mit drei Leerzeilen, von denen die erste zwei gleichgroße Strophen trennt, die

303 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 119.

304 Ebd. S. 11.

305 Nicht zuletzt widmen sich viele Setzerlehrwerke in eigenen Kapiteln dem Gedicht- und Dramensatz. So zum Beispiel: Willberg u. Forssman: *Lesetypographie* 1997. S. 94–99, 100–105. – Luidl: *Typografie. Basiswissen* 1996. S. 86–88. – Paul Renner: *Die Kunst der Typographie*. 2. Aufl. Berlin: Verlag des Druckhauses Tempelhof 1948. S. 71–78.

306 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 127.

307 In diesem Fall würde der Vers mit der folgenden Zeile zusammenhängend verstanden und als Prosa aufgefasst. – Vgl. dazu ebd. S. 130–132.

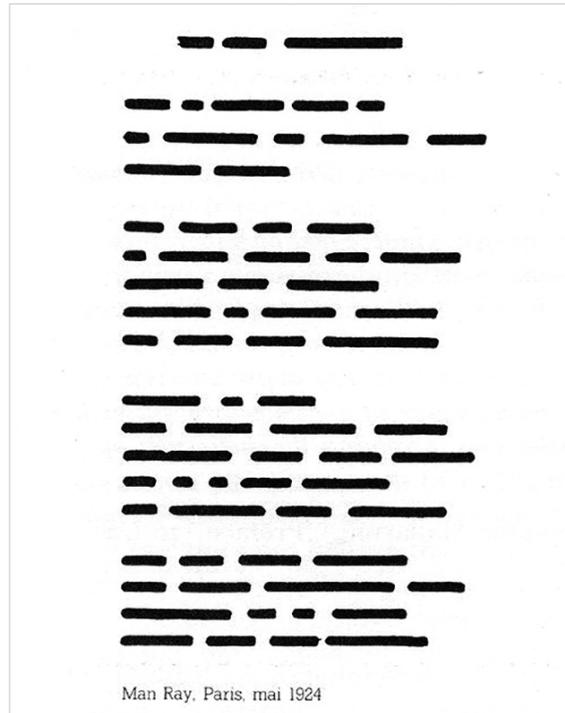


Abb. 18: Man Ray: Dadaistisches Lautgedicht ohne Worte (1924)

zweite eine längere und eine kürzere Strophe und schließlich die letzte wieder zwei gleich lange, jedoch kürzere Strophen als die ersten beiden, erkennt der Kundige auf den ersten Blick als Sonett.

Es sind demnach zwei Umstände, aufgrund denen wir typografische Formen inhaltlich deuten: Textsorten folgen spezifischen Kompositionsregeln, die sich in zum Teil stark konventionalisierten Mustern abbilden (*typografische Dispositive*). Und die Erstbegegnung des Rezipienten mit dem Text erfolgt sprachunabhängig über die Anschauung abstrakter Flächengebilde, in denen er durch das »Allgemeinwissen unserer Lesekultur«³⁰⁸ jene Muster erkennt und als Textsortenspezifikum interpretiert. Die Verbindung dieser auf Konventionen beruhenden Produktion und auf Konnotation beruhenden Rezeption von Literatur ist die Grundlage der semantischen und pragmatischen Wirkungsweise typografischer Dispositive. Es ließe sich anders formulieren: Durch die spezifische Form und Anordnung bedruckter und unbedruckter Stellen konstituieren sich abstrakte Kompositionen, in denen der Betrachter-

308 Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 18.

leser aufgrund der stark konventionalisierten typografischen Musterbildung von Literatur Schemata erkennt, die er mit spezifischen literarischen Formen in Verbindung bringt, woraus sich seine Leseerwartung ergibt. Die Weißräume sind somit unmittelbare Bestandteile typografischer Dispositive und beeinflussen die Rezeption des Textes.

Im Potential der typografischen Realisierung von Literatur, semantisch und pragmatisch auf die Rezeption des Textes einzuwirken, besteht auch eine wichtige Aufgabe des Typografen: »Zur Verantwortung des typografischen Gestalters gehört auch die Treue gegenüber dem Geist der Literatur, für die er eine entsprechende Form finden muß.«³⁰⁹ Genauso muss sich auch der Autor des Einflusses der Typografie auf den Text bewusst sein. Woraus sich die Frage ergibt, wann ein Schriftsteller eigentlich ein ›Schrift-Steller‹³¹⁰ ist.

309 Kapr u. Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie* 1980. S. 18.

310 Jenen fordert der Künstler und Typograf El Lissitzky in Bezug auf das ›neue Buch‹ (Vgl. Kap. 5.2.2.2.). – El Lissitzky: *Topographie der Typographie*. In: Merz. 4 (1923). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung v. Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1975. S. 16.

4 | Der gezeichnete Weißraum

Die Zeichnung ist die ursprünglichste Ausdrucksform menschlicher Kreativität. Spontan, unmittelbar und schnell formuliert der Zeichner eine Idee mit wenigen Strichen auf dem Blatt Papier, hält den Gedanken fest, in groben Zügen, um ihn nicht zu verlieren.

Das Resultat zeigt im spezifischen Duktus, den die individuelle Hand mit dem jeweiligen Zeichenmaterial vollzogen hat, den intimen Blick des Zeichners auf das Motiv. Diese Nähe von Künstler und Ausdruck machte die Zeichnungen früh zu begehrten Sammelobjekten. Zunehmend wertgeschätzt entwickelte sich die Zeichnung zur eigenständigen künstlerischen Gattung, mit eigener Technik, eigenem Stil, eigenen Themen und eigener Geschichte.

Es bedarf nicht viel, um eine Zeichnung herzustellen, nicht mal eines Stiftes und eines Blattes Papier; schon mit einem Stock lässt sich in Sand zeichnen oder mit einem Stein auf eine Mauer. Zu definieren, was eine Zeichnung ist, stellt sich dagegen als schwierig heraus. Betrachtet man die farbigen Pastelle Jean-Étienne Liotards (1702–1789) oder Gustav Klimts (1862–1918) frühe Zeichnung eines kleinen Mädchens (Abb. 19) erscheinen diese, trotz ihrer Zeichentechnik, weniger grafisch als beispielsweise die Malereien in Öl auf Leinwand von Franz Kline (1910–1962) oder Pierre Soulages (*1919). Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin greift in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* den im 18. Jahrhundert entbrannten Akademiestreit um die Vorherrschaft von *disegno* oder *colore* auf und analysiert die Differenzierung von Linearem und Malerischem: »Wenn man den Unterschied der Kunst Dürers und der Kunst Rembrandts auf einen allgemeinsten Ausdruck bringen will, so sagt man, Dürer sei zeichnerisch und Rembrandt sei malerisch.«³¹¹ Wölfflin begreift das Zeichnerische nicht als Gattung neben Malerei, Skulptur und Architektur, sondern als gattungsübergreifenden Stil, der sich von einer malerischen Ausdrucksweise unterscheidet:

Der zeichnerische Stil sieht in Linien, der malerische in Massen. Linear sehen heißt dann, daß Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß gesucht wer-

311 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 16., unveränd. Aufl. Basel, Stuttgart: Schwabe 1979. S. 33.



Abb. 19: Gustav Klimt: *Brustbild eines kleinen Mädchens mit leichter Wendung des Kopfes nach links*, schwarze Kreide, weiß gehöht, gewischt auf Papier, 36,5 x 26,5 cm, Privatbesitz

den – auch Binnenformen haben einen Umriß –, daß das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet wird, während ein Sehen in Massen da statthat, wo die Aufmerksamkeit sich von den Rändern zurückzieht, wo der Umriß dem Auge als Blickbahn mehr oder weniger gleichgültig geworden ist und die Dinge als Fleckenerscheinungen das Primäre des Eindrucks sind. Es ist dabei gleichgültig, ob solche Fleckenerscheinungen als Farbe sprechen oder nur als Helligkeiten und Dunkelheiten.³¹²

Der kategorisch unterschiedliche Umgang mit den Grenzen differenziert Zeichnung und Malerei. Fein gearbeitete Übergänge, die Modulation der Körper durch ineinander übergehende Schatten und granierte Flächen, die

312 Ebd. S. 33.



Abb. 20: Paul Cézanne: *Madame Cézanne mit Hortensienblüte* (um 1885), Bleistift und Aquarell auf Papier, 30,5 x 46 cm, Privatbesitz

den einzelnen Strich im Sfumato aufgehen lassen, wie in Klimts *Brustbild eines kleinen Mädchens*, verbinden die Elemente miteinander zu einem räumlichen Gefüge und lassen das Bild malerisch wirken. Die Kontur dagegen umreißt einen Körper und hebt ihn so von seiner Umgebung ab, isoliert die Figur vom Grund und den übrigen Formen (Abb. 20). Farbe spielt dabei keine Rolle und ist somit kein Alleinstellungsmerkmal von Malerei, denn auch mit farbigen Stiften können Linien gezeichnet werden oder wie im Aquarell können farbige Flächen durch starke Konturen umzeichnet sein. Die Linie, so befindet schon Leonardo, kommt in der Natur nicht vor, sie ist eine Übersetzung unserer Wahrnehmung, die sich selten von unserem Wissen über das Gesehene lösen kann. Wir erkennen ein Blatt, eine Blüte, einen Ast und nehmen jedes Element als Einheit wahr, welches wir durch eine Kontur umschlossen als Einzelform notieren und so von den anderen Formen unterscheiden. In Wahrheit unterscheidet unser Auge jedoch Kontraste, die allzu oft nicht zwei Objekte scheiden, sondern innerhalb eines Objekts auftreten:

Die Linie, sei sie bloße Kontur oder verdichtete Schraffur, ist eine völlig abstrakte Gegenstandsbezeichnung, zu der die Wirklichkeit meist überhaupt keine Entsprechung anbietet. Unsere Gegenstandswahrnehmungen bestehen aus Farberscheinungen, nicht aus Linienbündeln. In der Zeichnung muss daher die dreidimen-

sionale Wirklichkeit dieser Farberscheinungen mit Hilfe der eindimensionalen Linie auf der zweidimensionalen Fläche transportiert werden; die reale Gegenständlichkeit wird dabei in hohem Maß abstrahiert.³¹³

Die Abstraktion als Gattungsspezifikum der Zeichnung führt die Reduktion der Motivgestalt mit sich sowie die Störung der Illusion. Bildet die Malerei Körper aus, die in einem Perspektivraum angeordnet sind, so reduziert die Zeichnung das Motiv auf seine Silhouette und stellt diese Fläche neben weitere. Als Ebenen liegen die Elemente neben- und hintereinander, zum Teil durchsichtig können sich die Linien dabei überschneiden und die Figuren ineinander übergehen: »Eine der Grundbedingungen der Zeichnung ist ihr Flächenbezug.«³¹⁴

Das Motiv zu reduzieren, ist dabei nicht nur eine apriorische Bedingung der Zeichnung, sondern eine »Selbstbeschränkung«³¹⁵, die den zeichnerischen Stil ausmacht. In dieser Eigenart ist die Zeichnung ein Fragment, das sich der künstlerischen Strategie des Unvollendeten bedient, welches durch den Betrachter ergänzt werden muss: »Das Fragmentarische ist der Zeichnung eigen. Das Andeutende einiger weniger Striche überläßt es der Phantasie des Betrachters, Gegenstände, Figuren oder Szenen erst zusammenzuschauen und das nicht mehr Präzisierung einer Vision, Ahnung oder Idee zu erspüren.«³¹⁶ In den unbehandelten Stellen einer Zeichnung, die den Blick auf den vom Zeicheninstrument unberührten Bildträger frei geben, offenbart sich die Eigenart der Zeichnung: »Zeichnen heißt Weglassen!«, formulierte Max Liebermann und fragt damit nach dem, was übrig bleibt. Das Konzentrat besteht dabei nicht nur aus den Linien, sondern auch aus den Auslassungen: »Das generell Ausschnitthafte der Zeichnung gibt auch den leeren Stellen ihren Sinn, ein Teil der Zeichnung spielt deshalb paradoxerweise im Nichtgezeichneten.«³¹⁷ Im Gegensatz zur Malerei, die sich »Schicht um Schicht [...]

313 Matthias Bleyl: *Komposition – Konzept – Struktur. Ein kategorialer Bestimmungsversuch konkreter Zeichnung*. In: Lorenz Dittmann u.a. (Hrsg.): *Zeichnen konkret*. Saarbrücken: Galerie St. Johann 1983. S. 8.

314 Werner Busch: *Die Durchdringung von Fläche und Raum in der neoklassizistischen Zeichnung*. In: Angela Lammert u. a. (Hrsg.): *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007. S. 92.

315 Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien: Schroll 1919 (2., verb. Aufl. Wien 1923). S. 12.

316 Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz 1977. S. 20.

317 Michel Sauer: *Die Sprache der Zeichnung. Sockel für eine Bärenfigur*. Siegen 2010. S. 10. – Auch erschienen in: Eva Schmidt (Hrsg.): *Je mehr ich zeichne – Zeichnung als Weltentwurf*. Kat. Ausst. Museum für Gegenwartskunst Siegen. Köln 2010. S. 21–32.

nicht nur immer wieder selbst aus[löscht], sondern ebenso die Leinwand, die sie trägt«³¹⁸, bleibt in der Zeichnung ein Teil des Bildträgers immer sichtbar. Das Nichtgezeichnete offenbart sich in der Präsenz des Papiers. Der differente Umgang mit den Gründen wird so zum Definitionskriterium von Malerei und Zeichnung:

Dagegen erinnern [...] unvollendete, mit Ölfarbe und Pinsel auf Leinwand skizzierte Porträts oder auch Kompositionen mehr an den Charakter einer Zeichnung als eines Bildes, weil die offenen Hintergrundstellen, das Flächenhafte zwischen den Pinselstrichen, noch zur Genüge das Graphische erkennen lassen. Der Übergang zum Bild tritt aber sofort ein, wenn die leeren Leinwandstellen zugestrichen werden und raummäßig zu wirken beginnen.³¹⁹

Die Bedeutsamkeit der unbezeichneten Stellen für die Zeichnung lässt vermuten, dass sie in der Forschung eine führende Rolle spielen. Tatsächlich lassen sich in allen Monografien zur Zeichnung Bemerkungen zum ›Nichtgezeichneten‹ finden, allerdings an sehr unterschiedlichen Stellen der Betrachtung und verschieden explizit.³²⁰

Joseph Meder legt seine Abhandlung zur Handzeichnung in drei Kapiteln vor. Das erste Kapitel widmet sich den grafischen Mitteln, also den verschiedenen Materialien wie Stiften und Zeichengründen und ihren spezifischen gestalterischen Eigenarten. Anhand des Werdegangs eines Künstlers stellt das zweite Kapitel die verschiedenen Gattungen von der Vorzeichnung, über die Skizze zur Bildnis- und Landschaftszeichnung dar. Im dritten Kapitel wendet sich Meder dann den zeichnerischen Methoden der plastischen Gestaltung zu, die er mit der Differenzierung von Formgrenzen (Kontur) und Flächenbildung (Licht und Schatten) beginnt. In diesem Zusammenhang unterscheidet Meder als Möglichkeiten, Motive zu beleuchten, das »Aufsetzen« von Deck-

318 Volker Adolphs: *Mit der Linie*. In: Elke aus dem Moore (Hrsg.): *Linie Line Linea. Zeichnung der Gegenwart*. Köln 2010. S. 12.

319 Meder: *Die Handzeichnung* 1923. S. 12.

320 Ich konzentriere mich an dieser Stelle auf die drei umfassendsten und meist rezipiertesten Standardwerke zur Zeichnung. Diese sind in chronologischer Reihenfolge: Joseph Meder: *Die Handzeichnung* 1919 (2., verb. Aufl. Wien 1923) – Heribert Hutter: *Die Handzeichnung. Entwicklung Technik Eigenart*. Wien: Schroll 1966 und Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung* 1977. Des Weiteren Uwe Westfeling: *Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen*. Köln: DuMont 1993 und Uwe Westfeling: *Zeichnung sehen. Das schöpferische Medium*. Köln: Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud 2002 (Bildhefte zur Sammlung, 10).

weiß oder weißer Kreide und die »Ausparung«, das »Offenlassen des weißen Untergrundes«³²¹.

Heribert Hutter's Studie unterliegt der Unterscheidung von gebundener und autonomer Zeichnung. Erstere geht einer Malerei, Plastik oder Architektur voraus und dient derer Planung und Erarbeitung. Die autonome Zeichnung ist als eigenständiges Bild gedacht und beansprucht wie ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Bauwerk den Status eines Kunstwerks. Als gebundene Zeichnungen behandelt Hutter die verschiedenen zeichnerischen Aufgaben im künstlerischen Prozess (Nachzeichnung, Skizze, Studie) sowie die bildnerischen Gattungen (Landschaft-, Bildnis-, Illustrations-, Bildhauerei- und Architekturzeichnung). Im Kapitel zur freien Zeichnung setzt er sich mit den verschiedenen Techniken und Zeichenmaterialien auseinander. Jenes Kapitel beginnt mit einem historischen Überblick zu zeichnerischen Methoden und Stilen. Im Zusammenhang der Zeichnungen Rembrandts erwähnt Hutter, auf welche Weisen dieser vermochte, Licht zeichnerisch umzusetzen:

Mit weichem Pinsel, breiter Kreide und auch mit kräftig aufgesetzter Rohrfeder, deren spröder Strich heftige Akzente setzt, sind die Tiefen der beschatteten Partien kontrastiert mit den aufgesetzten weißen Lichtreflexen. Noch häufiger ist die unbezeichnet gebliebene Papierfläche als Träger der Helligkeitswerte ausgenützt und wird so zu einem integrierten Bestandteil der Zeichnung.³²²

Wie auch Meder nennt Hutter die »Auslassung« als Möglichkeit der Lichtdarstellung neben der Höhung mit weißer Farbe. Im Gegensatz zu einer systematischen Einbettung erscheint dies hier jedoch eher beiläufig.

Walter Koschatzky beschreibt nach der Definition der Begriffe und Theorien der Zeichenkunst die verschiedenen zeichnerischen Mittel, wie Stifte, Pinsel und Feder sowie ihre festen und flüssigen Materialien (Kreide, Kohle, Graphit und Tusche, Tinte, Gouache etc.). Anschließend erarbeitet er die »Elemente der Zeichenkunst«, worunter er die »Ausdruck tragenden Bestandteile der Form«³²³ versteht und den Punkt, den Fleck, die Linie, die Fläche, den Raum und das Helldunkel zählt: »So wie die Sprache der Worte bedarf, um den Gedanken und Empfindungen Ausdruck zu verleihen, so benötigen die Bildvorstellung und ihre Mitteilung jene Elemente als Bausteine eines Ganzen (das erst Kunstwerk sein kann), um sichtbare Gestalt anzunehmen.«³²⁴ Dem Vergleich mit der Sprache folgend bilden die Elemente der Zei-

321 Meder: *Die Handzeichnung* 1923. S. 580.

322 Hutter: *Die Handzeichnung* 1966. S. 103.

323 Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung* 1977. S. 184.

324 Ebd.

chenkunst das Vokabular der Zeichnung. Ihrer spezifischen Grammatik gilt es nachzugehen. Unter »Fläche und Raum« verhandelt Koschatzky die Tönung durch Lavieren, Schraffieren oder Wischen, sowie das Konstrukt der Perspektive und die Formung von Körpern durch Licht und Schatten.³²⁵ Teil dieses Abschnittes ist aber auch die Kontur, welche den Raum in die »umschlossene« und die »umgebende Fläche«³²⁶ teilt. Als Prinzip der Auslassung wird dies jedoch weder hier noch an anderer Stelle explizit gemacht, auch nicht in Zusammenhang der Weißhöhung. Koschatzky erkennt es somit nicht als eigenständiges Element des zeichnerischen Vokabulars.

In besonderer Weise, und daher erscheint er hier in dieser Sammlung, hat sich Uwe Westfehling um jene Stellen einer Zeichnung bemüht, die unbezeichnet bleiben. In seiner 1993 erschienenen Monografie *Zeichnen in der Renaissance* schreibt er:

Es wäre falsch zu glauben, die Wirkungen zeichnerischer Bildsprache lägen allein im angewandten Instrumentarium, also im konkret hergestellten Gefüge von Punkten, Linien und Flächenakzenten. Stets ist die Fläche des Zeichengrundes ihrerseits ein entscheidender Wirkungsfaktor. Und oftmals liegt ein wesentlicher Effekt gerade in dem, was uns durch den Zeichnenden *nicht* gegeben wird.³²⁷

Westfehling stellt seine Gedanken zu diesem Thema in dem Abschnitt »Zeichnen und Weglassen« dar; in dem von ihm aufgestellten zeichnerischen Vokabular erscheint das Phänomen der Auslassung jedoch nicht. Erst in dem Band *Zeichnung sehen*, das 2002 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wallraff-Richartz-Museum in Köln erschienen ist, widmet er der »leeren Fläche« – so die Kapitelüberschrift – einen eigenen Abschnitt, den ich hier in voller Länge wiedergeben möchte. Es handelt sich nach meiner Recherche um den einzigen abgeschlossenen Text, der sich explizit des Nichtgezeichneten annimmt:

So steht am Ende dieser Überlegung ein Phänomen, dass wir am Anfang gar nicht in Betracht gezogen haben: Die leere Fläche, gerade derjenige Teil der Oberfläche eines Blattes, an dem nichts getan worden ist. Im Gesamtbild einer Komposition ist also die »Öffnung« durchaus wichtig! Welch starke Wirkung eine freie Fläche haben kann, können wir von den Künsten Ostasiens lernen. Jedenfalls ist solcher »Freiraum« nicht einfach nur ein Nichts, eine verschenkte Möglichkeit, eine Lücke

325 Im Gegensatz zur Einleitung des Kapitels bezeichnet Koschatzky hier das Helldunkel als malerisches Element. – Vgl. ebd. S. 240.

326 Ebd.

327 Westfehling: *Zeichnen in der Renaissance* 1993. S. 212.

in einer Komposition. Die offene Zone kann unerhörte Spannung erzeugen; sie ist vielleicht das Tor einer räumlichen Dimension, Gegenspiel zur greifbaren Präsenz von Formen in anderen Bereichen. Ruhe als Gegengewicht zu Handlung, mögliche Aktionszone oder Projektionsfläche für den Gedanken...

Es ist ein Dokument der Schwäche, wenn jemand glaubt, auf einer zur Verfügung stehenden Fläche jeden Winkel füllen zu müssen. Nicht selten schafft ›Freiraum‹ ein Element der Offenheit, das dem ganzen übrigen Gefüge seinen Sinn gibt.³²⁸

Diese Ausführung folgt direkt nach einem Abschnitt zum »Unvollendeten«, das den Wesenszug der Zeichnung beschreibt, der ihn vom Malerischen unterscheidet. Die unbezeichnete Stelle eines Blattes, die den Blick auf den Zeichenträger freigibt, ist Ausdruck des Fragmentarischen der Zeichnung und kann gleichsam zum eigenen Ausdrucksträger werden, wie hier von Westfehling beschrieben.

Aufgrund dessen, dass dieses Phänomen der Auslassung in beinahe jeder Zeichnung auftritt, es sogar zum Wesen des Zeichnerischen gehört, ist es bemerkenswert, dass das Nichtbezeichnete bislang in der Forschung zur Zeichnung so wenig oder wenn, nur peripher Erwähnung findet. Dieses Desiderat ist auch an dem Befund abzulesen, dass es keinen einheitlich verwendeten Terminus gibt, der das Phänomen benennt. Mit zahlreichen Umschreibungen wird versucht den freien Stellen beizukommen: »unbezeichnet gebliebene Papierfläche« (Hutter), »das ausgesparte weiße Papier« (Monnier), »offene Hintergrundstellen« (Meder), »Weiße ›Negativ‹-Flächen« (Dittmann), das »Unbezeichnete« (Sauer). Westfehling benutzt in dem zitierten Abschnitt gleich vier Begriffe synonym: »Öffnung«, »Freiraum«, »Lücke« und »offene Zone«. Auch einschlägige Lexika geben keine befriedigende Auskunft: *Das große Lexikon der Graphik*, herausgegeben vom Westermann-Verlag, schlägt als »Bezeichnung für die hellen Stellen in der Graphik und der modernen Drucktechnik«³²⁹ den Begriff »Lichter« vor. Da dieser Terminus das Phänomen jedoch bereits interpretiert, eignet er sich nicht zur Beschreibung auf vorikonografischer Ebene. Besonders der Umstand, dass »Lichter« nicht zuletzt in der Grafik eine weitere Bedeutung hat, welche die durch Deckweiß oder Kreide aktiv »aufgesetzte Weißhöhung«³³⁰ meint, und diese Wortbedeutung in der Fachliteratur stark verbreitet ist, macht ihn als Fachausdruck für das hier besprochene Phänomen unbrauchbar. Der in *Meyers Kleinem Lexikon*

328 Westfehling: *Zeichnen sehen. Das schöpferische Medium* 2002. S. 36.

329 Rolf Agte (Hrsg.): *Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler*. Braunschweig: Westermann 1984. S. 469.

330 Harald Olbrich (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*. Bd. 4. Begründet v. Gerhard Strauss. München: dtv 1996. S. 323.

Kunst definierten Begriff der »Leerform« erscheint brauchbarer: »Teil einer Figuration, z. B. eines Gemäldes, der zugunsten der prägnanten Gestalt (der Positivform) in den Hintergrund zurückweicht und bedeutungslos wird. Beim Figur-Grund-Verhältnis können Negativ- (Leer-) und Positivform umschlagen.«³³¹ Genau wie der Begriff »Auslassung«, den Meder an einigen Stellen benutzt, und den ich im Vorangegangenen teilweise aufgegriffen habe, definiert aber auch der Ausdruck »Leerform« das Phänomen *ex negativo* und verweigert der weißen Fläche eine eigene Wertigkeit.

Eine unbezeichnete Stelle ist keine Unterbrechung der Zeichnung, die den Blick auf den Zeichenträger hinter den Linien freigibt, sondern eine durch die Linie umschlossene oder umgebende, ergo ebenfalls gezeichnete Fläche auf gleicher Ebene. Sie ist daher integrierter Bestandteil der Zeichnung:

Wie in der Malerei die Leinwand die Farbe hält, hält in der Zeichnung das Papier die Linie. Umgekehrt fügt die Linie dem Papier eine neue Qualität hinzu, macht es zum Teil von etwas anderem, einer Zeichnung. Auf besondere Weise gehört die Wechselbeziehung von Papier und Linie zur Identität der Zeichnung. Werden in der Malerei Raum und Licht durch die Farbe, unter der die Leinwand verschwindet, dargestellt, können sie in der Zeichnung vom Papier selbst artikuliert werden, indem die Linie die von ihr begrenzte Fläche in die Vorstellung von Raum und Licht transformiert.³³²

Als positiver Teil der Zeichnung betrachtet, existiert die unbezeichnete Fläche als eigenständiges zeichnerisches Element, mit eigenem Ausdruck und eigener Funktion. Aufgrund ihrer quantitativen und qualitativen Bedeutung halte ich es für notwendig, das hier vorgestellte Phänomen stärker in die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Gattung Zeichnung einzubringen, ihre Gestalt und Verwendung zu erforschen. Dazu bedarf es zunächst einer begrifflichen Bestimmung.

In Anlehnung an den bereits ausführlich definierten typografischen Fachbegriff *Weißraum* möchte ich diesen als kunsthistorischen Terminus für die durch Auslassung der Linie sichtbare und zugleich durch sie geformte Fläche entlehnen. Bezeichnet der typografische Weißraum diejenigen Stellen einer Textseite, die unbedruckt bleiben, besteht auch das hier zu definierende Phänomen der Zeichnung in den unberührten, nichtbezeichneten Stellen eines Blattes. Generalisiert man den Ausdruck *Weißraum* als Bezeichnung für einen

331 Redaktion für Kunst und Bibliographisches Institut (Hrsg.): *Meyers Kleines Lexikon Kunst*. Mit einer Einleitung v. Manfred Wundram. Mannheim, Wien, Zürich: Meyers Lexikonverlag 1986. S. 327.

332 Adolphs: *Mit der Linie* 2010. S. 12.

Zwischenraum, der sich aus dem Kontrast aktiv aufgetragener Zeichen zum Zeichenträger ergibt und durch die individuelle Form zweier nebeneinander angeordneter Zeichen und ihrem spezifischen Abstand gebildet wird, beschreibt der Begriff nicht nur das schriftsprachliche Element, das in Kapitel 3 in seiner notationalen und piktoralen Ikonizität dargestellt wurde, sondern auch das hier problematisierte Element der Zeichnung.³³³ Da sich Schriftzeichen visuell als Punkte, Linien und Flächen betrachten lassen, die in dunkler Farbe auf einem hellen Blatt Papier angebracht sind, erübrigt sich eine Übertragung auf die bildende Kunst. Typografie und Zeichnung sind beides grafische Künste. So wie die Auslassung ein Kriterium der Zeichnung ist, kann auch die Typografie nicht ohne Weißräume auskommen; wie gezeigt ist es das am häufigsten verwendete Schriftzeichen.

Die Gestalt des typografischen Weißraums wird aus den angrenzenden Lettern geformt, deren Intervall er bildet. Auf gleiche Weise wird auch die nicht-bezeichnete Fläche in der Zeichnung aus den Linien und Flächen geformt, die an sie stoßen. Wie beispielsweise die Punze als eigenständiger Weißraum begriffen wird, auch wenn dieser nicht durch Serifen geschlossen wird (Abb. 21), muss auch eine zeichnerische Fläche nicht vollständig umgeben sein, um als Einheit wahrgenommen zu werden (Abb. 22). In beiden Fällen vervollständigt der Betrachter die segmentierte Linie imaginativ.³³⁴

Den Ausdruck eines Weißraums bestimmt nicht nur die Form, sondern auch die Qualität der angrenzenden Linien. Breite und Farbe des Strichs wirken sich auf den Umraum aus. Der Typograf muss beim Schriftschnitt daher positive und negative Teile eines Buchstabens gestalten, um ein harmonisches Ergebnis zu erzielen. In der Zeichnung bestimmen Zeichenmittel, Zeichenmaterial, Tempo und Stärke des Auftrags sowie der individuelle Gestus des

333 Der Begriff ›Weißraum‹ ist an einzelnen Stellen bereits in der Kunstliteratur verwendet worden. Allerdings zeichnet sich hier kein einheitlicher und systematischer Gebrauch der Bezeichnung ab. Statt eines Terminus technicus wird ›Weißraum‹ hier eher als Umschreibung und Annäherung an eine schwierig zu benennende Beobachtung benutzt. So wendet Juliane Roh den Begriff bereits 1971 auf eine Arbeit des Malers Eduard Micus an; Hajo Antpöhler beschreibt damit ein Charakteristikum in den Drucken von Norbert Prangenberg; Patrick Bahners verwendet die Bezeichnung nur im Titel eines Aufsatzes und kommt in seiner Analyse eines Comic-Klassikers nicht mehr darauf zurück – Vgl. Juliane Roh: *Deutsche Kunst der 60er. Malerei, Collage, Op-Art, Graphik*. München: Bruckmann 1971. S. 108 – Hajo Antpöhler: *Norbert Prangenberg*. In: Ulrich Bischoff (Hrsg.): *Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne*. Kat. Ausst. Neue Pinakothek München 1991. Düsseldorf: Winterscheidt 1991. S. 184 – Patrick Bahners: »Danke für die Extratinte!« *Bild und Erzählung, Weißraum und Schwarzflächen bei Crazy Kat*. In: Alexander Honold u. Ralf Simon (Hrsg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink 2010. S. 87–128.

334 Vgl. Koschatzky: *Die Handzeichnung* 1977. S. 232f.

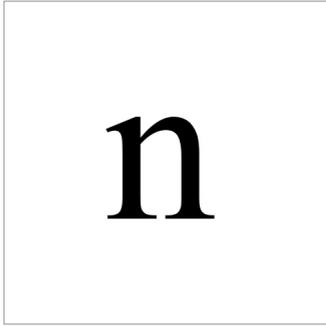


Abb. 21: Punze im Buchstaben n

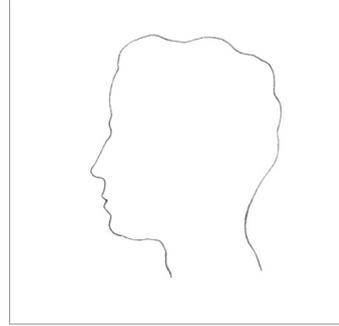


Abb. 22: Umriß und Innenfigur

Zeichners die Eigenart der Linie, welche als Spur die Begegnung von Hand und Zeichenfläche dokumentiert. Der spezifische Ausdruck der Linie bewirkt, wie zu zeigen sein wird, auch die Gestaltung der sie umgebenden oder von ihr umschlossenen Fläche.

Neben dem dialektischen Verhältnis von Gezeichnetem und Unbezeichnetem definieren auch die Oberflächeneigenschaften des Zeichenträgers selbst, wie Stofflichkeit, Opazität und Farbe, den eigenen Ausdruck des Weißraums. Sind frühe Zeichnungen noch auf Pergament erhalten, ist seit dem 14. Jahrhundert Papier das führende Material für Zeichenflächen und Schreibgründe.³³⁵ Die Art des Papiers ist sowohl technischen als auch modischen Gegebenheiten unterworfen und prägt die Qualität einer Zeichnung und eines Textes entscheidend mit.³³⁶ Im Rahmen der typografischen Betrachtung wurde bereits die Weißheit des Papiers erörtert. In Berufung auf den

335 Nach ersten Importen von dem in China erfundenen Papier aus dem arabischen Raum entstehen im 13. Jahrhundert die ersten Papierfabriken auf europäischem Boden. Der schnelle Aufschwung des preiswert aus Leinen herzustellenden Werkstoffs führt zu einer raschen und massenhaften Verbreitung in Europa und löst das wertvolle Pergament weitestgehend ab, welches bis dahin vorherrschend als Zeichenträger genutzt wurde. Schon Cennino Cennini beschreibt in seinem um 1390 erschienenen Traktat *Libro dell'arte* die Verwendung des Papiers. Der Formulierungen des italienischen Malers entnimmt Meder, dass es sich dabei keineswegs um eine Neuigkeit handelte, sondern Papier bereits gewohnter Zeichenträger war. Im 17. Jahrhundert erfährt das Pergament in Holland noch einmal eine kurze Renaissance als besonderes Material für exklusive Zeichnungen. Die überwiegende Zahl an Zeichnungen wurde und wird jedoch auf Papier ausgeführt. – Die ausführlichste Schilderung zur Herstellung und Geschichte der Zeichenflächen liefert Joseph Meder: *Die Handzeichnung* 1923, S. 164–182.

336 »Jede Art von Zeichenfläche war mit stilbildend, und zwar in dem Maße, als der Oberflächencharakter innerhalb des Konturs und der Innenzeichnung mehr oder weniger mitzuwirken geeignet erschien.« – ebd. S. 164. Die frühen Leinenpapiere (*Carta bambagina*) sind aufgrund ihrer Langfaserigkeit beispielsweise etwas dicker und fühlen sich weich und wollig an

fachsprachlichen Umgang kann der empirische Weißton zugunsten des verallgemeinernden Farbwortes vernachlässigt werden. Buntfarbige Schreibflächen und Negativschriften werden als Ausnahmeerscheinungen außer Acht gelassen. In der Zeichnung ist dies differenzierter zu betrachten. Meder unterscheidet weiße Papiere, Natur- und Tonpapiere, präparierte, das heißt geölte oder anders grundierte Papiere und chinesische bzw. japanische Papiere. Da es an dieser Stelle nur um die Farbigkeit des Papiers gehen soll, können Letztere mit den weißen Papieren und die geölten mit den Tonpapieren verhandelt werden, da sich diese in erster Linie in ihrer Oberflächensensualität unterscheiden. Erst ab dem 15. Jahrhundert wird es üblich auf farbigen Papieren zu zeichnen. Vor allem blau, grau, braun und rot getönte Zeichenflächen erfreuten sich eine Zeit lang großer Beliebtheit,

da ihre Färbung es ermöglicht, durch schwarze und weiße Zeichenmittel Schatten und Lichter aufzutragen (Abb. 23). Mit dem Ziel, Körper durch Licht und Schatten zu modellieren, charakterisiert das Malerische die auf farbigem Papier gefertigten Zeichnungen. Besonders die in *Trois-Crayons*-Technik gezeichneten Bilder mit Kohle, Rötel und weißer Kreide werden davon bestimmt (Abb. 24). Der Grauton des Papiers hebt die einzelnen Farben in ihren Nuancen hervor und bietet in seiner relativen Neutralität jeder der drei Farben die Möglichkeit, sich in die jeweilige Richtung (hell, dunkel, farbig) zu entfalten und mit Höhen, Tiefen und Mitteltönen Körper zu bilden. Die auslaufenden monochromen Linien (die Kopfvariationen in der Leonardo-Zeichnung und die Kleidung im Bildnis Isabella Brants) dagegen betonen das

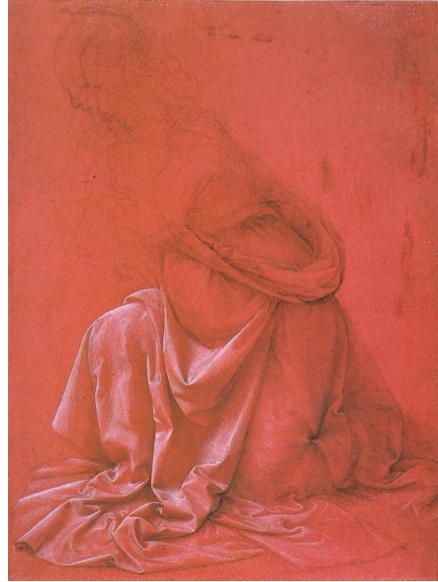


Abb. 23: Leonardo da Vinci: *Kniende Gewandfigur, nach links gewendet* (um 1475–1480), Metallstift, Kohle, braun laviert, mit Weißhöhungen auf zinnoberrot präpariertem Papier, 25,7 x 19 cm, Gabinetto delle Stampe, Rom

(daher auch Wollepapiere genannt). Blaue Papiere (*Carta azzurra*) kamen zum Beispiel gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig auf und inspirierten Maler wie Dürer zu außergewöhnlichen Zeichnungen. Sie wurden aber auch für besondere Schriftstücke verwendet. – Vgl. Victor Gardthausen: *Das Buchwesen im Altertum und im byzantinischen Mittelalter*. 2. Aufl. Leipzig 1911 (Griechische Paläographie, 1). S. 119.

Zeichnerische. Mit lockerem Strich umreißen die Linien eine Fläche, die durch wenige Binnenlinien definiert wird. So schwer es dem Betrachter fällt, das Gewand in Leonardos Draperiestudie anders als aus rotem Stoff bestehend zu sehen, stellt sich der Zusammenhang in Bezug auf die Köpfe nicht. Die Übergänge der Schattierungen und Höhungen im Textil integrieren das Rot des Papiers als Farbe in die Zeichnung, indem sie sich optisch zu Hell- und Dunkelmodulationen von Rot vermischen, und lassen es als Objektfarbe des Motivs in Erscheinung treten. Im Gegensatz dazu durchschneiden die begrenzenden Linien den Zeichengrund und teilen ihn in abstrakte Flächen. Die Abstraktion der Form geht mit der Abstraktion der Farbe einher. Statt Objektfarbe, wie im Gewand, ist das Rot als Flächenfarbe der umrissenen Köpfe eigenständig. Die freie Farbe ist damit unabhängig vom abgebildeten Motiv, sie dient ausschließlich als Folie für die dunkle Kontur.

Abgesehen von Weißschwarz-Zeichnungen, in der die Form auf dunklem Grund ausschließlich durch helle Linien gezeichnet wird, und welche ebenso wenig Teil dieser Arbeit sein sollen wie Negativschriften, besteht die Zeichnung aus dunklen Linien und helleren Flächen, die sich aus dem Kontrast von Zeichenmittel (Graphit, Kohle, Tusche et cetera) und Papier ergeben. Nicht die Farbe des Papiers selbst, sondern der Helligkeitsgrad des Farbtons bestimmt die Stärke des Kontrasts. An dem Francesco Bonsignori zugeschriebenen Bildnis eines glatt rasierten Mannes mit Kappe lässt sich der produktive Umgang mit dem Verhältnis von Figur und Fläche anschaulich demonstrieren (Abb. 25). Der Renaissancemaler teilt den Hintergrund seiner Zeichnung in zwei Flächen: Das Gesicht des Profils erscheint vor dunkler, der Hinterkopf vor heller Folie, wodurch sich das helle Antlitz auf der einen und die verschatteten Partien auf der anderen Seite deutlich absetzen. Auf diese Weise verleiht Bonsignori dem Kopf eine plastische Form, ohne dass sich diese mit dem Hintergrund verbindet.

Insbesondere die autonomen Zeichnungen, die nicht als Vorarbeiten für Gemälde das Malerische imitieren, sondern deren Potential im Zeichne-



Abb. 24: Peter Paul Rubens: *Isabella Brant* (um 1622), Kreide, Röteln, Tusche auf Papier, 38 x 29 cm, Britisches Museum, London

rischen, der Linie, liegt, nutzen die Helligkeit der weißen Zeichenfläche als Kontrast zum dunklen Strich.³³⁷ Der überwiegende Teil der Zeichnungen ist aus diesem Grunde auf weißem oder weiß erscheinendem Papier gezeichnet, so dass die weiße als konventionelle Zeichenfläche anzusehen ist. Wie sich in zahlreichen Zitaten dieser Arbeit zeigen wird, wird die Weißheit des Papiers in der Literatur zur Zeichnung unhinterfragt angenommen. Der Begriff *Weißraum* scheint mir daher in seiner Generalisierung ein produktiver Ausdruck zu sein, um die unbezeichneten Stellen zu benennen, die den Zeichenträger in die Zeichnung integrieren. So wie in der Typografie der Terminus auch auf Texte auf farbigem Papier angewendet wird, gilt die Wirkungsweise der *Weißräume* auch für Zeichnungen auf farbigem Papier. Den Einfluss der bunten Farbe, der in erster Linie emotionaler Natur ist, gilt es dann am spezifischen Fall zu klären.

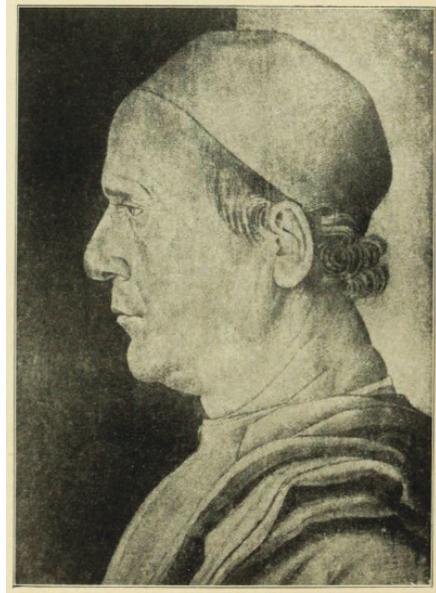


Abb. 25: Francesco Bonsignori (zugeschrieben): *Bildnis eines glatt rasierten Mannes mit Kappe im Profil nach links* (1470–1519), Kreide auf bräunlichem Papier, 41.4 x 28.5 cm, Albertina, Wien

337 »Wenn wir außerdem bei Perugino und seiner Schule, bei dem jungen Raffael vorherrschend einen weißen oder pergamentähnlichen Ton verwendet sehen, der keine Höhung gestattete, müssen wir andere Gründe geltend machen: das Übergewicht des seelischen Ausdrucks, der andachtvollen Gebärde sowie der sprechenden Silhouette gegenüber der rein formalen Gestaltung, wie sie der Florentiner Brauch vorschrieb.« – Meder: *Die Handzeichnung* 1923. S. 92.

5 | Der künstlerische Weißraum

Jede weiße Papierfläche aber ist eine immaterielle Provokation, die unzählige Antworten zulässt – am Ende umschließt sie ein Fragment, dem unzählige Fragen durchscheinen.³³⁸

In den beiden vorangehenden Kapiteln wurde gezeigt, dass Aussparungen in der Textur des Mediums, die Weißräume genannt werden sollen, integraler und konstitutiver Bestandteil sowohl von Texten als auch von Zeichnungen sind. Es wurde herausgestellt, dass Weißräume differenzierende Funktion haben und damit grundlegend zur Struktur der medialen Oberfläche beitragen.

Ist bisher das Apriorische der Weißräume im Grafischen und Grafematischen aufgezeigt worden, sollen nun solche literarische Texte und künstlerische Zeichnungen in den Blick genommen werden, in denen Schriftsteller und Zeichner absichtsvoll Weißräume einsetzen, denen ein poetischer bzw. ästhetischer Eigenwert zukommt. Es wird nach der Gestalt dieser künstlerischen Weißräume zu fragen sein, nach ihrer literarischen wie bildkünstlerischen Verwendung und der stilistischen Absicht, die mit ihrem Einsatz verbunden wird.

Ein literarisches Beispiel soll das zu behandelnde Phänomen veranschaulichen und als Einstieg in die Problematik dienen: In ihrem 2009 erschienenen Roman *Atemschaukel* erzählt Herta Müller (*1953) die Geschichte eines jungen Mannes aus Siebenbürgen, der fünf Jahre in einem russischen Arbeitslager interniert ist. Der Roman berichtet von den inneren Kämpfen des Gefangenen, der versucht, sich trotz Hunger und Einsamkeit nicht aufzugeben. In dem kurzen Kapitel mit dem Titel *Im Weißen unter der Zeile* schildert der Ich-Erzähler seine Gedanken und Gefühle bei der Ankunft einer Postkarte seiner Mutter, die während der Abwesenheit ihres Sohnes einen weiteren Sohn geboren hat:

338 Heinz Winfried Sabais: *Über das intellektuelle Vergnügen an Zeichnungen*. In: 1. Internationale der Zeichnung. Eine Ausstellung der Stadt Darmstadt. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt 1964. S. 10.

Die Rot-Kreuz-Postkarte meiner Mutter kam im November ins Lager. Sie war sieben Monate unterwegs. Zu Hause abgeschickt wurde sie im April. Da war das angenährte Kind schon ein Dreivierteljahr auf der Welt.

Die Karte mit dem Ersatzbruder habe ich zu dem weißen Taschentuch ganz unten in den Koffer gelegt. Auf der Karte stand nur eine Zeile, und darin kam ich mit keinem Wort vor. Nicht einmal im Weiß unter der Zeile.

Im Russendorf hatte ich um Essen betteln gelernt. Bei der Mutter um Erwähnung betteln wollte ich nicht. In den zwei verbliebenen Jahren habe ich mich gezwungen, nicht auf die Karte zu antworten. Betteln gelernt hatte ich in den zwei vergangenen Jahren vom Hungerengel. In den zwei verbliebenen lernte ich vom Hungerengel den rauhen Stolz. Er war so roh wie das Standhaftbleiben vor dem Brot. Er plagte mich grausam. Jeden Tag zeigte der Hungerengel mir die Mutter, wie sie an meinem Leben vorbei ihr Ersatzkind füttert. Aufgeräumt und satt fuhr sie mit ihrem weißen Kinderwagen in meinem Kopf hin und her. Und ich schaute ihr von überall zu, wo ich nicht vorkam, nicht einmal im Weißen unter der Zeile.³³⁹

Das geringe Fassungsvermögen einer Postkarte, welches sich im Gegensatz zu einem Brief nicht durch ergänzende Blätter beliebig erweitern lässt, fordert vom Schreiber, die Mitteilung zu reduzieren und auf wenige Wörter zu konzentrieren. Je kleiner man zu schreiben vermag, desto mehr Nachrichten lassen sich auf einer Karte platzieren; gestaltet man die Schrift größer, muss man sich inhaltlich beschränken. Das Sonderbare an der hier beschriebenen Postkarte ist, dass die Mutter nicht den Versuch unternommen hat, die Schreibfläche voll auszufüllen. Im »Weißen unter der Zeile« muss der Protagonist daher das nicht genutzte Potential erkennen, weitere Botschaften zu hinterlassen. Die frei gelassene Fläche bündelt die Aufmerksamkeit und wird zum visuellen Zeichen, das die Auslassung vor Augen stellt. Der Weißraum zwischen geschriebener Zeile und Postkartenende wird als selbstständiger Nachrichtenträger deutbar. Auch wenn die Absichtlichkeit der leeren Stelle, also eine damit verbundene Mittelungsabsicht der Mutter unklar bleibt, evoziert sie eine Wirkung beim Ich-Erzähler. Er sieht das Versäumnis einer persönlichen Botschaft an ihn und liest dies als Entfremdung und Distanzierung der Mutter von ihm. Dass er den Nachwuchs als »Ersatzbruder« bezeichnet, zeigt seine verbitterte Annahme, von der Mutter ausgewechselt und verdrängt worden zu sein. Seine Betrübniß und sein Ärger über die nur halb beschriebene Postkarte ist also Ausdruck der Entwurzelung, in der Ferne des sowjetischen Arbeitslagers nun auch die Hoffnung auf eine regenerierende Heimkehr aufgeben zu müssen.

339 Herta Müller: *Atemschaukel*. München: Hanser 2009. S. 214.

Das gewählte Beispiel realisiert keinen Weißraum im Druckbild der Buchseite, der Text weist also selbst keinen literarischen Weißraum auf, jedoch erzählt die Episode von einem Weißraum und demonstriert dessen Rezeptionsprozess auf eindrucksvolle Weise, weswegen die Textstelle Wesentliches über Weißräume und deren Wirkung auszusagt. Wie der Ich-Erzähler die Karte liest, zeigt, dass Weißräume (1) zunächst wahrgenommen werden müssen, (2) als Zeichen erkannt werden müssen, um (3) vom Rezipienten gedeutet zu werden. Dieser Deutungsprozess gilt im Grunde für alle Zeichen, jedoch liegt die besondere Herausforderung in Bezug auf Weißräume bereits darin, wahrgenommen zu werden.

Der erste, theoretische Teil dieses Kapitels beginnt daher mit einer phänomenologischen Betrachtung poetischer und ästhetischer Weißräume, um zu klären, wie ein Rezipient auf eine Auslassung aufmerksam wird und diese als visuelles Phänomen, also sinnlich erfasst – man könnte sagen, wie ein Negatives zum Positiven wird. Als Positives identifiziert, wird der Weißraum anschließend aus semiotischer Perspektive in den Blick genommen und der Weißraum als Zeichen beschrieben sowie seine Beziehung zum Bezeichneten problematisiert. Der semantischen Zuschreibung dieses als besonders bedeutungsoffen zu charakterisierenden Zeichens liegt eine Deutung zugrunde, die, wie schon das Eingangsbeispiel zeigt, erheblich vom Rezipienten abhängt. Daher werden schließlich wirkungsästhetische Ansätze herangezogen, um den Weißraum als Leerstelle zu thematisieren und die Imagination des Lesers bzw. Betrachters, diese zu füllen.

Der bewusst künstlerische Einsatz von in Texten und Bildern präsenten Weißräumen ist durchaus kein allgegenwärtiges Phänomen in Literatur und bildender Kunst, vielmehr lässt es sich als poetische und ästhetische Eigenart, als Stil bestimmter weniger Schriftsteller und Zeichner ausmachen. Es ist auffällig, dass, von wenigen Ausnahmen abgesehen, erst im 19. Jahrhundert das Phänomen künstlerisch verwendeter Weißräume auftritt, dann jedoch nicht mehr verschwindet, sondern von weiteren Künstlern und Dichtern aufgenommen wird und zunehmend an Bedeutung gewinnt. An ausgewählten Beispielen soll diese literar- und kunsthistorische Entwicklung im zweiten Teil dieses Kapitels dargestellt werden.

5.1. Theorie des künstlerischen Weißraums

5.1.1. Phänomenologische Betrachtung: die Wahrnehmung des Weißraums

Anhand einer Jugendzeichnung Max Klingers (1857–1920) soll zunächst der Vorgang beschrieben werden, wie ein Weißraum als eigenständiges Bildelement wahrgenommen werden kann:

Die Tuschezeichnung stellt einen nackten, geflügelten Jüngling dar, der gleichsam gelangweilt wie lasziv auf einem seiner Flügel ruht (Abb. 26). In seiner Haltung will man ihn eher als »einen gefallenen Engel und Gespielen Luzifers«³⁴⁰ verstehen, denn als göttliche Lichtgestalt.

Abgesehen von dieser motivischen Unbestimmtheit erscheint die frühe Zeichnung Klingers als Bild nicht ungewöhnlich: Eine detailliert ausgearbeitete Figur ist zentral auf dem querformatigen Blatt positioniert, die Umgebung ist zugunsten des Gezeichneten weggelassen, sie konzentriert sich ganz auf die Darstellung des Genius. In seiner 1891 publizierte Schrift *Malerei und Zeichnung*, in der er seine Kunsttheorie zusammenfasst, spricht Klinger davon, dass die Befreiung von einem definierten Hintergrund »für die Zeichnung ein großes Hilfsmittel für die ideellen Zwecke« sei, da ein »formloser Ton als Hintergrund [...] die Folie für psychologische Momente« bilde; wie ein Schmetterling festgenagelt erscheine das Gezeichnete vor dieser Folie erbarmungslos nackt.³⁴¹ Der die Figur umgebende Weißraum dient Klinger demnach zur Isolation der Figur, wodurch diese in ihrer Gestalt besonders fokussiert wird.

Bei genauerer Betrachtung der Zeichnung stellen wir jedoch fest, dass die Figur Klingers durchaus einen Bezug zu dem sie umgebenden Weiß herstellt, welches keineswegs nur neutrale Folie ist: Der Jüngling ruht auf seiner linken Schwinge, welche auf einem Untergrund zu liegen scheint. Während das untere, angewinkelte Bein Halt findet, pendelt der Unterschenkel des anderen Beins in der Luft und muss somit über eine Kante hinausragen. Die Figur positioniert sich also im Weißraum des Blattes und definiert diesen durch die Lage ihres Körpers. Die anscheinend plane Fläche erhält eine räumliche Modellierung aufgrund des Gezeichneten.

340 Dieter Gleisberg (Hrsg.): *Max Klinger 1857–1920*. Kat. Ausst. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main 12.2.–7.6.1992 – Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, 28.6.–6.9.1992. Leipzig: Ed. Leipzig 1992. S. 310.

341 Vgl. Max Klinger: *Malerei und Zeichnung*. Leipzig: Insel-Verlag. O.J. S. 34.

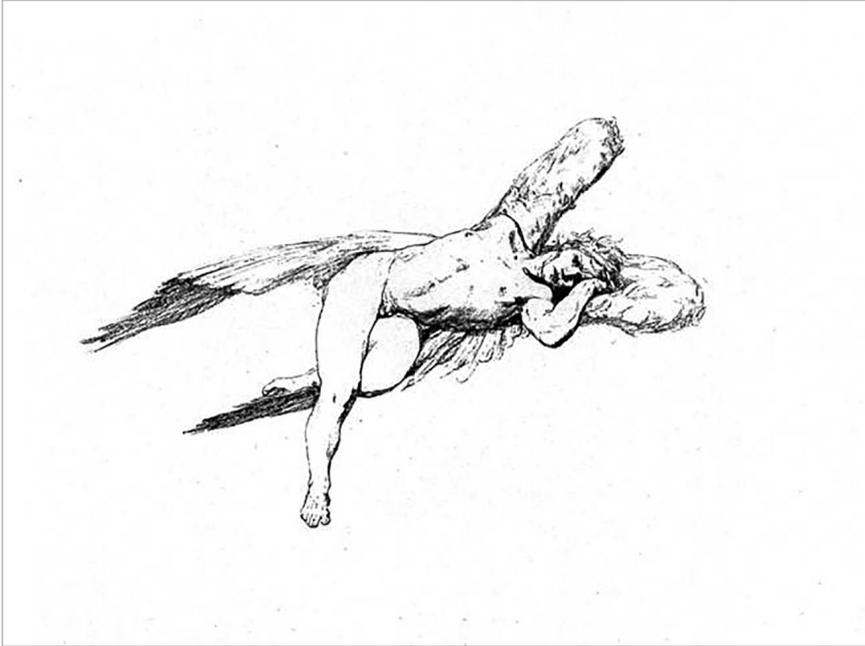


Abb. 26: Max Klinger: *Ur nichts* (aus dem sog. Skizzenbuch, 1874/77), Federzeichnung, 21.3 x 28.3 cm (Passepartoutausschnitt), Graphische Sammlung des Museums der bildenden Künste, Leipzig

Neben dieser motivischen Einbindung des Weißraumes durch die Zeichnung, verstärkt sich der Zusammenhang von Figur und Raum mit Blick auf den Titel von Klingers Zeichnung. Als *Ur nichts* identifiziert wird der geflügelte Genius zur allegorischen Verbildlichung des bildlich nicht darstellbaren, ursprünglichsten Nichts, aus dem alles entspringt und in das alles zurückgeführt wird.³⁴² Das Motiv, nun ikonografisch gedeutet, verwandelt die scheinbar neutrale weiße Fläche des Papiers wiederum in einen Raum »unbestimmter Leere«³⁴³ als bildhafte Chiffre für jenes Nichts.³⁴⁴

Die Zeichnung Klingers demonstriert, dass Weißräume, dadurch dass sie konstitutiver Bestandteil jeder Zeichnung sind, zunächst einmal visuell wahr-

342 Hierin offenbart sich Klingers Schopenhauerrezeption, nach dessen Überzeugung das Leben im Nichts ende, was auf der anderen Seite eine Herkunft aus dem Nichts voraussetze. – Vgl. Gleisberg: *Max Klinger* 1992. S. 310.

343 Ebd.

344 Die Identität der weißen Papierfläche mit jener Vorstellung einer immateriellen, metaphysischen Leere erinnert an die in Kapitel 1 dargelegte Ästhetik ostasiatischer Darstellungen. Auf jene Verbindung, die schon im Frühwerk Klingers deutlich wird, verweist unter anderem Paul Kühn: *Max Klinger*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907. S. 35.

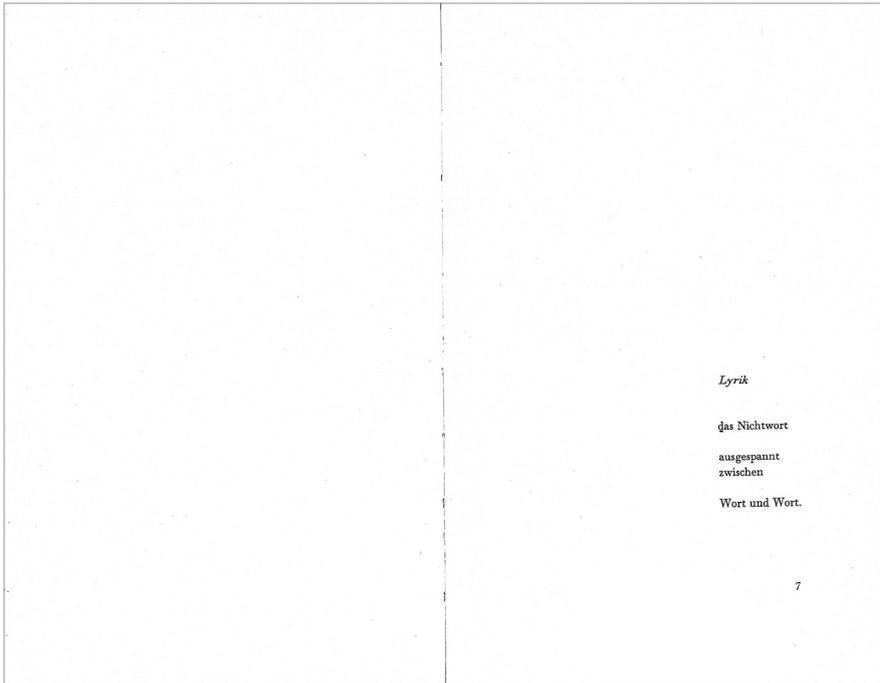


Abb. 27: Hilde Domin: *Lyrik* (1964)

genommen werden müssen, um als Träger einer inhaltlichen Aussage verstanden zu werden und nicht, wie in diesem Beispiel zunächst, als bloße Folie oder neutraler Hintergrund übersehen zu werden.

Gleiches gilt für die Literatur. Betrachtet man Hilde Domins (1909–2006) 1964 veröffentlichte Gedicht mit dem Titel *Lyrik* (Abb. 27), ist dieses auf den ersten Blick als lyrischer Text zu identifizieren. In seiner Reduziertheit, den kurzen Zeilen und den markanten Weißräumen zur Markierung von Versen und Strophen erkennt der kundige Leser das typografische Dispositiv eines Gedichts. Zwar fallen die vielen Leerzeilen in dem kurzen Gedicht und die unverhältnismäßige Verteilung von Wörtern und Weißräumen auf, jedoch sind diese für ein modernes Gedicht nicht unüblich, so dass sie nicht weiter irritieren.

Inhaltlich aber wird der Leser auf jene Stellen im Text aufmerksam gemacht: »Das Nichtwort, ausgespannt zwischen Wort und Wort« meint das Unausgesprochene, Verschwiegene als Negation des artikulierten Wortes. Erscheint die Artikulation schriftsprachlich als Geschriebenes, muss entsprechend das »Nichtwort« in der Textoberfläche als Nicht-Geschriebenes realisiert werden. Die zwischen der ersten und zweiten sowie dritten und vierten Zeile »ausgespannten« Weißräume illustrieren jenes Nicht-Geschriebene als Auslassung.

Somit referieren die Wörter inhaltlich auf die Weißräume, die zunächst als Vers- und Strophenmarkierung kaum irritiert haben, und integrieren sie auf inhaltlicher Ebene in den Text.

Auch hier, in dem Gedicht, unterstützt der Titel die Wahrnehmung der Weißräume, indem er auf eine inhaltliche Deutung hinweist: »Lyrik« verweist als literarische Gattungsbezeichnung auf eine poetologische Ebene, auf der das Gedicht eine allgemeine Aussage trifft. »Das Nichtwort, ausgespannt zwischen Wort und Wort« erinnert an den bildhaften Ausdruck des ›Zwischen-den-Zeilen-Lesens‹, welcher die Sinnggebung eines literarischen Textes als produktiven und rezeptiven Akt problematisiert. Insbesondere in Bezug auf (moderne) Lyrik schließt dies auch die Krise der Interpretation ein, wozu dieses Gedicht als Kommentar gelesen werden kann. Indem Domin das Gedicht ihrem Lyrikband *Hier* voranstellt, unterstreicht sie das Programmatische des Poems. Die besondere Stellung des Gedichts bezeugt auch seine typografische Gestaltung. Während alle anderen Gedichte in dem Band oben auf die Buchseite gedruckt sind, ist *Lyrik* im unteren rechten Teil der Buchseite gesetzt. Durch diese ungewöhnliche Platzierung wird die Aufmerksamkeit auf den Weißraum der Buchseite gelenkt, der wiederum mit den innerhalb der Zeilen eingesetzten Weißräumen korreliert, das Nicht-Geschriebene, also Unausgesprochene somit noch mehr Raum bekommt und proportional das Ausgesprochene weit übersteigt. Auch in der bewusst gewählten Seitengestaltung also werden die Weißräume – die innerhalb des Geschriebenen wie das Geschriebene umgebende – in den Text mit einbezogen und so auf sie aufmerksam gemacht.

Ein anderes literarisches Beispiel zeigt, dass künstlerische Weißräume durchaus auch auf den ersten Blick auffallen und wahrgenommen werden können. In Paul Celans (1920–1970) spätem Gedicht *Du liegst*³⁴⁵ (Abb. 28) von 1967 bricht der letzte Vers aus der typografischen Ordnung aus. Die syntaktische Einheit »Nichts stockt.« wird gespalten, die zwei Wörter auf jeweils eine Zeile verteilt. Dabei wird der Zeilensprung durch einen Einzug in der letzten Zeile verstärkt, das Wort »stockt.« also ausgerückt, so dass es genau dort beginnt, wo das Wort »Nichts« eine Zeile darüber endet. Optisch entstehen damit zwei Weißräume, einer rechts neben dem »Nichts« und einer darunter links neben dem »stockt.«.

345 Das Gedicht ist im posthum veröffentlichten Band *Schneepart* (1971) abgedruckt, wurde jedoch schon zu Lebzeiten von Celan selbst in einer Festschrift für Peter Huchel veröffentlicht. Die typografische Form des Gedichts, wie sie hier aus der historisch-kritischen Ausgabe (Bonner Celan-Ausgabe) übernommen ist, gilt damit als autorisierte Fassung.

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äpfelstaken
aus Schweden -

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden -

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden -

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

Abb. 28: Paul Celan: *Du liegst* (1967)

In den »zwei pointenhafte[n] letzte[n] Zeilen«³⁴⁶ des Gedichts ist »ein performativer Gebrauch der Leerstelle, des leeren Raums, der ›blancs«³⁴⁷ realisiert. Während die Aussage des Satzes jegliches Stocken verneint, gerät der Lesefluss bei der Lektüre durch die Spaltung des Satzes, die sich in den Weißräumen visuell darstellt, ins Stocken und konterkariert damit ihre eigene Aussage: »die Schriftspur hält den Atem des Lesers an und legt zwischen ›Nichts‹ und ›stockt‹ einen Schnitt, eine Markierung, die tiefer ist als alle ›Stimmung‹.«³⁴⁸ Der Leseindruck wird im Nachvollzug des Stockens verstärkt, indem dieser als Empfindung sinnlich erfahrbar wird.³⁴⁹

346 Raimar Zons: *Nichts stockt. Atemwenden bei Celan*. In: Otto Pöggeler, Christoph Jamme (Hrsg.): »Der glühende Leertext«. *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. München: Fink 1993. S. 153.

347 Wiebke Amthor: *Schneepart*. In: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 117.

348 Zons: *Nichts stockt* 1993. S. 151.

349 Eine mögliche Deutung der Textstelle liefert Marlies Janz: »Sofern sich das ›Gelausche‹ auf den Landwehrkanal richtet, nimmt es nur wahr, daß ›Nichts / stockt‹, aber indem das Gedicht zur

Das Zerschneiden, Spalten und Durchlöchern von Sprachmaterial kann man bei Celan »als Kristallisation des poetologischen Konzepts der Beschädigung begreifen«³⁵⁰. Seine »versehrte Sprache«³⁵¹ ist Ausdruck einer tief empfundenen Sprachskepsis, die ihn zu experimentellen, destruktiven Formen der Verknappung und Verdichtung führt, was nicht selten im Schweigen endet.³⁵² Indem die Weißräume in Celans Gedicht *Du liegst* als Oberflächenmerkmale des Textes eine Unterbrechung des Leseflusses markieren, realisieren sie jenes Schweigen im performativen Akt des Lesens: »Mit Wörtern kann das Schweigen nur beschrieben, nicht gesprochen werden. Letzteres geschieht durch ein Wegbleiben der Wörter – wie es bei Celan heißt: durch ein Verschlagen des Atems. Dieses Wegbleiben kann auf verschiedenen Wegen vor sich gehen«³⁵³ – der Einsatz von Weißräumen ist einer dieser Wege bei Celan. Wie Weißräume also nur durch ihre Begrenzung zu anderen Schriftzeichen Gestalt annehmen, kann auch das Schweigen nur im unmittelbaren Kontrast zum Sprechen wahrgenommen werden, denn die »oppositionelle Abwesenheit gilt nur angesichts einer Anwesenheit, die sie offenbar macht.«³⁵⁴

Es kann festgehalten werden, dass Weißräume in ihrer Funktion der Differenzierung und Strukturierung von Geschriebenem und Gezeichnetem konzeptionell so angelegt sind, dass wir sie übersehen bzw. überlesen; sie regen zur Wahrnehmung des anderen an und lenken damit von sich ab. Grund dafür ist neben Konventionen auch die in der Gestaltpsychologie erforschte Figur-Grund-Wahrnehmung. Durch eine solchen Studie, wie der vorliegenden, lässt

Sprache bringt, daß dieses Nichts das Nichtsein von etwas, nämlich der Erinnerung an Rosa Luxemburg ist, stockt ihm am Ende die Sprache, ihr Fluß. Die negative Aussage, daß nichts stocke, schlägt also um – die Zeilenbrechung hebt das hervor – in eine positive. Das Gedicht stockt und will auf diese Weise zum Ausdruck bringen, daß der Widerstand von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht noch nicht vergessen ist.« – Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1976. S. 193.

350 Wiebke Amthor: *Schneepart*. In: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 117.

351 Ebd.

352 »Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.« – Paul Celan: *Der Meridian* (1960). In: Andreas Lohr u. Heino Schmall in Verbindung mit Rolf Bücher (Hrsg.): *Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. I. Abteilung. Bd. 15,1. Vorbereitet v. Axel Gellhaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014. S. 44.

353 Marko Pajević: *Zur Poetik Paul Celans: Gedicht und Mensch – die Arbeit am Sinn*. Heidelberg: c. Winter 2000. S. 160.

354 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. Aus d. Ital. v. Jürgen Trabandt. München: Fink 1972. S. 399.

sich nun die intentionale Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Phänomen der Weißräume lenken – es ist also möglich, verehrter Leser, dass sich Ihre Wahrnehmung, vermeintlich leerer Stellen in Texten und Zeichnungen, solange die Lektüre dieser Arbeit nachwirkt, verändert und sie aufmerksam werden für die Weißräume, die Sie umgeben. Diese Studie geht jedoch nicht davon aus, dass jedem Weißraum eine inhaltliche Bedeutung beigemessen werden kann, sondern will jene Weißräume in den Blick nehmen, die von Schriftstellern und Zeichnern poetisch und ästhetisch eingesetzt wurden, um damit eine künstlerische Intention zu erzielen. Um diese poetische bzw. ästhetische Wirkung zu entfalten, muss der jeweilige Weißraum in Erscheinung treten und wie die Rubinsche Vase die wesenseigene Negation ins Positive umkehren. Weißräume sind Vexierbilder³⁵⁵, deren Gestalt dann als Figuren wahrgenommen wird, wenn sie auf unkonventionelle Weise dimensioniert oder platziert (wie bei Celan) sind und/oder im dialektischen Verhältnis zum Gezeichnetem bzw. Geschriebenem Bedeutung erhalten – in diesem Fall sprechen wir von einer ›Aktivierung‹³⁵⁶ der weißen Fläche (wie bei Klinger und Domin).

An den besprochenen Beispielen ist bereits deutlich geworden, dass eine Irritation oder Störung des Rezeptionsprozesses provoziert wird, wenn die Aufmerksamkeit auf eine Auslassung fokussiert wird – besonders prägnant bei Celan in Verbindung mit dem Wort »stockt«. Ludwig Jäger erläutert in seinem Aufsatz *Störung und Transparenz*, dass Störungen den problemlosen Vollzug der Rezeption unterbrechen, weil der Rezipient statt durch das Medium hindurch das Mediierte aufzunehmen (›looking through‹) die materialisierte Präsenz des Mediums wahrnimmt (›looking at‹), das Medium also nicht in seiner »inhaltskonstitutiven Leistung aufgeht« und transparent wird, sondern sichtbar.³⁵⁷ Werden Weißräume also durch ungewöhnliche Dimensionierung oder Positionierung bzw. durch Verweis ihrer Umgebung aktiviert, verlieren sie ihre Transparenz, werden sie nicht mehr als Lücken übersehen, sondern als

355 »Durch Veränderung von Strichführung und Strichdicke auf der einen und der Grösse des Innen- oder Zwischenraums kann das weisse Gebilde [der Weißraum, Anm. d. Verf.] stärker oder schwächer (als der Buchstabenkörper) in Erscheinung treten, im Grenzfall kommt es zu einem Kippbild (Vexierbild).« – Fries: *Die Leerstelle 2009*. S. 168.

356 Diese Kategorie benutzt Pierre Schneider in Bezug auf Zeichnungen von Matisse. – Pierre Schneider: *Matisse*. Aus d. Frz. v. Rainer Rochlitz. München: Prestel 1984. S. 572 – Walter Benjamin spricht beim Verhältnis von Linie und Untergrund davon, dass die grafische Linie dem Grund ›Identität‹ verleiht. – Walter Benjamin: *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*. In: Ders: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 271.

357 Vgl. Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*. In: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004. S. 35–73, hier besonders S. 49 und 60 ff.

eigenbedeutsame Weißräume wahrgenommen, die semantischen Autonomieanspruch erheben.

Es ist daher verständlich, dass Typografen Störungen auf der medialen Oberfläche eines Textes vermeiden wollen, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen. Sogenannte ›Gießbäche‹ beispielsweise, worunter man in der Druckersprache vertikale weiße Bänder versehentlich untereinander gesetzter Wortzwischenräume auf einer Buchseite versteht, sind solche bedeutungslosen Weißräume, die ungewollt Aufmerksamkeit auf sich ziehen und als Mangel drucktechnischen Handwerks gelten. Der Anspruch des Typografen, einen Text zu setzen, der ein ungestörtes Lesen ermöglicht, zeigt sich dann auch in der allgemeinen Ablehnung satztechnischer Abweichungen: »Es besteht daher kaum ein begründeter Anlaß, den Leser eines Romans, einer philosophischen Abhandlung oder einer literarischen Zeitschrift durch gewollte Irregularitäten aus seiner geruhsamen Lektüre aufzuschrecken, denn es widerspräche dem Zweck.«³⁵⁸

Für Schriftsteller und auch für Zeichner kann ein bewusst eingesetzter Weißraum hingegen ein Ausdrucksmittel sein. Die Störung der Rezeption wird dann absichtsvoll herbeigeführt, um die vermeintlichen ›Lücken‹ und ›leeren Stellen‹ sichtbar zu machen, mit denen eine Aussageabsicht verbunden ist. In semiotischen Termini sprechen wir in diesem Fall von Weißräumen als »signifikante Stimuli« oder »motivierte Zeichen«³⁵⁹.

5.1.2. *Semiotische Betrachtung: der Weißraum als Zeichen*

Lässt sich ein Weißraum als intentional verwendetes Phänomen wahrnehmen, das über seine differenzierende und strukturierende Funktion hinaus in der Art seiner Präsentation Eigenwertigkeit beansprucht, identifiziert der Rezipient den Weißraum, das nun wahrgenommene ›Stimulans‹ oder ›Signal‹, als Zeichen, das Bedeutung trägt. Hierbei ist Folgendes zu beachten:

Durch den Umstand, dass die Gestalt des Spatiums als Leer- oder Zwischenraum erst durch andere Segmente bzw. Zeichen wahrnehmbar wird, das heißt durch jene, welche den betreffenden Zwischenraum begrenzen, weist uns das Spatium auf eine der Grundannahmen der modernen Semiotik hin: Die Bedeutung bzw. Funktion eines *jeden* Zeichens wird erst durch seinen Bezug zu anderen Zeichen konstituiert.³⁶⁰

358 Barthel u. Krebs (Hrsg.): *Das Druckwerk* 1963. S. 366.

359 Eco: *Einführung in die Semiotik* 1992. S. 202.

360 Fries: *Spatien oder Die Bedeutung des Nichts* 2012. S. 411.

Oder anders: »Graphetische Segmente können dann und nur dann als Zeichen gewertet werden, wenn sie in Opposition zu anderen Zeichen stehen. Sie können demzufolge als Zeichen in zu unterscheidenden, voneinander durch unabhängige Gesetzmäßigkeiten erfassbaren (*autonomen*) Analyse-Domänen gewertet werden.«³⁶¹ Als eigenständiges, bedeutungstragendes Zeichen unterliegt der Weißraum einer spezifischen Semiose und Interpretation, die von der Unbestimmtheit und Wandelbarkeit des Weißraum-Zeichens geprägt sind. Thomas Fries formuliert diese Besonderheit:

Über den Zwischenraum reden zu wollen, heißt, sich auf etwas einzulassen, das zugleich nichts und etwas ist, etwas Sichtbares, das reine Abwesenheit zeigt. Der Typograph wie der Dichter [und auch der Zeichner; Anm. d. Verf.] verstricken sich also in Paradoxien, wenn das Phänomen nicht nur gebraucht und gezeigt, sondern auch gedeutet werden soll. Diese Paradoxien (das Weiß als Grund und als Zwischenraum, Differenz und Fügung, Zwischenraum als Struktur und als Figur, über *silence* reden usw.) können nur mit Kunstgriffen dargestellt werden, dabei bleibt immer ein dynamischer Rest zurück. In dieser Erfahrung ist die künstlerische Anschauung (Poesie, Typographie [und Zeichnung; Anm. d. Verf.]) unverzichtbar. Die Kunst ist hier dem Verstehen immer voraus und fordert zugleich dieses Verstehen aufs stärkste heraus.³⁶²

Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, anhand exemplarischer Analysen das Wesen künstlerischer Weißräume als Zeichen zu ergründen und den Prozess ihrer Deutung nachzuvollziehen. Dabei gilt es zu betonen, dass der Weißraum nicht als Negation eines Zeichens zu verstehen ist – in dem Sinne, wie Maurice Merleau-Ponty postuliert: »Das Fehlen eines Zeichens kann selbst ein Zeichen sein.«³⁶³ –, sondern dass der Weißraum ein positives Zeichen ist, dass in seiner Weißheit und Gestalt materiell in Erscheinung tritt. Dass der Weißraum dabei das Fehlende denotieren kann, ist damit nicht ausgeschlossen.

Ein Teil ästhetisch verwendeter Weißräume, die hier nur der Vollständigkeit halber genannt werden sollen, kann als konventionalisiert angesehen werden. Weswegen sie, um mit Ludwig Jäger zu sprechen, nicht in ihrer Materialität wahrgenommen werden, sondern in ihrer Bedeutung transparent geworden sind. In der Literaturwissenschaft hat sich zur Untersuchung der konventionalisierten literarischen Weißräume ein überschaubares For-

361 Ebd.

362 Fries: *Der weiße Zwischenraum aus typographischer und poetischer Sicht* 2012. S. 126.

363 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Aus d. Frz. v. Hans Werner Arndt. Reinbek b. Hamburg: Reclam 1967. S. 73.

schungsfeld gebildet. Dass sich hier insbesondere die Romanistik hervorgetan hat, ist auf eine Aufmerksamkeit französischer Dichter für Weißräume, französisch ›blancs‹, zurückzuführen, die sich vor allem auf das Vorbild Stéphane Mallarmé (1842–1898) berufen.³⁶⁴ Die Studien untersuchen die ›blancs‹ als zentrale Gelenkstellen der Erzählung des Romans als Kennzeichen für zeitliche, räumliche oder figurenbezogene Wechsel, »die vom Leser soweit interpretiert werden [müssen], daß eine handlungslogische Relation zwischen den beiden verschiedenen Handlungseinheiten erkennbar wird.«³⁶⁵ Untersuchungsgegenstand ist hier also ausschließlich der als ›blanc‹ bezeichnete typografische Ausschluss am Ende der letzten Zeile eines Textabschnittes, also die Markierung eines Absatzes. Die Absatzmarkierung verweist demnach auf eine narrativ bedingte Auslassung, die der Leser zur Vervollständigung der Handlung imaginativ füllen muss. Insofern handelt es sich um einen literarisch verwendeten Weißraum, der jedoch in seiner konventionellen Funktion nicht explizit in Erscheinung tritt und vom Leser habituell gedeutet wird – der Leser weiß, dass die Absatzmarkierung einen Sprung oder Wechsel in der Erzählung andeutet, den er sich aufgrund des Kontextes erschließen muss.³⁶⁶

Auch in der bildenden Kunst werden wir nicht jeden Zwischenraum zwischen zwei Strichen explizit wahrnehmen und deuten, auch wenn er als Weißraum für die Konstruktion des Bildes funktional ist. Viele freie Flächen identifizieren wir selbstverständlich ohne uns ihrer Materialität bewusst zu werden. So haben wir beispielsweise keine Mühe, in der weißen Fläche innerhalb einer ovalen Form die Gesichtshaut zu sehen, während wir den Weißraum außerhalb des Ovals als Umraum, etwa als Wand oder Himmel verstehen. Gerade jene Fläche, die eine Zeichnung umgibt, wird, wie von Klinger, häufig als Folie und Hintergrund betrachtet und als solche übersehen. Erst wenn sie von der Zeichnung aktiviert wird, wie in Klingers Tuschezeichnung, generiert sie Aufmerksamkeit und wird als bedeutungstragender Weißraum sichtbar. Jene nicht-konventionalisierten künstlerischen Weißräume, die hervorgehoben,

364 Vgl. Marcel Proust: *Über den »Stil« Flauberts*. In: Luzius Keller (Hrsg.): *Marcel Proust. Werke I*. Frankfurter Ausgabe. Bd. 3. *Essays, Chroniken und andere Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992. S. 390–410 – Hans Robert Jauf: *Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg: C. Winter 1955 (= Heidelberger Forschungen 3) – Jenny Graf-Bicher: *Funktionen der Leerstelle. Untersuchungen zur Kontextbildung im Roman am Beispiel von »Les filles de joie« von Guy des Cars und »Les caves du Vatican« von André Gide*. Bochumer Diss. München: Fink 1983 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Reihe B, Funktion, Wirkung, Rezeption, 4).

365 Graf-Bicher: *Funktionen der Leerstelle* 1983. S. 163.

366 Wolfgang Iser spricht hier von »Schnitttechnik«. Aus der Aufmerksamkeit für die »Schnitte« im Text leitet er seine rezeptionsästhetische *Leerstellen*-Theorie ab, auf die im nächsten Unterkapitel explizit eingegangen wird.

inszeniert oder aktiviert werden, sind hier von Interesse.

Betrachten wir als Beispiel Egon Schieles (1890–1918) Zeichnung des schlafenden Kunstsammlers Carl Reininghaus (Abb. 29), in welcher der Betrachter sowohl durch die Anordnung der Elemente auf der Bildfläche als auch durch die Semantisierung des Gezeichneten auf den Weißraum der Zeichnung aufmerksam wird: Die flächenmäßige Dominanz des Weißen sowie dessen kompositorische Betonung durch die Positionierung des gezeichneten Profils im oberen Viertel des hochformatigen Blattes lenken den Blick auf den großflächigen Weißraum der Zeichnung. Ebenso aktivieren die vom Kopf des Portraitierten ausgehenden Linien, die diesen unterhalb abschließen und dann schwungvoll entlang der linken Bildkante herabgeführt werden, die weiße Fläche des Papiers, indem sie



Abb. 29: Egon Schiele: *Carl Reininghaus* (1912), Bleistift, 48 x 31.6 cm, Historisches Museum der Stadt Wien

eine Form ansatzweise umreißen und damit ein räumliches Gefüge andeuten, das die untere weiße Fläche weiter vorne erscheinen lässt, während der Weißraum oben links in den Hintergrund tritt. Aufgrund des gezeichneten Motivs, des Porträts Reininghaus' mit geschlossenen Augen, lässt sich die vordere weiße Fläche sodann als Decke und die hintere als Laken oder sonst wie geartete Schlafstatt verstehen und betrachten. Durch das dialektische Verhältnis von Gezeichnetem (Linie) und Ungezeichnetem (weiße Papierfläche) erhält dieses Unbezeichnete seine Bezeichnung, wird die leere Stelle zum definierten Weißraum.

Da das Bild als eine Einheit betrachtet wird, versuchen wir als Betrachter die Elemente des Bildes in einen Zusammenhang zu bringen. Wir betrachten die Weißräume also nicht als leere Flächen des Papiers, sondern integrieren sie in das Bild bzw. die Bildaussage, indem wir sie als ikonische Zeichen interpretieren.

Zwei Aspekte sind in diesem Signifikationsprozess relevant: (1) Als Ikon weist ein Signifikant Ähnlichkeit zum Signifikat auf; (2) die Semantik eines Zeichens ist kontextabhängig. Betrachten wir den Weißraum also zunächst

isoliert als Zeichen. Charles S. Peirce, der ikonische Zeichen von indexikalischen und symbolischen Zeichen abgrenzt, definiert das Ikon aufgrund von Ähnlichkeit und gemeinsamen Eigenschaften zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Eco fasst zusammen: »Das ikonische Zeichen kann also von den Eigenschaften des Gegenstandes die optischen (sichtbaren), die ontologischen (angenommenen) und die konventionalisierten besitzen.«³⁶⁷ In Bezug auf Schieles Zeichnung ließe sich demnach sagen, dass sich die weiße Fläche in der unteren Bildhälfte als Bettdecke oder Laken identifizieren lasse, aufgrund der gemeinsamen optischen Eigenschaften ›weiß‹ und ›flach‹. Der weiße Umraum in Klingers allegorischer Zeichnung wird wegen der ontologischen Eigenschaft der unbestimmten Leere des ursprünglichen Nichts mit der undefinierten, frei gelassenen Papierfläche assoziiert, die als Zeichengrund die Ausgangssituation, den Ursprung, des zeichnerischen Aktes darstellt.

Eco weist darauf hin, dass ikonische Zeichen keineswegs natürliche Zeichen sind, deren Äquivalenz zum Bezeichneten sich unmittelbar ergibt, sondern dass ikonische Zeichen konventionelle Zeichen sind, deren Zusammenhang zum Bezeichneten sich durch kulturelle Codes erklärt: »Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, aber erst nachdem diese auf Grund von Erkenntniscodes selektioniert und auf Grund von graphischen Konventionen erläutert worden sind.«³⁶⁸ Am konkreten Beispiel bedeutet dies, dass die Bettdecke in Schieles Zeichnung gar nicht weiß sein muss, es sich nicht einmal um eine Decke handeln muss. Reininghaus könnte sich beispielsweise auch bei einem Picknick auf eine Wiese gelegt und mit seinem Mantel zugedeckt haben – wo sonst hätte der Maler den Industriellen sonst in einer solch intimen Situation sehen können? Die Zeichnung erweckt auf der anderen Seite auch den Anschein eines Totenbildnisses – auch dies ist ein ikonografischer ›Code‹, der sich aus der kunsthistorischen Tradition ableiten ließe, aber auf Grundlage der Datierung der Zeichnung ausgeschlossen werden kann, denn Carl Reininghaus lebte zu diesem Zeitpunkt noch.

In der Assoziation des Bezeichneten durch ikonische Zeichen sind neben ähnlichen Eigenschaften also auch grafische und kulturelle Konventionen zu beachten. In der Art, wie Weißräume in ostasiatischen Landschaftsmalereien eingesetzt wurden, wurde Letzteres im Eingangskapitel dargestellt. In Klingers Zeichnung des ›Urnichts‹ klingt dieser fernöstliche Einfluss an,³⁶⁹ wobei das buddhistische Erbe hier durch die Philosophie Schopenhauers vermittelt wird und der Weißraum daher kulturell bedingt anders zu deuten ist.

367 Eco: *Einführung in die Semiotik* 1972. S. 207.

368 Ebd. S. 205.

369 Max Schmid formuliert über Klingers Jugendzeichnungen, zu denen auch das *Urnichts* zählt:
»Es steckt etwas von der Unbefangenheit japanischer Malerei in diesen Skizzen, und aus der

Stillschweigend haben wir bei der Deutung nun neben der Äquivalenz schon den zweiten Aspekt des Signifikationsprozesses, den Kontext, mitbedacht. Denn wie sich der Weißraum nur in Abgrenzung zu benachbarten Zeichen abbildet und im dialektischen Verhältnis wahrnehmbar wird, so ist dieser auch nur in Bezug auf sie deutbar – wie bereits angesprochen. Beide Aspekte bestimmen also parallel den Signifikations- und Deutungsprozess.

Eco beschreibt den offenen Prozess der Deutung als »Dialektik zwischen interpretatorischer Treue und interpretatorischer Freiheit: Einerseits versucht der Empfänger, die Aufforderungen der Ambiguität der Botschaft aufzunehmen und die unsichere Form mit den eigenen Codes zu füllen; andererseits wird er von den Kontextbeziehungen dazu gebracht, die Botschaft so zu sehen, wie sie gebaut ist, in einem Akt der Treue gegenüber dem Autor und der Zeit, in der die Botschaft hervorgebracht worden ist.«³⁷⁰ Der Betrachter von Schieles Zeichnung hat die interpretatorische Freiheit im unteren Weißraum Reiningenhaus' Mantel zu sehen, eine Bettdecke oder Ähnliches, die interpretatorische Treue erlaubt es ihm aufgrund des Entstehungszeitpunktes der Zeichnung jedoch nicht, darin beispielsweise das Laken eines Totenbettes zu sehen, weil die Lebenszeiten des Porträtierten diese Interpretation ausschließen. Auch andere Deutungen schließen sich durch den »Bau der Botschaft« aus. So lässt sich der Weißraum hier schwerlich als Leere deuten, weil sie dann einen Körper verneinen würde, der Reiningenhaus' Kopf trägt und dieser dann optisch abgetrennt erscheine, was keinem bildlogischen Zusammenhang folgen würde.

In Anbetracht des Corpus zeichnerischer und literarischer Werke, die Weißräume ästhetisch wie poetisch nutzen, liegt der Versuch nahe, eine Typologie von Weißräumen aufzustellen, wie diese gedeutet werden können.³⁷¹ Eine sol-

Freude und dem Verständnis für japanische Zeichnungen und Drucke erwuchs wohl auch seine damalige Darstellungsmethode.« – Max Schmid: *Klinger*. 4. Aufl. Bielefeld und Leipzig: Velhagen Klasing 1913 (Künstlermonographien 41). S. 12. Schon Paul Kühn betonte: »Klinger ist zu der sublimen Zeichenkunst der Japaner in die Schule gegangen, und vielleicht ist er der erste in Deutschland, der ihren Geist verstanden hat.« – Kühn: *Max Klinger* 1907. S. 32.

370 Eco: *Einführung in die Semiotik* 1972. S. 165.

371 Yra van Dijk legt eine Typologie literarischer Weißräume für lyrische Texte vor. Die ausgewählten Beispiele zieht sie zur Illustration jeweils einer Kategorie heran. Dabei fällt auf, dass sich die Weißräume in den Gedichten hierin nicht erschöpfen, der Weißraum in einem Gedicht von Celan beispielsweise nicht nur metapoetische, sondern gleichzeitig ikonische, metaphysische, liminale und zeitliche Funktion haben kann und die Interpretation damit zu kurz greift. Auch wenn das methodische Vorgehen für die Argumentation nachvollziehbar ist, erweckt van Dijks Typologie den Anschein, als könne ein Weißraum eindeutig einer und nur einer Kategorie zugeordnet werden. Dabei liegt meines Erachtens der poetische Reiz eines Weißraums gerade darin, dass er mehrere Funktionen gleichzeitig tragen kann. – Vgl. van Dijk: *Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry* 2011.

che Typologie scheint mir jedoch aus verschiedenen Gründen ungeeignet: Sie muss zwangsläufig unvollständig bleiben, verkürzt die Interpretation dieser besonders bedeutungsoffenen Zeichen und geht meist am einzelnen Kunstwerk vorbei, auch weil sie nicht dessen Wirkung berücksichtigt.

Dass sich ein Weißraum selten eindeutig interpretieren lässt und in einer einzigen Deutung erschöpft, soll im Folgenden an einem literarischen Text gezeigt werden, dessen Textgestalt durch auffällige Weißräume charakterisiert ist. 1996 veröffentlicht Peter Waterhouse (*1956) seinen Gedichtband *E 71. Mitschrift aus Bihać und Krajina*. In dem schmalen Band von achtundzwanzig unpaginierten Seiten stellt Waterhouse Interviewelemente, eigene Beobachtungen und Beschreibungen zusammen, die von seiner Reise auf der Europastraße 71 durch das kroatisch-bosnische Grenzgebiet berichten und sich mit den Folgen des Jugoslawienkriegs auseinandersetzen. Die *Mitschrift* fällt dabei weniger als dokumentarische Reportage aus, denn als poetische Collage von Textfragmenten, deren Wirkung sich nicht aus Fakten ergibt, sondern im besonderen Einsatz von Sprechen und Nicht-Sprechen entfaltet. Beim Durchblättern des Buches fallen die Weißräume sofort ins Auge – jeweils oben und unten auf jeder Buchseite sind zwei Zeilen gedruckt, dazwischen klafft jeweils ein großer Weißraum (Abb. 30). Die ungewöhnliche Form irritiert das gewohnte Leseverhalten und macht deutlich, dass die Weißräume zum poetischen Konzept des Textes gehören, die ›mitgelesen‹ werden sollen. Die Weißräume werden somit aktiviert und treten als eigenständige Zeichen in Erscheinung – und zwar als *ikonische* Zeichen. Als ikonischer Code besteht die Äquivalenz zwischen dem Weißraum als bestimmtes graphisches Zeichen und dem relevanten Zug des Erkennungscode in der Auslassung oder der Absenz.

Auf der hier gezeigten Seite von *E 71* scheint der Berichterstatter den Kommentar eines Priesters wiederzugeben: »Manchmal ist es schwierig für uns / Antworten auf die einfachsten Fragen / zu geben«. Dieser Satz, der mit Anführungszeichen begonnen, aber weder mit einem Satzende noch mit einem weiteren Anführungszeichen abgeschlossen wird, muss als unabgeschlossen verstanden werden und leitet in den folgenden Weißraum über. Dieser stellt in seiner Abwesenheit von Schrift die Abwesenheit von Rede dar und vollzieht im Abbruch des Sprechens performativ die Aussage des Satzes, nur schwer Antworten auf die einfachsten Fragen geben zu können. Monika Schmitz-Emans weist darauf hin, dass die Literatur »am Schweigen als dem großen Antagonisten der Rede besonders interessiert [ist], vor allem am ›bereden‹, am ausdrucksvollen Schweigen, das komplementär oder in Konkurrenz zum Wort, Dinge und Sachverhalte ausdrücken mag, welche nicht in Worte zu fassen sind.«³⁷² Im Gegensatz zur dramatischen Literatur, die

372 Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung* 1997. S. 18.

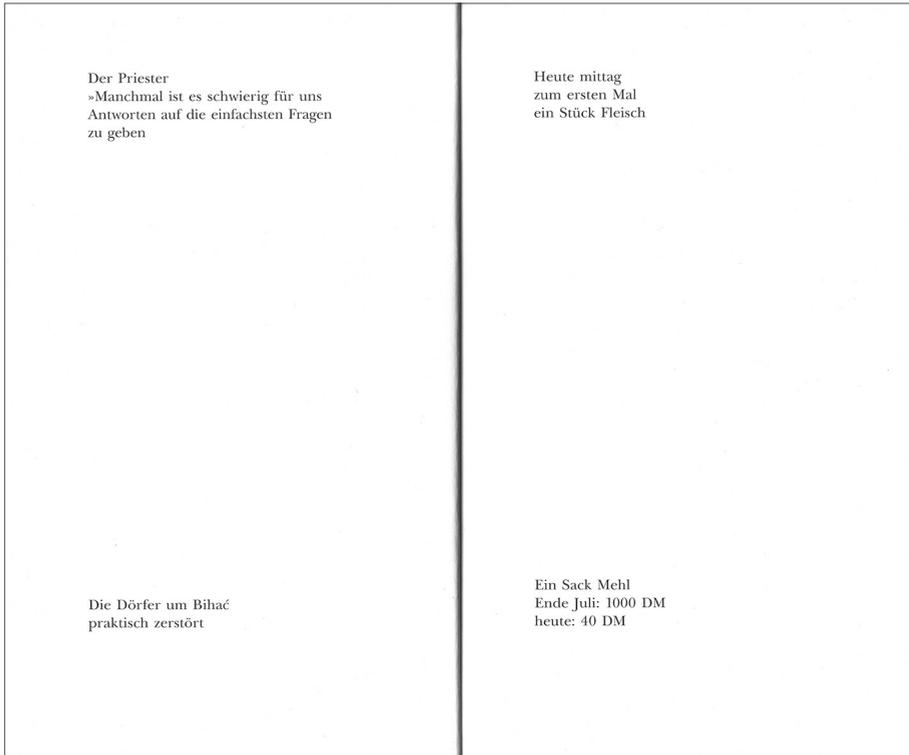


Abb. 30: Peter Waterhouse: *E 71, Mitschrift von Bihać nach Krajina* (1996), S. 2 und 3

»das Schweigen förmlich ›in Szene setzen« könne, würden »aber auch lyrische und epische Texte [...] Schweigepausen aufweisen [können], das Schweigen also ›inszenieren« – ein Schweigen, das zur Deutung provoziert, und zwar immer mit Blick auf die Beziehung zum Gesagten.«³⁷³ Weißräume stellen solche Mittel dar, Schweigen zu ›inszenieren«, weil sie als materiale Auslassung von Schrift die Abwesenheit von Sprache repräsentieren. Die Textelemente auf der unteren Seite lassen sich so verstehen, dass der Priester nach einer unbestimmten Dauer des Schweigens, die nur relativ mit der Dimension des Weißraums korreliert, wieder zu sprechen ansetzt: »Die Dörfer um Bihać / praktisch zerstört«. Die in ihrer Kürze und Nüchternheit umso bitterer wirkende Aussage ergibt sich nicht logisch aus dem Textfragment am Seitenanfang, sie ist vielmehr ein neuer Gedanke, der sich im Schweigen gebildet und schließlich Bahn gebrochen hat. Es klingt als breche es aus dem Priester heraus und drücke seine Bestürzung über den Zustand der Zerstörung aus. Auch das Enjambement ließe sich als performative Pause lesen, als Luftholen,

373 Ebd. S. 20.

wo ein Aussprechen des Schrecklichen schwerfällt.³⁷⁴ Im Kontext des Buches wirft dieses stockende und unzusammenhängende Erzählen Fragen nach der (Un-)Möglichkeit auf, »die durch Kriegstraumata und Verlust entstandene Leere mit sprachlichen Mitteln zum Ausdruck zu bringen«³⁷⁵. Weißräume markieren hier also, »was sich der Sprache entzieht, was also weder in einer ›Zuhörer-‹ noch einer ›Mitschriftsprache‹ formuliert werden kann«³⁷⁶ und repräsentieren »das Nicht-Gesagte und das Nicht-Sagen-Können«³⁷⁷.

Die Aussage auf der unteren Buchseite lässt sich aber auch anders verstehen, als Beobachtung des reisenden Berichterstatters: »Die Dörfer um Bihać / praktisch zerstört«. Die Interpunktion in *E 71* ist keineswegs verlässlich, die eingeschalteten Weißräume zerren die Textfragmente auseinander, so dass sich syntaktischen Zusammenhänge verlieren und die Textteile des »Poem-Fragments«³⁷⁸ nicht eindeutig zuordnen lassen. Auch wenn im Satzteil am Seitenanfang also Anführungszeichen eine wörtliche Rede eröffnen, muss diese nicht zwangsläufig am unteren Seitenrand fortgeführt werden, sondern kann durch zwischengeschaltete Textelemente, wie Eindrücke und Gedanken des lyrischen Ichs, unterbrochen werden, bis die Rede des Priesters zwei Seiten weiter wieder aufgenommen und ihr Ende wiedergegeben wird. Collagenhaft verteilen sich die Textteile des »Poem-Fragments«³⁷⁹ im Raum des Buches, wie Erinnerungsfetzen, die der Berichterstatter am »Samstag, 16. September 1995«, wie zum Abschluss des Textes notiert ist, aus dem Gedächtnis aufzeichnet. In der unzusammenhängenden und assoziativen Schreibweise kann man dokumentiert sehen, welche aufwühlende und verstörende Wirkung die Erlebnisse auf den Berichtenden gemacht haben mögen, dessen Gedanken sich nicht ordnen lassen. Die Weißräume sind in dem Fall Zeichen für ein ›weißes Rauschen‹³⁸⁰, einen ungefilterten Strom von Eindrücken, die das lyrische Ich

374 Gerhard Kurz identifiziert das Enjambement als Weißraum: »In der Lektüre macht das ›offene‹ Ende des Enjambements den Blick auf die weiße, leere Fläche des Papiers gleiten und bezieht deren Sprachlosigkeit in die Stimme des Gedichts [ein]. Das Enjambement ist sowohl ein rhetorisches als auch ein skripturales, typographisches Phänomen.« – Gerhard Kurz: *Zu einer Poetik des Enjambements*. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 19 (1988), H. 61. S. 46.

375 Milka Car: *Lücke und Schrei. Die Ausparung von Emotionen in Peter Waterhouses Reisebericht E 71*. Mitschrift aus Bihać und Krajina. In: Kristian Donko u. Neva Šlibar (Hrsg.): *Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachigen Literatur*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2012. S. 267.

376 Korte: »Mit keinem Wort ein Wissen« 1998. S. 46.

377 Korte: *Aktivierung des Weißraums* 2012. S. 125.

378 Ebd. S. 124.

379 Ebd.

380 ›Weißes Rauschen‹ bezeichnet in der Informationstheorie eine unsystematische Störung im Übertragungskanal mit gleichmäßig hohem Leistungsdichtespektrum.

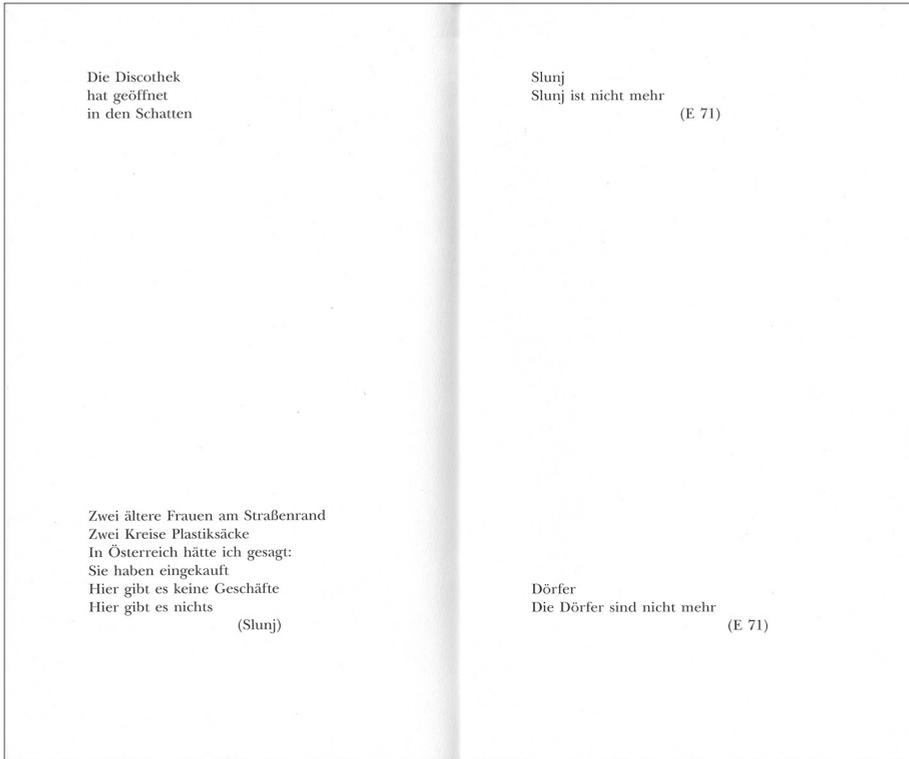


Abb. 31: Peter Waterhouse: *E 71, Mitschrift von Bihać nach Krajina* (1996), S. 22 und 23

nicht verarbeiten kann, aus deren Chaos nur hin und wieder einzelne Bilder aufsteigen, um gleich wieder in der Dichte der Erlebnisse zu verschwinden. Das fragmentarische Schreiben kann aber auch den stetigen Versuch repräsentieren, adäquat über den Krieg zu berichten – ein Unterfangen, das ständig ansetzt und wieder abbricht, so dass sich in den Weißräumen, die den Text durchschießen, die Kapitulation demonstriert und das Schweigen darüber, worüber man nicht sprechen kann.³⁸¹

Die Bezeichnung *Mitschrift* suggeriert aber auch, dass es sich bei dem Text um eine Dokumentation des Gehörten und Gesehenen parallel zum Gesprochenen und zu Sehenden handelt. Im sukzessiven Verlauf des Textes würde sich dann die Reise entlang der Europastraße 71 räumlich abzeichnen. Die einzelnen Textteile stellen unter dieser Perspektive Stationen der Reise dar, spontane Eindrücke, Beobachtungen und Gesprächsfetzen, die das lyrische Ich an verschiedenen Stellen aufgenommen hat. Zwischen den dokumen-

³⁸¹ Nicht zuletzt äußert sich darin auch Kritik an medienwirksamen journalistischen Formaten der Kriegsberichterstattung – Vgl. Korte: *Aktivierung des Weißraums* 2012. S. 121.

tierten Beobachtungen referieren die Weißräume als Intervalle zwischen den Notaten auf die Strecke zwischen den beschriebenen Stationen und illustrieren den Weg und Verlauf der Fahrt. Ikonisch steckt in diesen weißen Zwischenräumen nicht zuletzt die Leere der vom Krieg verwüsteten Landschaft: »Slunj / Slunj ist nicht mehr / (E 71) // Dörfer / Die Dörfer sind nicht mehr / (E 71)« (vgl. Abb. 31).

Es zeigt sich, dass Weißräume als Zeichen des Absenten vielseitig deubar sind. Sie referieren je nach Kontext des sprachlich, akustisch, räumlich oder ontologisch Abwesenden auf Schweigen, Sprachlosigkeit, Stille, Leere oder das Nichts. Dabei stellt die Auslassung jedoch nur *eine* Eigenschaft des Weißraums dar, durch die eine Äquivalenzbeziehung zu einem Bezeichneten hergestellt werden kann. Auch Weißheit, Helligkeit, Flächigkeit, Zwischenräumlichkeit und Unberührtheit sind Eigenschaften des Weißraum-Zeichens, die aufgrund von Ähnlichkeitsbezügen auf ein Signifikat referieren können – wie der Weißraum in Waterhouses Gedichtband als Intervall die Strecke der Reise anzudeuten vermag. Gerade in der bildenden Kunst lassen sich Weißräume meist als ›Anwesendes‹ interpretieren, beispielsweise als schneebedeckte Felder, stille Wasseroberflächen, Häuserfassaden, Lichtreflexe oder Bettlaken, wie in Schieles Zeichnung.

Weißräume lassen sich sodann als ›polyseme‹ Zeichen bezeichnen, die auf Vielfältiges referieren können, weil sie verschiedenste Formen annehmen und flexibel einsetzbar sind. Damit sind Weißräume gleichsam, wie Hermann Korte betont, »offen auszulegende Signifikanten«³⁸², die sich nicht in einer Deutung erschöpfen, sondern verschiedene Interpretationen gleichzeitig zulassen. Den Gedichtband *E 71* macht gerade aus, dass die präsenten Weißräume nicht auf *eine* Weise ›verstanden‹ werden können, sondern dass ihre Bedeutung zwischen unterschiedlichen Deutungen oszilliert und in der Vagheit der ästhetische Reiz besteht. Weißräume erweisen sich damit als Potentiale für Deutungen und sind durch diese *Potentialität* charakterisiert. Weißräume definieren ihre Bedeutung nicht, sondern bieten die Möglichkeit, mit Bedeutung besetzt zu werden.

Eco hat in seiner Schrift *Das offene Kunstwerk* die ästhetische Kategorie der ›Offenheit‹ thematisiert. Auf der einen Seite versteht er *jede* Rezeption als schöpferischen Akt, an dem der Rezipient an der Realisation des Kunstwerks mitwirkt, indem er mit individuellen Prädispositionen an die Interpretation des Werkes herantritt und das Werk somit bei jeder Rezeption »in einer originellen Perspektive neu auflebt«³⁸³. Insofern ›öffne‹ sich jedes Kunstwerk dem

382 Ebd. S. 125.

383 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. S. 30.

Rezipienten und seiner Interpretation. Moderne Künstler, auf der anderen Seite, »machen die ›Offenheit‹, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen«³⁸⁴. »Die Poetik des ›offenen‹ Kunstwerkes strebt [...] danach«, so Eco, »im Interpretieren ›Akte bewußter Freiheit‹ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer Notwendigkeit bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerkes vorschriebe«³⁸⁵. Die künstlerische Verwendung von Weißräumen ist bestimmt von dieser ästhetischen und poetologischen Idee der Ambiguität und unerschöpflichen Deutungsvielfalt. Weißräume ästhetisch einzusetzen bedeutet, bewusst auf eine eindeutige Aussage zu verzichten, sondern Bedeutungen anzudeuten und den Rezipienten zum imaginativen Assoziieren (im dialektischen Verhältnis von interpretatorischer Treue und Freiheit) einzuladen.³⁸⁶ Was Eco im Folgenden zum Leser sagt, lässt sich ebenso für den Betrachter eines Bildwerkes konstatieren:

Ein Werk, das ›andeutet‹, nimmt bei jeder Interpretation das in sich auf, was der Leser an emotiven und imaginativen Elementen dazubringt. Zwar ist beim Lesen jeder Dichtung eine persönliche Welt im Spiel, die danach strebt, sich möglichst getreu der Welt des Textes anzugleichen; in den ausdrücklich auf das Andeuten gegründeten dichterischen Werken aber möchte der Text bewußt die persönliche Welt des Lesers so anregen, daß er aus der Tiefe seiner Innerlichkeit eine über geheimnisvolle Konsonanzen zustande kommende Antwort zieht.³⁸⁷

Weißräume fordern den Rezipienten heraus. Indem sie den Rezeptionsprozess irritieren und sich als bedeutungsoffene Zeichen mit hoher Potentialität offenbaren, regen sie den Rezipienten an, sie mit Bedeutung zu belegen. Werden Weißräume künstlerisch aktiviert, aktivieren sie sodann den Rezipienten, sich

384 Ebd. S. 32.

385 Ebd. S. 31.

386 Das *Fragment* als bewusst gewählte Kunstform ist künstlerischer Ausdruck dieser Ästhetik des Andeutens. Das Fragmentarische äußert sich sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur häufig im Wechsel von Graphemen und Weißräumen, deren spannungsreiches Verhältnis den Reiz des Unvollständigen ausmacht. In Schieles Zeichnung kann man diesem nachspüren: Wo Linien Partien ausformulieren, führen sie an anderer Stelle ins Leere des weißen Blatt Papiers und laufen dort aus, darauf bedacht, gedanklich weitergeführt zu werden. Genauso zeigt die Spannung von Textteilen und Weißräumen in Waterhouses ›Poem-Fragment‹, wie Korte *E 71* bezeichnet, die Möglichkeiten jener ästhetischen Form.

387 Eco: *Das offene Kunstwerk* 1973. S. 37.

in den Deutungsprozess einzubringen. Vielmehr als das Kunstwerk nachzuvollziehen, wie in traditionellen Kunstvorstellungen, vollzieht der Rezipient damit das Artefakt, das in den Weißräumen als konzeptionell offen angelegt ist, und wird selbst Teil des Kunstwerks.

5.1.3. Wirkungsästhetische Betrachtung: der Weißraum als Leerstelle

Die Grundannahme wirkungsästhetischer Theorie ist bereits im vorangehenden Teilkapitel mit Eco wiedergegeben worden. Neben den suggestiven Intentionen des Kunstwerks, die sich zum größten Teil aus den Aussageabsichten des Autors bzw. Künstlers ergeben, geht der Rezipient eines Kunstwerks an jede Lektüre und jede Bildbetrachtung mit einer eigenen Erwartungshaltung heran und bringt sich mit seinen individuellen Prädispositionen, wie persönlichen Vorerfahrungen, Kenntnissen, Einstellungen und Emotionen, in den Rezeptionsprozess ein. Dieses aktive Einbringen des Rezipienten wird als Vervollständigung des Kunstwerks verstanden, welches sich im Akt des Lesens bzw. Betrachtens aktualisiert und in der imaginativen Vorstellung des Rezipienten konkretisiert. Aus wirkungsästhetischer Sicht vervollständigt der Rezipient somit das Kunstwerk, der Rezeptionsprozess wird zum schöpferischen Akt. Gleichsam lässt sich nicht mehr von dem *einen* Kunstwerk sprechen, da in jeder Lektüre und Bildbetrachtung eine neue und einzigartige Vorstellung des Werks entsteht.

Für die Wirkungsästhetik sind die Momente in einem Text oder Bild von zentraler Bedeutung, die nicht vorgeben, sondern Raum lassen für die Vorstellungskraft des Rezipienten. Diese Momente, denen zuerst Roman Ingarden eine literaturtheoretische Fundierung gegeben hat, hat dieser mit dem Terminus *Unbestimmtheitsstellen* benannt:

Die Unbestimmtheitsstellen werden in den einzelnen Konkretisationen auf die Weise beseitigt, daß an ihre Stelle eine nähere oder weitere Bestimmung des betreffenden Gegenstandes tritt und sie sozusagen ›ausfüllt‹. Diese ›Ausfüllung‹ ist aber nicht durch die bestimmten Momente dieses Gegenstandes hinreichend bestimmt, kann also im Prinzip in verschiedenen Konkretisationen noch verschiedenen sein.³⁸⁸

Wolfgang Iser, der sich auf Ingarden bezieht, prägte hierfür den Begriff der *Leerstelle*. Sie leitet sich aus der Vorstellung eines Leseflusses ab, in dem der »semantische Richtungsstrahl einzelner Sätze [...] immer eine Erwartung

388 Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemeyer 1968. S. 12.

[impliziert], die auf Kommandes zielt«³⁸⁹. In fiktionalen Texten werde dieser Vorgang regelmäßig unterbrochen, indem sich die evozierte Erwartung eines Satzkorrelats im folgenden Korrelat nicht erfülle. Roman Ingarden spricht hier vom »Hiatus«³⁹⁰, Iser von »Schnitten«³⁹¹. Beides bezeichnet eine Störung des Rezeptionsprozesses, welche die Wahrnehmung auf die Leerstellen lenkt, »die als bestimmte Aussparungen Enklaven im Text markieren und sich so der Besetzung durch den Leser anbieten«³⁹². Im Gegensatz zu Ingarden, der in den Unbestimmtheitsstellen einen Mangel erkennt, den der Leser durch konkretisierendes ›Ausfüllen‹ beseitigen muss, misst Iser der Vorstellungser-schwerung ästhetisches Potential bei,³⁹³ »deren Reiz darin besteht, daß nun der Leser die unausformulierten Anschlüsse selbst herzustellen beginnt.«³⁹⁴ Für Iser sind die Leerstellen jene Orte, durch die der Leser Zutritt zum literarischen Werk erhält, indem dieser an der Konstitution des Textes beteiligt wird. Die Leerstellen steigern die Vorstellungstätigkeit des Lesers, der die ausgesparten Anschlüsse zwischen den Textsegmenten imaginativ ergänzen muss, diese Ergänzung geradezu von ihm einfordern.³⁹⁵ Der »Auslegungsspielraum«³⁹⁶ ist dabei vom Text abhängig, wobei »die Lebhaftigkeit unserer Vorstellung proportional zu den Leerstellenbeiträgen ansteigt«³⁹⁷.

Iser's Leerstellen-Theorie weist an verschiedenen Stellen Mängel auf. Der relativ unpräzise Begriff ›Leerstelle‹ gibt kein Anzeichen über Ort und Form dieser Textmomente. Iser bezieht sich in seinen Beispielen auf englischsprachige Romane des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts und entwickelt seine Idee an den Übergängen von Abschnitten. Die Zeilenausschlüsse am Ende der letzten Zeile eines Abschnittes ließen sich sodann als Leerstellen identifizieren.³⁹⁸ Iser's Vorstellung der Leerstellen geht jedoch über diese

389 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verbesserte Aufl. München: Fink 1976. S. 181.

390 Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* 1968. S. 32.

391 Iser: *Der Akt des Lesens* 1976. S. 297 und 303.

392 Ebd. S. 266.

393 Vgl. ebd. S. 293.

394 Ebd. S. 297.

395 Vgl. In seinem Aufsatz *Die Appellstruktur literarischer Texte*, der schon in seinem Titel den Aufforderungscharakter der Leerstellen anspricht, betont Iser den „hohe[n] Grad von Performanz bei geringer Präskription für die dem Leser abgeforderte Aktivität.“ – Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur literarischer Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* [1970]. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1975. S. 241.

396 Ebd. S. 235.

397 Iser: *Der Akt des Lesens* 1976. S. 293.

398 Wie oben bereits dargelegt, lokalisiert Jenny Graf-Bicher die Leerstellen der Narration in diesen ›blancs‹ und konkretisiert damit Iser's Leerstellen. – Vgl. Graf-Bicher: *Funktionen der Leerstelle* 1983.

exemplarischen ›Schnitte‹ in der Narration, die sich auch an der Textoberfläche zeigen, hinaus. Als Aussparungen von Informationen finden sich Leerstellen überall in einem Text, weil Texte medial bedingt nicht jedes Detail wiederzugeben in der Lage sind und daher bewusst reduziert werden müssen. Jede Figurenbeschreibung weist Ungenauigkeiten und Lücken auf, die der Leser imaginativ ergänzen muss, wenn er sich in seiner Fantasie ein Bild von dieser Figur macht. Mit Leerstellen lassen sich also weniger bestimmte Stellen im Text bezeichnen, die sich bewusst ausmachen ließen, wie der Begriff suggeriert, vielmehr verweist der Leerstellen-Begriff auf eine konzeptionelle Lückenhaftigkeit und Aussparungstechnik von Literatur, die Raum zur Imagination lässt.³⁹⁹

Weißräume hingegen sind konkrete Leerstellen, die visuell wahrnehmbar und lokalisierbar sind. Sie tragen in ihrer »Besetzbarkeit«⁴⁰⁰ durch die Vorstellung des Rezipienten die zentrale Eigenschaft der Iser'schen Leerstelle, unterscheiden sich jedoch darin, dass sie sich nicht durch »ausgesparte Anschließbarkeit«⁴⁰¹ definieren. Weder sind Weißräume lediglich Aussparungen, noch lassen sie sich durch ›Ausfüllung‹ eliminieren. Sie definieren sich vielmehr durch ihre ins Auge fallende Präsenz als weiße Fläche und ihre nicht abschließend zu deutende Offenheit; in der Summe ihrer Potentiale, die parallel präsent bleiben, ohne sich gegenseitig einzulösen, müsste man Weißräume eher als ›Vollstellen‹ denn als ›Leerstellen‹ bezeichnen, so wie die Farbe Weiß nicht als Abwesenheit, sondern als Summe aller Farben verstanden werden kann.⁴⁰² Das Beispiel *E 71* macht deutlich, wie Weißräume eine konzeptionelle Offenheit des poetischen Textes herstellen, die über die gewöhnliche Vorstellung bei der Lektüre einer Erzählung hinausgehen. Auf der einen Seite haben die Weißräume bei Waterhouse Appellfunktion; sie regen den Leser an, darüber nachzudenken, was sie ausdrücken könnten und was ihre Funktion innerhalb des Gedichtbandes und des Berichtes ist. Dieses Assoziieren bezieht den Leser in das Werk mit ein, der in der Reduktion und Unvollständigkeit,

399 Brigitte Obermayr kritisiert Iser zudem hinsichtlich seiner rein auf Romane basierenden Theorie der Leerstelle, dabei ermögliche »gerade die Lyrik eine beispielhafte Veranschaulichung: Auslassungen und Unterbrechungen in Strophenform, Reimschema, Versmaß, Metrum etc. wären klassische Beispiele eines negativ realisierten Bauplans, einer bedeutungskonstitutiven Abwesenheit.« – Brigitte Obermayr: *Erfahrungen der Leere. Der Status der Leerstelle in der ästhetischen Text-Erfahrung*. In: Gert Mattenklott (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*. Sonderheft des Jahrgangs 200 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg: Meiner 2004. S. 147.

400 Iser: *Der Akt des Lesens* 1976. S. 284.

401 Ebd. S. 284.

402 Vgl. den Abschnitt zur Farbe Weiß in der Einleitung.

dem abbrechenden und verstummenden Sprechen einen Sinn finden will. Insofern sind die Weißräume in *E 71* als Leerstellen zu begreifen. Auf der anderen Seite wurde bereits deutlich gemacht, dass dies kein abschließbarer Prozess mit eindeutigem Ergebnis ist, dass also kein ›Anschluss‹ zwischen den Textteilen herzustellen ist, indem der Leser die Zwischenräume mit eigenen Vorstellungen füllt, auf die der Text hinweist, ohne sie auszusprechen. Stattdessen bleiben die Weißräume als poetische Zeichen präsent, die gleichzeitig die Sprachlosigkeit, die innere und äußere Zerstörung, die Hemmungen, das Unvermögen über das Schreckliche zu schreiben und vieles mehr bedeuten. Es lässt sich also nicht, wie bei Iser, von einer »Gleichgewichtsregelung«⁴⁰³ sprechen, »einer sich selbst regelnden Struktur«⁴⁰⁴, stattdessen bleibt immer ein dynamischer Rest auf Seiten der Weißräume, der die Ästhetik des Offenen ausmacht.

Die interpretatorische Freiheit, von der Eco spricht, hat ihre Grenzen in der interpretatorischen Treue gegenüber dem Werk und seinem Kontext, genauso wie in der Vorstellungskraft des Rezipienten. Je nachdem, welche Erwartungen und Erfahrungen er in die Rezeption mit einbringt, wie sehr er sich auf das Werk einlässt und wie viele Assoziationen er zulässt, so wird die Deutung der weißen Zwischenräume ausfallen. Weißräume sind Projektionsflächen, in die der Rezipient eigene Vorstellungen hineinprojiziert. Damit sind sie gleichsam Reflexionsflächen, die den Rezipienten auf sich selbst zurückwerfen und ihm seine Rezeption bewusst machen. Die rudimentären Textblöcke in *E 71* werden in jedem Leser andere Assoziationen wecken, die er in die Weißräume hineinprojiziert – weder werden wir die Bilder Peter Waterhouses noch die eines von ihm interviewten Kriegszeugen beim Lesen vor Augen haben. Gleichsam zeigen dem Leser die eigenen Assoziationen die Bedingungen der persönlichen Lektüre an – ob er sich beispielweise überhaupt auf den Text einlässt und zahlreiche Deutungsideen entwickelt oder verstört die Weißräume anschaut und sich von der fragmentarischen Erzählweise provoziert fühlt.

Iser's wirkungsästhetischer Ansatz wurde auch von anderen Disziplinen produktiv aufgenommen. So überträgt Wolfgang Kemp den Begriff der ›Leerstelle‹ auf die bildende Kunst, indem er den relativen Unbestimmtheitscharakter auch in Bildwerken erkennt. Er geht dabei von der Grundannahme aus, dass jedes Kunstwerk »gezielt oder programmatisch oder konstruktiv unvollendet« sei, »um sich im und durch den Betrachter zu vollenden«⁴⁰⁵. Obwohl ein bildkünstlerisches Werk, im Gegensatz zum Text, der notgedrungen auf die Beschreibung jedes einzelnen Details verzichten muss, seine

403 Iser: *Der Akt des Lesens* 1976. S. 301.

404 Ebd.

405 Kemp: *Der Betrachter ist im Bild* 1991. S. 313.

Bildgegenstände bis aufs Haar darstellen kann, besitze jedes Bild »funktionale Leerstellen«⁴⁰⁶, die der Betrachter imaginativ auszufüllen habe.⁴⁰⁷ Schon »die perspektivische Einrichtung« eines Bildes bringe es mit sich, »daß dem Betrachter viele Aspekte vorenthalten werden, Sachinformationen, aber auch Momente der zeitlichen Dimension«⁴⁰⁸. Diese ›Unbestimmtheiten‹ des Bildes besitzen Aufforderungscharakter; sie verlangen vom Betrachter bestimmt zu werden, indem dieser die fehlenden Informationen mental ergänzt und das Werk imaginativ vervollständigt. Werk und Betrachter treten somit in einen aktiven Austausch miteinander. »Das Kunstwerk«, so Kemp, »erhebt den Anspruch auf Kohärenz und Intentionalität, zugleich ist es auf Kommunikation hin angelegt: Die Leerstellen tragen dazu bei, daß diese Bestimmungen zusammenwirken«⁴⁰⁹. Damit der Betrachter diesen konstruktiven Rezeptionsakt vollziehen kann, muss die Struktur des Bildwerkes so beschaffen sein, dass der Betrachter die ›Unbestimmtheiten‹ des Bildes durch ihr dialektisches Verhältnis zu den ›Bestimmtheiten‹ des Bildes selbstständig bestimmen kann, also das Dargestellte auf das Ausgelassene schließen lässt – Kemp spricht hier in Anlehnung an Iser von »Anschließbarkeit«⁴¹⁰. Jenes grundlegende »Verhältnis zwischen bestimmten/unbestimmten, geschlossenen/offenen, über-/unterdetinierten Positionen«, so Kemp weiter, »kann so beschaffen sein, daß Leerstellen die Anschließbarkeit herauszögern oder behindern, die Wahrnehmung erschweren oder stören, ja daß sie sich verselbständigen und ihren Eigensinn auf Kosten des Ideals problemloser Kommunikation herausstellen«⁴¹¹. Leerstellen werden in diesen Fällen zu bedeutungsoffenen Positionen des Bildes, deren semantischer Gehalt nicht eindeutig oder abschließend zu klären ist bzw., wenn sie das Bild dominieren, dem Bildganzen den Charakter des Unvollständigen oder Unabgeschlossenen verleihen – in besonderem Maße gilt dies für das beabsichtigt oder unbeabsichtigt fragmentarisch belassene *Nonfinito*. Im Umgang mit Leerstellen erkennt Kemp schließlich eine kunsthistorisch beschreibbare Entwicklung, die auf der zunehmenden Distanzierung von Werk und Betrachter beruht: »Die extensive und effektive Nutzung von Leerstellen durch den Realismus des 19. Jahrhunderts kann bis zu einer Verselbständigung derselben getrieben werden und damit zu einer

406 Ebd. S. 315.

407 Kemp zitiert an dieser Stelle Denis Diderot, der sich gar dafür ausspricht, Leerstellen bewusst zu schaffen, um den ästhetischen Genuss der Rezeption zu steigern: »Wenn man malt, muß man alles malen? Habt Erbarmen und laßt eine Lücke, die meine Phantasie ausfüllen kann.« – Kemp: *Der Betrachter ist im Bild* 1991, S. 314.

408 Ebd.

409 Ebd. S. 315.

410 Ebd.

411 Ebd. S. 316.

Kunst der Moderne überleiten, welche die Kommunikation im und mit dem Werk unterbricht oder fehltenkt.«⁴¹² Die Störung der eindeutigen Kommunikation zwischen Werk und Betrachter offenbart dem Rezipienten jedoch gleichzeitig größere Freiräume, sich und eigene Vorstellungen in den Rezeptionsakt einzubringen und somit kreativ an der Werkgenese mitzuwirken.

Das wirkungsästhetische Konzept der Leerstellen, das Kemp am Beispiel von Gemälden des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt, ist bislang nur unzureichend auf Zeichnungen übertragen worden, obwohl die für die Gattung konstitutive Auslassung einen Zusammenhang zur Leerstelle erahnen lässt. In Uwe Westfehlings Beschreibung des Rezeptionsprozesses einer Zeichnung ist die wirkungsästhetische Idee der schöpferischen Partizipation des Betrachters eingeschrieben: »Oft ist es das Auge des Betrachters – oder besser sein Bewusstsein –, das sich durch wirkungsvolle Zusammenfassungen, Vereinfachungen oder Auslassungen aufgerufen fühlt, selbst ergänzend tätig zu werden und die Vervollständigung eines Seherlebnisses zu leisten.«⁴¹³ Die zentralen Elemente der Iserschen Theorie – Aufforderungscharakter der Leerstellen und Anschluss durch die Imaginationsleistung des Rezipienten – werden bei Westfehling deutlich.

Es ist Mareike Hennig zu verdanken, erstmals in einem Aufsatz die Leerstellenthematik auf Zeichnungen übertragen zu haben. An Zeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts untersucht sie die Rolle des Betrachters in der Zeichnung und beschreibt an exemplarischen Grafiken, wie sich die Perspektive des Betrachterblickes entwickelt. Für die vorliegende Studie sind insbesondere Hennigs Bemerkungen zu Zeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowieckis (1772–1801) interessant: »Zuweilen sind diese Blätter nicht ganz ausgeführt, die Randbereiche nur vage umrissen, ganze Partien freigelassen. Diese Form spricht von der Möglichkeit der schnellen Veränderung des dargestellten Momentes oder Motivs und damit davon, dass Chodowiecki die Szenerien tatsächlich ›nach dem Leben‹ zeichnete [...].«⁴¹⁴ Im Andeuten und den ›freigelassenen Partien‹, den Weißräumen also, erkennt Hennig eine Potenzialität der Zeichnung. Diese fragmentarische Form des Zeichnens bildet Leerstellen aus, weil sie nicht eindeutig bestimmt, sondern Freiräume lässt – freie, unbezeichnete Stellen auf der Oberfläche der Zeichnung und Projektionsflächen für die Imagination des Betrachters. »Diese besondere Art des Zeichnens hinterlässt ihre Spuren auf dem Blatt: Kanten werden beschnitten,

412 Ebd. S. 325.

413 Westfehling: *Zeichnen in der Renaissance* 1993. S. 212.

414 Mareike Hennig: *Die Lücke im Bild. Zeichnungen als Entwurf einer sich wandelnden Konstellation*. In: Städelscher Museums-Verein (Hrsg.): *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*. Festschrift für Herbert Beck. Betreut von Peter C. Bol. Petersberg: Imhof 2006. S. 196.

Figuren nicht ausgeführt, für den Künstler nicht einsehbare Punkte bleiben – wenn sein Platz eine ungünstige Perspektive bot – frei. Wieder entsteht so eine Lücke im Bild, in der sich das eigentliche Anliegen der Zeichnung artikuliert.«⁴¹⁵ Das Zeichnen, so Hennigs These, wird in diesen Zeichnungen selbst thematisch, weil sich der Akt des Zeichnens »durch die optische Darlegung seiner spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten«⁴¹⁶ zwischen Motiv und Betrachter stellt. In den Leerstellen, die Hennig hier selbst als ›Lücken‹ bezeichnet, womit sie auf die materialen Auslassungen, also die Weißräume hinweist, artikuliert sich dieses zeichnerische Anliegen des Künstlers, den Hennig als »Ausschluss des Betrachters«⁴¹⁷ bezeichnet, der sich aber ebenso als ›Zugang‹ zur Zeichnung verstehen lässt, weil er Raum zur individuellen Vorstellungsbildung lässt.

Michel Sauer fasst die wirkungsästhetische Absicht von Zeichnungen zusammen, deren Weißräume konstitutiver Bestandteil sind: »Das Blatt vereint die Striche, verortet sie, etabliert die Leerstellen, die hinter sich das Areal der Vorstellung öffnen, von dem man noch so wenig weiß. In ihrer Peripherie entsteht das Konkrete durch Hinzufügen und Weglassen, Fülle und unbedingt auch Absenz, die Raum für das Denken lässt.«⁴¹⁸

Dass auch hier dieses ›Denken‹, die Vorstellungskraft des Betrachters, individuelle und subjektive Ergebnisse hervorbringt, lässt sich an einem Aquarell Paul Cézannes nachvollziehen, das wir schon einmal betrachtet haben (Abb. 20). Der Weißraum zwischen den beiden Elementen, der Hortensienblüte links unten und dem Porträt von Cézannes Frau rechts oben, lässt deren Relation offen – eine Leerstelle im Bild, die sich als konkreter Weißraum offenbart. Die kompositorische Anordnung der beiden Bildelemente auf der Bilddiagonalen und die Blickrichtung Frau Cézannes auf die Hortensie regen den Betrachter dazu an, die Beziehung der beiden Motive zueinander zu klären, denn ihr scheinbar zufälliges Arrangement auf einem Blatt wirkt auf den zweiten Blick absichtsvoll gestaltet.⁴¹⁹ Im Versuch, die Relation der Elemente zueinander zu bestimmen, wird der eine Betrachter die Hortensie im Vorder-

415 Ebd. S. 197.

416 Ebd.

417 Ebd.

418 Sauer: *Sprache der Zeichnung* 2010. S. 38.

419 Gottfried Boehm diskutiert das Fragmentarische im Werk Paul Cézannes vor dem Hintergrund der Kunst um 1900. Seiner Meinung nach sind die vielen unvollendeten Bilder Cézannes Zeichen einer Krise der Vollendung. Für die Aquarelle räumt er jedoch die Möglichkeit einer ästhetischen Absicht des Unvollendeten ein: »Allenfalls ließe sich die Frage stellen, inwiefern nicht die Aquarelle (etwa seit 1880) mit ihren offenen Lichtgründen und den wie energetische Pulse wirkenden Farbflecken einer Ästhetik des Fragments näherkommen.« – Gottfried Boehm: *Ungeicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende*. In: Rainer Warning u.

grund sehen, welche von Frau Cézanne im Hintergrund bewundert wird; ein anderer wird die Hortensie als Imagination der tagträumenden Frau begreifen, die mit geöffneten Augen ihren Kopf auf einem Kissen ruht; wieder ein anderer wird die Eigenschaften der weichen und duftend blühenden Hortensie allegorisch auf Frau Cézanne übertragen; und ein Betrachter, der weiß, das Cézannes Frau Hortense hieß, wird die Blume mit ihrem Namen verknüpfen.

Wie schon die verschiedenen Deutungen der Weißräume in Peter Waterhouses Poem-Fragment gemeinsam den Interpretationsgehalt darstellen, ohne die Offenheit damit zurückzuweisen, besteht auch bei Cézannes Aquarell die Deutung in der Summe ihrer Interpretationen. Neben dieser konzeptionellen Offenheit und Unabschließbarkeit der Deutung, macht es den Reiz der Werke aus, die mit Weißräumen künstlerisch operieren, dass sie stärker als gewöhnliche Arbeiten eine individuelle und subjektive Betrachtung provozieren und sich dieser subjektive Blick an ihnen abzeichnet.

An verschiedenen Stellen ist bereits deutlich geworden, dass der Weißraum in seiner projektiven und reflexiven Wirkung in besonderer Weise die Emotionen des Rezipienten anspricht. Schon das Eingangsbeispiel dieses Kapitels zeigt, wie emotional der junge Gefangene nicht auf das Geschriebene seiner Mutter, sondern auf das Nicht-Geschriebene reagiert, das im Weißen unter der Zeile sichtbar und damit sinnlich wahrnehmbar, fühlbar wird. Auch in Celans Gedicht enthüllt sich das Nicht-Stocken als Stocken und wird in der Unterbrechung des Leseflusses für den Leser erfahrbar. Und nicht zuletzt wird der Leser von Waterhouses *E 71* direkt mit dem Schweigen und der Sprachlosigkeit der Kriegsoffer konfrontiert, das sich ausdrucksvoll in der materiellen Form des Weißraums dem Leser und dem Lesen entgegenstellt und er im Übergleiten vom oberen zum unteren Seitenende aushalten muss.⁴²⁰ Auch die Betrachtung von Weißräumen in der Zeichnung gibt »Anstoß zu einer erlebnishaften Emotion«⁴²¹. Klinger macht in seiner Zeichnung das Nichts erfahrbar, das als unschuldige weiße Fläche nichts abbildet, nichts aufnimmt und nichts wiedergibt, das keinen Hinweis und keine Antwort bietet, sondern bloße Projektionsfläche für die eigenen Gefühle vor dem Tod ist. Mit der Untersicht auf das Porträt von Reininghaus weist uns Schiele hingegen

Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Fink 2002 (= Romanistisches Kolloquium X). S. 14.

420 Besonders Milka Car betont die emotive Funktion der Weißräume in Waterhouses *E 71*: »So wird gerade die Strategie der Aussparung zum ›Skandal des Unsagbaren‹ und dadurch auch emotiv. Zudem stellt sich heraus, dass die emotive Funktion der Sprache angesichts des Kriegstraumas erst in konsequenter Reduktion in ihrer Wahrhaftigkeit aktiviert werden kann.« – Car: *Lücke und Schrei* 2012. S. 266.

421 Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke* 1977. S. 18.

als Betrachter eine Perspektive zu, dass wir zu Füßen des Porträtierten sitzend oder stehend auf den Gezeichneten schauen; der großzügige Weißraum schafft eine respektvolle Distanz zwischen uns und dem Schlafenden, der uns nicht wahrnimmt und den wir somit aus einiger Entfernung in der intimen und schutzlosen Situation beobachten dürfen; die schnellen, sparsamen Striche und die bewusst gestalteten Weißräume verleihen der Zeichnung in seiner Flüchtigkeit Authentizität. Und schließlich öffnet der Raum zwischen Madame Cézanne und der Hortensienblüte eine Vielzahl assoziativer Verbindungen, deren rührend romantischer Eindruck sich in der Leichtigkeit der wie schwebend nebeneinander gesetzten Elemente verstärkt.

Das sinnliche Erfahren intensiviert die Rezeption, indem der Weißraum das Gefühl im Augenblick der Rezeption aktualisiert, statt es durch artikulierte Zeichen zu vermitteln. Die Unmittelbarkeit, mit der sich die Weißräume dem Rezipienten aufdrängen und ihn persönlich in den Akt der Rezeption einbeziehen, führt zum Einbezug seiner Sinne und Emotionen.

Es hat sich herausgestellt, dass Weißräume auf vielfältige Weise poetische und ästhetische Wirkkraft entfalten können. Im Fragmentarischen liegt der Reiz des Unvollendeten, der Raum für die Fantasie des Rezipienten lässt. Das spannungsvolle Wechselverhältnis von Bezeichnetem und Unbezeichnetem regt die Imaginationskraft an und lädt den Rezipienten zu vielfachen Deutungsvarianten an, deren Differenzen und Inkongruenzen das Bedeutungsspektrum des Kunstwerks produktiv ausweiten statt es in einer Deutung ›stillzustellen‹. Im Weißraum steckt das Mögliche, welches im Gegensatz zum Definierten erst durch den Rezipienten empor gefördert wird. Dabei stellt sich der Weißraum dem Rezipienten zunächst entgegen, drängt sich auf, stört und provoziert. Als Lücke in der Oberfläche macht der Weißraum den Untergrund sichtbar und stellt seine Materialität aus. Damit verweist er immer auch auf die medialen Bedingungen seiner Entstehung und weist Text und Bild auf sich selbst und seine Schöpfung zurück. Als Zeichen, das auffällt, ist der Weißraum expressiv. Er macht das Ausgelassene, die Leere, die Stille, das Schweigen, die Pause, den Zwischenraum et cetera sinnlich erfahrbar, der diese vollzieht statt sie nachzuvollziehen. Dabei wirft er den Rezipienten auf sich und seine Emotionen zurück.

Mit all diesen Eigenschaften lässt sich der Weißraum als ›stilistisches Mittel‹ begreifen, derer sich Schriftsteller wie Zeichner auf künstlerische Weise bedienen. Ihre künstlerische Verwendung ist Ausdruck eines Individualstils, wie die offenen, durch Weißräume durchbrochenen Strukturen in den Aquarellen Cézannes und das Durchschießen lyrischer Texte im Werk von Waterhouse, oder wird bewusst für die Aussage eines bestimmten Werkes eingesetzt, wie in Klingers Zeichnung des ›Urnichts‹ und dem Gedicht *Domins*. Obwohl der künstlerische Weißraum kein seltenes Phänomen ist, bleibt den Werken, die

mit ihm operieren, der Eindruck des Innovativen und Experimentellen, was wohl auf die junge Entwicklungsgeschichte des künstlerischen Weißraums zurückzuführen ist.

5.2. Geschichte des künstlerischen Weißraums

Der poetische oder ästhetische Einsatz von Weißräumen ist kein traditionelles Stilmittel, sondern eine künstlerische Innovation, die eng mit den Entwicklungen der ästhetischen ›Moderne⁴²² um 1900 verbunden ist. Als zunehmend der schöpferische Akt und das Material selbst zum Thema künstlerischen Schaffens werden, tritt der Weißraum aus seinem rein funktionalen Gebrauch heraus und wird als selbstständiger Ausdruck augenfällig. Die sinnlich wahrnehmbare Leerstelle verweist ex negativo auf das Schreiben oder Zeichnen und offenbart als Lücke in der Textur die Materialität des Mediums – das weiße Blatt Papier. Unabgeschlossenheit, Fragment und offenes Kunstwerk stellen ästhetische und poetische Konzepte der Moderne dar,⁴²³ die im Stilmittel des künstlerischen Weißraums zum Ausdruck kommen.

Umberto Eco sieht den Ursprung des Programms vom offenen Kunstwerk in der Romantik begründet, und genau hier finden sich erste Kennzeichen einer Weißsymbolik, die zunehmend den weißen Raum in den Blick nehmen, als unberührte, undefinierte Gegend – Topografie wird symbolisch mit (Typo-)Grafie verknüpft. Die Realisation weißer Räume in der Oberfläche des Textes oder der Zeichnung ist hingegen eine Entwicklung, die der Aufmerksamkeit der Zeichenfläche bedarf. Im neunzehnten Jahrhundert findet die Kunst, welche durch die Perspektive Ab-Bilder produzierte, zum Ur-Bild

422 Der vielschichtige Begriff ›Moderne‹ wird hier als literar- und kunsthistorischer Epochenbegriff verwendet, der in Abgrenzung zu historischen und geistesgeschichtlichen Periodisierungen literarische und bildkünstlerische Entwicklungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bezeichnet. ›Moderne‹ soll hier als Oberbegriff einer Vielzahl, teils divergenter Strömungen verschiedener europäischer und nordamerikanischer Nationalliteraturen und Nationalkünste verwendet werden, deren Gemeinsamkeit in den Bestrebungen um Autonomie und Erneuerung der Künste liegt. – Vgl. Cornelia Klinger: *Modern/Modernel/Modernismus*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. S. 121–167.

423 Vgl. Eco: *Das offene Kunstwerk* 1973. S. 36. – »Da die moderne Ästhetik das Fragmentarische und die Vereinfachung akzeptiert, werden viele Arten von Zeichnungen, die früher als vorbereitend und unfertig eingestuft wurden, heutzutage als vollendetes Werk angesehen.« – Bernice Rose: *Zeichnung heute – Drawing Now*. In: Bernice Rose u. Erika Gysling-Billeter (Hrsg.): *Drawing Now – Zeichnung heute*. Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York u. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle 1976. S. 9.

zurück, zur Fläche des Zeichenträgers. Es ist kein Zufall, dass hier der Bildgrund, wie in den Bildern Paul Cézannes, wieder sichtbar wird. Die Abkehr von der Abbildungsfunktion zeigt sich zuerst bei den Impressionisten, die das Sehen thematisieren. Die von ihnen frei gesetzten Mittel können nun zur Konstruktion neuer Bilder eingesetzt werden. Gleichzeitig sind Tendenzen in der Literatur zu erkennen, sich von der mimetischen Funktion, der Erzählung einer kohärenten Handlung, abzuwenden. Die ohnehin reduziertere Gattung der Poesie befreit sich vom historischen Versmaß und dichtet in freien Versen. Als formal-rhythmische Einheit rückt der typografische Raum als Strukturelement ins Bewusstsein. Walter J. Ong hält fest, dass »die genaue Anordnung der Wörter auf der Seite und ihr räumliches Verhältnis zueinander«, also die Einbeziehung des Weißraums in den Text, »direkt in die moderne und post-moderne Welt weist«⁴²⁴.

Die Erfindung, Weißräume als eigenständige, bedeutungstragende Zeichen in Zeichnungen und Texten künstlerisch einzusetzen, lässt sich nicht nur durch *einen* Umstand erklären, es sind vielmehr eine Vielzahl von Faktoren, die der Innovation Vorschub leisteten. Gottfried Boehm hat das Jahr 1900 als »Matrix zahlreicher Neuanfänge«⁴²⁵ bezeichnet. Die Moderne muss verstanden werden als eine Zeit, in der gesellschaftliche, wirtschaftliche, politische, religiöse und kulturelle Veränderungen aufeinandertreffen, die sich gegenseitig beeinflussen und neue Ideen hervorbringen. Aus verschiedenen, parallel auftretenden Ereignissen lässt sich der Einzug künstlerischer Weißräume in Texten und Zeichnungen ableiten:

Die ostasiatische Kunst, welche durch die politische Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts nach Europa importiert und in den Weltausstellungen den westlichen Künstlern und Schriftstellern zugänglich wurde, hat deren Kunst und Literatur stark beeinflusst, wie im einsteigenden Exkurs dieser Arbeit ausführlich beschrieben. Die meisten Künstler und Schriftsteller, die mit Weißräumen als Ausdrucksmittel arbeiten, haben sich auf die fernöstliche Kunst und den eng damit verbundenen Zen-Buddhismus berufen.

Die massenhafte Kommunikation und Vervielfältigung durch die Industrialisierung um die Jahrhundertwende hat eine unaufhaltsame Produktion von Texten und Bildern zur Folge. Auf der einen Seite führt die Ausdifferenzierung der Printmedien zu einer »verstärkten Reflexion auf die typographischen Zeichenmittel und ihre (konnotative) Semantik«⁴²⁶. Auf der anderen Seite widersprechen die Massenprodukte den ästhetischen Ansprüchen vieler

424 Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Aus d. Amerik. v. Wolfgang Schömel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987. S. 128.

425 Boehm: *Ungesicherte Äquivalente* 2002. S. 9.

426 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 148.

Dichter und Künstler. Statt gegen die Flut schlechter Werke anzuschreiben, flüchten sie sich zum Teil ins Schweigen und die Leere, bis dieses Motiv produktiv wird und neue Ausdrucksmöglichkeiten schafft⁴²⁷ – der Weißraum ist eine davon.

Die »Krise der Repräsentation«⁴²⁸, die sich sowohl in der Sprachskepsis der Décadence-Dichter als auch in der antimimetischen Tendenz bildender Künstler abzeichnet, beflügelt grenzüberschreitende Experimente, die zu innovativen Formen finden, und regt zur Reflexion der eigenen Mittel an.⁴²⁹ Texte und Zeichnungen hinterfragen die Bedingungen ihrer Präsenz und den Prozess ihrer Entstehung, indem sie die weiße Fläche als ihre materiale Grundlage thematisieren. Jaques Rancière betont, dass sich die Künste entgegen der vorherrschenden Sichtweise durch den Rückzug auf die eigenen Mittel nicht autonomisiert haben, sondern es im Gegenteil zu einem Austausch zwischen den Künsten kommt:

Als das Modell der Darstellung, das die Künste, den Regeln der Analogie entsprechend, untereinander auf Distanz hielt, zusammengebrochen war, kam es nicht dazu, dass sich jede Kunst auf ihre eigene Materialität konzentriert hätte, sondern im Gegenteil dazu, dass die Materialitäten selber begannen, ohne Vermittlung aufeinanderzufallen. Die Ablehnung der Regeln der Darstellung, die für den Vergleich der Künste bestimmend waren, führt nicht zur Autonomisierung jeder einzelnen Kunst auf ihrer Grundlage, sondern zur direkten Begegnung dieser ›Grundlagen‹ selber. Wenn der Dichter keine Geschichte mehr erzählt oder nicht mehr von seinen Gefühlen spricht, ist das, was er erforscht, nicht die Intransitivität der Sprache, sondern der plastische Raum der Schrift und des Schreibens. Wenn der Maler keine nackten Frauen oder Schlachtrösser mehr malt, dann malt er vielleicht Ideen und Wörter. Beide begegnen sich, indem sie den Punkt oder

427 »Obwohl das Schweigen seit jeher Gegenstück der Rede war und als solches literarisch reflektiert wurde, hat sich die Aufmerksamkeit auf Schweigen und Verschwiegenges im 20. Jahrhundert intensiviert. Dies kann zum einen mit dem gleichfalls verstärkten allgemeinen Interesse am Thema Sprache erklärt werden, zum anderen aber auch damit, daß gerade die Grenzen der Sprache, das Scheitern der Worte, das Aussetzen der flüssigen Rede zu den maßgeblichen Erfahrungen des modernen Bewußtseins gehören.« – Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung* 1997. S. 20f.

428 Gottfried Boehm: *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Stuttgart: Steiner 1985. S. 113–128.

429 »Die Korrespondenzannahme zwischen Werk und Realität verliert in jener Zeit ihre Plausibilität. Es bedarf deshalb einer ausdrücklichen Kritik der Wahrnehmung und der künstlerischen Mittel, dazu geeignet ungeahnte Wege neu zu entdecken und zu beschreiben.« – Boehm: *Ungesicherte Äquivalente* 2002. S. 10.

den Raum für die Austauschbarkeit von ›Grundlagen‹ konstruieren: eine Skizze der Idee oder der Rhythmus der Dinge auf der Buchseite, die Dynamik der bewegungslosen Fläche, ein Gemälde aus Wörtern oder eine Collage aus Objekten auf der Leinwand.⁴³⁰

Die Entgrenzungen der Künste führen zu einer ungemeinen Produktivität, neue Ausdrucksformen zu entwickeln. Dabei bedienen sich Künstler und Schriftsteller der Mittel der jeweils anderen Gattung und wenden sie bereichernd auf die eigene Kunst an. Maler und Zeichner verspüren im 20. Jahrhundert ein besonderes Interesse an Sprache und Dichter setzen sich verstärkt mit der visuellen Seite ihres Mediums, mit Schrift und Typografie, auseinander.⁴³¹ Interartiale Gattungen wie Plakatkunst, illustrierte Texte und das *Livre d'artiste* sind Resultate des Austausches und der Zusammenarbeit. Die vielgestaltigen Formen von Text-Bild-Kombinationen, von visueller Poesie und skripturaler Kunst des 20. Jahrhunderts verdeutlichen die produktive Kollaboration der Künste:

Die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert ist unter anderem dadurch gekennzeichnet, daß sie, schubweise, Bereichen zudrängt, in denen jede Kunstart an die Grenze der anderen gerät. Diese Grenzbereiche fördern Vermischungen und bringen neue Kunsttypen hervor. Konnte man bis zum ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts noch einigermaßen deutlich sagen, was ein Bild von einem Werk der Literatur, was ein Werk der Literatur von einem der Musik usw. unterscheidet, so traten danach Impulse in den künstlerischen Prozeß ein, die eine solche Unterscheidung, wenigstens zum Teil, unmöglich machten. Das trifft auch die Berührungspunkte zwischen Poesie und Graphik.⁴³²

Die Suche nach neuen Ausdrucksformen ist schließlich auch geistesgeschichtlich die Reaktion auf einen Verlust. Nachdem Friedrich Nietzsche Gott für

430 Jaques Rancière: *Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Broodthaers*. In: Sabine Folie (Hrsg.): *UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*. Kat. Ausst. Generali Foundation, Wien. Köln: Walther König 2008. S. 28.

431 »Der Status des schriftlichen Textes hat sich in moderner Lyrik wesentlich verändert. Selbst unterhalb der Schwelle visueller Wahrnehmbarkeit werden für die *Layout*-Gestaltung der Texte Mittel einer typographischen Kombinatorik konstitutiv, die in die Schreibweise eingeht. Im Verhältnis von Autor, Werk und Medium muß deshalb die graphische Ebene der Texte als poetologischer Faktor berücksichtigt werden.« – Klaus Schenk: *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2000. S. 153.

432 Wolfgang Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst am Ende der Künste*. München: Carl Hanser 1977. S. 44.

tot erklärte⁴³³ und damit die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod starb, blieb eine existenzielle Leere in den Menschen zurück, die ihren Glauben verloren hatten. Sich dieser Leere, dem unendlichen Nichts zu nähern, indem man eine literarische wie bildliche Gestalt suchte, entstand zum einen aus der Faszination gegenüber jenes Vakuums, das ohne Lebensbeichte und Jüngstem Gericht ein Leben einfach verschluckte, als auch aus der Angst davor. Sowohl in der nachtschwarzen Fläche als auch in der »chaotischen Mannigfaltigkeit«⁴³⁴ des weißen Blattes fanden die Kunstschaffenden des Fin de Siècle und des Symbolismus analoge Ausdrücke für jenes unvorstellbare Nichts.⁴³⁵ Bereits seit Hegel war die Farbe Weiß symbolisch mit dem Bewusstsein, der Vernunft und dem Geist verbunden – Hegel beschreibt das Absolute, die reine Identität als das »formlose Weiße«⁴³⁶ –, demnach war das Weiße bereits im kulturellen Bewusstsein mit dem Immateriellen und Transzendentalen verankert, was seinen Niederschlag in vielen Werken des 19. Jahrhunderts fand. Auch aus diesem »weißen Umfeld«⁴³⁷ lässt sich die Entdeckung des künstlerischen Weißraums erklären: »Je mehr das repräsentative Weiß in die Zeit fällt«, so Lars Schneider, »desto mehr materialisiert es sich [...]. Bis die Aufmerksamkeit des Schreibers auf das Mediale fällt, das zwischen ihm und der Welt liegt.«⁴³⁸ Die Faszination für das Weiße und die Produktivität der Symbolfarbe Weiß verknüpft sich im 19. Jahrhundert mit dem weißen Blatt Papier als Ausgangssituation des schriftstellerischen und auch des zeichnerischen Aktes. In den Weißräumen bleibt diese auch im fertigen Werk gegenwärtig.

Trotz der kumulativen Wirkung verschiedener Kräfte und Umstände geht die künstlerische Verwendung des Weißraums in Literatur und bildender Kunst, wie die meisten historischen Entwicklungen und Erfindungen, nicht aus einem ›Urknall‹ der Moderne hervor. Es gibt durchaus historische Vorläufer, in denen Weißräume genutzt wurden, die moderne Künstler und Schriftsteller beeinflusst haben mögen. In mittelalterlichen Handschriften wurden

433 »Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!« – Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. München: Carl Hanser 1954. S. 126.

434 Boehm: *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum* 2012. S. 76.

435 Vgl. Lars Schneider: *Am Anfang war... die weiße Seite. Verlorene Ursprünge, haltlose Anfänge und weißes Papier: Von Melville zu Mallarmé*. In: Inka Mülder-Bach u. Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*. München: Fink 2008. S. 145–172, besonders S. 146f.

436 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (1807). In: Ders.: *Werke*. Bd. III. Frankfurt a. M. 1986. S. 51.

437 Lars Schneider: *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*. Paderborn: Fink 2016 (Anfänge). S. 145.

438 Ebd. S. 22.

Passagen frei gelassen, Zwischenschläge, Glossen und Vakantseiten boten die Möglichkeit, Informationen zu ergänzen und den Text zu vervollständigen.⁴³⁹ Walter J. Ong erkennt hierin die Flexibilität und Unabgeschlossenheit eines frühen Textverständnisses, welches mit dem Buchdruck beendet wird.⁴⁴⁰ In barocken Bildgedichten, welche die visuelle Dimension von Schrift zur Formung von Kreuzen, Pokalen und Ähnlichem nutzen, sind Weißräume als grafische Elemente zur Gestaltung der Formen und Figuren von Bedeutung, wobei die weißen Zwischenräume keinen eigenen inhaltlichen Sinn transportieren. Die Tradition dieser Text-Bild-Form, die in der Antike ihren Anfang hat und im Barockzeitalter Konjunktur, reicht bis in die Gegenwart. Im 19. Jahrhundert erneuert sich die Gattung und findet in der Moderne, beispielsweise in den *Calligrammes* Guillaume Apollinaires oder später in den Figurengedichten Klaus Bremers oder Mary Ellen Solts, zu neuer Ausdruckskraft.⁴⁴¹ Einen besonderen Stellenwert hat der Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), in dem der englische Schriftsteller Laurence Sterne (1713–1768) launenhaft eine Vielzahl typografischer Sonderheiten einsetzt, um die Lebensgeschichte des außergewöhnlichen Ich-Erzählers und seiner Verwandten zu erzählen.⁴⁴² So lässt er zwei Seiten frei, die jeweils nur mit einer Kapitelüberschrift bezeichnet sind – der Inhalt der beiden Kapitel wird später nacherzählt – und an anderer Stelle stellt er eine leere Seite bereit, damit sich der Leser ein Bild einer Romanfigur, der Witwe Wadman, machen kann, indem er auf der Blankoseite seine Vorstellung realisiert. Sternes Innovationen, »dem Leser markierte Freiräume zur Aktualisation seiner eigenen Vorstellung«⁴⁴³ zur Verfügung zu stellen, sowie andere typografische Gestaltungsmittel für sein »geplant wirre[s] und verwirrende[s] Textgeschehen«⁴⁴⁴ zu nutzen, um die »Gedankenstruktur und Digressionstechnik«⁴⁴⁵ des Erzählens erfahrbar zu machen, ist Vorbildlos und fand keine unmittelbaren Nachahmer. Insofern stellt sein Hauptwerk eine literarhistorische Ausnahme dar.

439 Vgl. Martin Schubert: *Sprechende Leere. Lücke, Loch und Freiraum in der Großen Heidelberger Liederhandschrift*. In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 22 (2008). S. 118–138.

440 Vgl. Ong: *Oralität und Literalität*. 1987. S. 132.

441 Vgl. Jeremy Adler u. Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von den Anfängen bis zur Moderne*. Kat. Ausst. Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Weinheim: VHC 1987 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 56).

442 Vgl. die typografische Analyse von Rudolf Nink: *Literatur und Typographie. Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz 1993 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Bucharchiv München, 45), besonders S. 44–122.

443 Ebd. S. 81f.

444 Ebd. S. 75.

445 Ebd.

In der künstlerischen Zeichnung auf der anderen Seite wurden Weißräume, weil sie substantieller Bestandteil sind, seit jeher beim Zeichnen bewusst oder unbewusst mitgestaltet. Alexander Perrig weist in seinen *Michelangelostudien* auf die besondere Handhabung der weißen Fläche in den Skizzenblättern Michelangelos hin – in der Art, wie dieser gezeichnete Figuren und freie Flächen komponierte, erkennt Perrig ein individuelles Stilelement des Renaissancekünstlers.⁴⁴⁶ Auch Leonardo da Vinci betonte schon in seinen Traktaten den Reiz des Unvollständigen der Zeichnung.⁴⁴⁷ Im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert kommt es jedoch zu einer Neubestimmung der Zeichnung, wie Werner Busch feststellt: Die Umrisszeichnung, die verstärkt auf Binnendifferenzierungen verzichtet, wird zunehmend reduziert und stilisiert, wodurch sie das klassische Ideal überwindet, diese »Abweichung von der idealen Form hebt tendenziell die räumliche Illusion des Gezeigten auf und überführt sie in eine Flächenerfahrung«⁴⁴⁸. Orientiert an antiken Vasen- und Friesdarstellungen findet die Zeichnung, indem sie das Lineare, Flächenhafte und Abstrakte herauskehrt, somit zu sich selbst. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass die Künstler der Moderne die »Frage nach dem medialen Charakter der Zeichnung«⁴⁴⁹ stellen konnten. Indem sie die »Eigenwertigkeit des Linearen« akzentuierten, »die man, in Analogie zur Farbe, als eine weitgehende ›Befreiung der Linie‹ von allen Darstellungsfunktionen beschreiben kann«⁴⁵⁰, entdeckten die modernen Zeichner in der Linie die Spur ihrer Handbewegung mit dem Stift auf dem Blatt Papier, welche die Fläche in weiße Partien unterteilt und zu Figuren formt. »Das Kunstschaffen ist nicht mehr durch das ›Wozu‹ und das ›Was‹ bestimmt«, so Pierre Schneider, sondern »findet seine Daseinsberechtigung nunmehr im ›Wie‹. Durch die Reduzierung des Kunstwerks auf das ihm Eigentümliche wird es gleichbedeutend mit seiner formalen Struktur, seiner materiellen Substanz.«⁴⁵¹ Dass sich die Aufmerksamkeit moderner Zeichner damit auch auf die Weißräume als Verweis auf die konkrete Fläche des Blattes Papier und die materialen Bedingungen des Zeichenprozesses richtet, ist nachvollziehbar und folgerichtig. Wie sich das Schreiben durch Referenz auf den Schreibakt und seiner Bestandteile, Schrift und Schreibfläche, selbst thematisiert, wird auch das Zeichnen in der Zeich-

446 Vgl. Perrig: *Michelangelo Studien I* 1976.

447 Vgl. Carmen C. Bambach: *Leonardo, Michelangelo and Notions of the Unfinished in Art*. In: Kelly Baum (Hrsg.): *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York. New York: The Metropolitan Museum 2016. S. 30-41.

448 Busch: *Die Durchdringung von Fläche und Raum in der neoklassizistischen Zeichnung*, S. 95.

449 Ebd. S. 91.

450 Bernd Growe: *Die Spur der Linie. Struktur und Verfahren der Zeichnung der Moderne*. In: *Kunstchronik* 38 (1985). S. 212.

451 Schneider: *Matisse* 1984. S. 17.



Abb. 32: Leonaert Bramer: *Die Neugierigen* (um 1655/60), Feder in Grau, über Graphitstift, grau und hellbraun laviert, 39.1 x 56.1 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf

nung selbst thematisch, indem es die Linie und den Weißraum zum Gegenstand macht.⁴⁵²

Wie in der Literaturgeschichte gibt es auch in der Kunstgeschichte einzelne Beispiele vor der Moderne, in denen Weißräume künstlerisch eingesetzt werden. Ein frühes Zeugnis für eine solche Zeichnung ist die Federzeichnung *Die Neugierigen* (Abb. 32) des niederländischen Malers Leonaert Bramer (1596–1674). Die Genrezeichnung zeigt sechs Figuren, die um ein Loch in einer Tür versammelt sind, neugierig schauen sie hinein oder tauschen sich mit lebhaftem Minenspiel über das hinter der Tür Verborgene aus. Das Loch in der Tür ist zeichnerisch als Aussparung der Lavierung realisiert und stellt insofern auch eine Lücke in der materialen Oberfläche der Zeichnung dar. Der Weißraum als Loch in der Oberfläche ist damit die Pointe einer Zeichnung, welche ihre materialen Gegebenheiten zur Gestaltung der Bildaussage nutzt. Dass sich die gerahmte weiße Fläche auch als Sinnbild der *Tabula rasa* betrachten lässt, als Bild, das für alle möglichen Bilder steht, verlagert die Zeichnung auf

452 »[Es] scheint aber klar zu sein, daß die Vor- und Randbedingungen des klassischen Zeichnens erst, seitdem sie nicht mehr selbstverständlich sind, also in der Moderne, zu einem wichtigen, vielfach aufgenommenen künstlerischen Thema werden konnten.« – Pichler u. Ubl: *Vor dem ersten Strich* 2007. S. 253.

die Metaebene: In der voyeuristischen Neugierde der Figuren reflektiert sich sodann der Blick des Betrachters. Dieses Spiel mit der Zeichnung und seiner Materialität stellt jedoch eine Ausnahme dar, wie Laurence Sternes typografische Experimente im *Tristram Shandy*.

Aus welchen Einflüssen sich letztlich der künstlerische Einsatz von Weißräumen für die Schriftsteller oder Künstler der Moderne ergeben hat, kann nicht pauschal beurteilt, sondern letztlich nur am Einzelfall versucht werden nachzuvollziehen. Festzustellen ist jedoch, dass eine Vielzahl von Umständen gleichzeitig die Entwicklung vorangetrieben hat, aus deren Gemengelage der künstlerische Weißraum hervorgegangen ist. Im Gegensatz zu vereinzelt früheren Vorkommnissen ist die Idee, Weißräume künstlerisch zu nutzen, in der Moderne auf fruchtbaren Boden gefallen, wurde von Schriftstellern und Zeichnern aufgegriffen, an eigene Bedürfnisse angepasst und verbreitet, so dass dieser zum festen Bestand einer auf Schriftbildlichkeit orientierten Literatur und auf Materialität bedachten Zeichnung wurde. In der Werkauswahl zeigt sich, dass das Phänomen des künstlerischen Weißraums eng mit der Entwicklung abstrakt-konkreter Kunst und visuell-konkreter Poesie verbunden ist.

Ziel dieses Kapitels ist es nicht, eine Geschichte der modernen Kunst anhand des Weißraum-Gegenstandes zu schreiben, sondern herausragende Positionen zu beleuchten, die sich explizit mit dem Weißraum auseinandersetzen. Anhand ausgewählter, einzelner Künstler, Schriftsteller und Typografen soll die unterschiedliche Behandlung des absichtsvoll in das Werk integrierten künstlerischen Weißraums problematisiert und ihre Entwicklung dargestellt werden. Dabei kann die Beurteilung freigelassener Stellen nur vor dem Hintergrund des jeweiligen Konzepts, Stils und Kontextes erfolgen, so dass neben individuellen Ideen auch kollektive Fragestellungen von Künstlergruppen, Strömungen und Epochen herangezogen werden müssen. Nichtsdestotrotz steht die einzelne künstlerische Position im Fokus der jeweiligen Betrachtung, die nicht nur durch ein einzelnes Werk, sondern durch die Analyse mehrerer Arbeiten belegt und vor dem Hintergrund der Selbstaussagen des Künstlers reflektiert werden sollen.⁴⁵³

Dass es immer wieder zu Begegnungen und Kollaborationen zwischen den ausgewählten Schriftstellern, Künstlern und Typografen kam, war kein Aus-

⁴⁵³ Da es lange keine expliziten Zeichner gab, weil sich die Zeichnung nur langsam aus der Zuweisung zur Malerei emanzipierte, waren es in der Regel Maler, welche auf dem Gebiet der Zeichnung Innovationen hervorbrachten. Diese generieren sich aus Problemen der Malerei, so dass im Folgenden die Zeichnung auch immer vor dem Hintergrund ihres malerischen Arbeitens reflektiert werden muss. Erst für die Kunst nach 1945 kann von einer Entwicklung zur wirklich autonomen künstlerischen Position der Zeichnung gesprochen werden.

wahlkriterium, sondern hat sich im Laufe der Beschäftigung mit den künstlerischen Positionen erst gezeigt. Zahlreiche Verstrickungen zwischen den ausgewählten Künstlern können als Ausdruck der gegenseitigen Beeinflussung und Interartialität des Phänomens verstanden werden.⁴⁵⁴

Die Struktur, nach der bestimmte Künstler gemeinsam innerhalb eines Kapitels behandelt werden, folgt keinen Epochenbezeichnungen oder zeithistorischen Markierungen, sondern künstlerischen Konzepten (Symbolismus, Abstraktion, Konkretion), die dem Arbeiten der unterschiedlichen Künstler zugrunde liegen. Da diese Konzepte jeweils zeitgleich die Kunst und Literatur bewegten, sind sie mittelbar mit zeithistorischen Abschnitten verbunden und zeichnen in der Abfolge eine Chronologie nach: Als unscharfe Grenzen zwischen den Abschnitten können die Jahrhundertwende 1900 und das Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 gelten.

Die historische Darstellung endet mit zeitgenössischen Positionen, die verdeutlichen, wie vielgestaltig Weißräume heute poetisch und ästhetisch verwendet werden. Diese zeitgenössische Perspektive ist als Ausblick formuliert, die zeigt, dass die Entwicklung, welche in der Moderne ihren Beginn hat, fortgeschrieben werden muss.

454 So hat Stéphane Mallarmé sowohl Edgar Allan Poes Ballade *Raven* (*Le Corbeau*. Paris 1875) als auch seine Gedichte übersetzt (*Les Poèmes d'Edgar Poe*. Bruxelles 1888) sowie James McNeill Whistlers *Ten O'Clock Lecture* (erschieden in der *Revue indépendante*). Zudem schrieb er das Gedicht *Le tombeau d'Edgar Poe* und beiden jeweils ein Porträt (*Médailles*), in denen Whistler als wiedergeborener Poe in Erscheinung tritt. Whistler wiederum zeichnete zwei Porträts Mallarmés, die einzigen, in denen dieser sich wiederzuerkennen glaubte. Henri Matisse, den sowohl Wassily Kandinsky als auch Piet Mondrian zu seinen Vorbildern zählte, illustrierte die *poésies* Mallarmés. Kasimir Malewitsch arbeitete im Zusammenhang der Oper *Sieg über die Sonne* mit Schriftstellern des russischen Futurismus zusammen. El Lissitzky, Malewitschs Schüler, und Kurt Schwitters waren befreundet und gaben gemeinsam ein *Merz-Heft* heraus. Schwitters war auch mit Theo van Doesburg befreundet, der gemeinsam mit Mondrian die Gruppe *De Stijl* gründete. Sowohl Mondrian als auch Malewitsch veröffentlichten ihre wichtigsten Thesen in den von Walter Gropius und László Moholy-Nagy herausgegebenen *Bauhausbüchern*, einer Reihe, in der auch Kandinskys *Punkt und Linie zur Fläche* publiziert wurde. Letzterer lehrte am Bauhaus seit 1922. In der Gruppe *Abstraction-Création*, die 1931 auf Initiative Georges Vantongerloos hin gegründet wurde, trafen die meisten der abstrakt arbeitenden Maler und Schriftsteller zusammen. Für die *typographischen Mitteilungen* arbeiteten Moholy-Nagy, Schwitters und Jan Tschichold zusammen. Tschichold und Max Bill lieferten sich 1946 den ›Typografiestreit der Moderne‹. Für Bill arbeitete Eugen Gomringer von 1954 bis 1957 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm als Sekretär. Den von Bill geprägten Begriff der ›konkreten Kunst‹ übertrug Gomringer auf die ›konkrete Poesie‹. Gemeinsam mit Günther Uecker setzte Gomringer vier Buchprojekte um.

5.2.1. Weißmetaphorik und Symbolismus: Wegbereiter der Moderne

Ein weißer Stier will ich sein
und schnaubend und brüllend der Pflugschar vorangehen.⁴⁵⁵

5.2.1.1. Romantische und symbolistische Literatur

Dass die Farbe Weiß (so wie ihr Gegenpart Schwarz) unter den Farben eine Sonderstellung einnimmt, beweisen nicht zuletzt sämtliche Farbtheorien, beginnend bei Platon, über Newton, Goethe und Runge bis Itten. Dort markieren Weiß und Schwarz entweder die äußersten Pole der Farbskala oder bilden gar außerhalb der bunten Farben eine eigene Kategorie, in der sie als Grade von Helligkeit deklariert werden und ihnen der Farbcharakter gänzlich aberkannt wird. Diesem Sonderstatus im Kanon der Farben verdankt das Weiße eine umfangreiche künstlerisch-produktive Auseinandersetzung, welche sowohl aus der Faszination als auch aus dem Argwohn dem Sonderlichen gegenüber erwächst. Die Reinheit und die Leuchtkraft der höchst reflektierenden Farbe drängen das Weiße an die Schwelle von Irdischem und Transzendendem und verleihen der Farbe die Kraft religiöser Symbolik. Auf der anderen Seite ist mit dem immateriellen Weiß die Erfahrung einer haltlosen Leere verbunden, dem unergründlichen ›Nichts‹, das beängstigend auf den sinnenden Menschen wirkt.

Vielleicht ist es der Suche nach dem Unergründlichen und Jenseitigen, jenem Streben des Subjekts nach Grenzerfahrungen der Wirklichkeit geschuldet, dass Weißes in der Literatur des 19. Jahrhunderts Konjunktur hat. Es sind zum einen Symbole, wie Schimmel, Lilie oder Schwan, als auch Stoffe, wie Schnee, Dämpfe oder Puder und »weiße Zonen«⁴⁵⁶, wie Winter- und Eislandschaften, welche die poetischen Welten jener Zeit prägen. Juliane Vogel zeigt an exemplarischen Texten von Adalbert Stifter (*Aus dem bairischen Walde*), Edgar Allan Poe (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), Émile Zola (*Au Bonheur des Dames*) und Thomas Mann (*Der Zauberberg*), dass die Autoren ihre Protagonisten in entfärbte Räume treiben, in »Grenzlandschaften, in der nicht nur die Farben, sondern auch die Erscheinungsbedingungen von Gegenständlichkeit selber zur Diskussion stehen«⁴⁵⁷. Das Weiße, welches durch seine Entfärbung jeden Naturbezug verliert und somit unwirklich

455 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 4. München: dtv 1999. S. 424.

456 Vogel: *Mehlströme/Mahlströme* 2003. S. 170.

457 Ebd.

erscheint, isoliert sich vom Be-greifbaren, wirkt entrückt, abstrakt und virtuell. Gleichsam vernebelt eine weiße Atmosphäre den klaren Blick und Weißes trübt das Durchsichtige wie Milch das Wasser. So materialisiert sich, was sonst unsichtbar ist, und erhält Gestalt, verstellt aber auch den Blick und stört die Orientierung. Dieser Eindruck übt auf das Subjekt jene zwiespältige Faszination zwischen Schrecken und Anziehung aus, eine reizvolle Lust, die insbesondere die Romantiker und später die Symbolisten angetrieben hat.

Vorzustoßen in das Unbekannte ist seit jeher die Motivation der Entdecker und Pioniere. Als in der Seefahrt die ›weißen Flecken‹ der Landkarten durch Kenntnis überzeichnet waren, blieben zuletzt die Eismeere, die der Erforschung und Kartografierung harhten.⁴⁵⁸ Es verwundert nicht, dass sich die Künste bald des Motivs der Polarexpeditionen annahmen, jener strapaziösen, aber visionären Reisen ins ewige Eis, in der es statt Leben nur endlose weiße Landschaft zu geben schien.

Für die bildende Kunst sei exemplarisch auf Caspar David Friedrichs *Eismeer* von 1823/24 verwiesen. Das Hamburger Gemälde demonstriert eindrucksvoll die ästhetische Auseinandersetzung mit der Ambivalenz jener Arktisreisen, indem Friedrich ein gleichsam beeindruckendes wie bedrückendes Szenario entwirft.⁴⁵⁹ Hinter einem Monument aufgetürmter Eisschollen im Bildvordergrund, das von dem Plateau einer geschlossenen Eisfläche in das Blau des Himmels hinaufragt, ist das Wrack eines Schiffes Zeugnis einer Katastrophe. Zurück bleibt eine menschenleere Landschaft, eine Eiswüste, die als erhabene Naturgewalt inszeniert ist, an welcher der Versuch menschlicher Bezwingung gescheitert ist.⁴⁶⁰

Insbesondere in der Literatur wird die Polarexpedition, während der die Protagonisten Schneestürmen und Nebel ausgesetzt sind und mit der gewaltigen Natur kämpfen, zu einem produktiven Motiv, welches sich als Schilderung eines Abenteuers nicht vollständig erschöpft. Vielmehr dient dem Autor die unmenschliche Landschaft als Konzeption einer Gegenwelt – ein undefi-

458 Während seiner zweiten Südseereise (1772–1775) umsegelte James Cook den arktischen Kontinent und kreuzte erstmals den südlichen Polarkreis. Seinen Bericht legte er in *A Voyage towards the South Pole and round the World* (1777) nieder, der Künstler und Schriftsteller, wie beispielsweise S. T. Coleridge, als Quelle diente.

459 Vgl. Inge Stephan: *Weiß in polaren Diskursen der Moderne. Überlegungen zu Caspar David Friedrichs Eismeer (1823/24), Alfred Anderschs Hohe Breitengrade (1969) und Gerhard Richters Eis (1981)*. In: Monika Schausten (Hrsg.): *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin: Akademie-Verlag 2012 (= Literatur – Theorie – Geschichte 1). S. 258ff.

460 Rautmann macht deutlich, dass Friedrichs Gemälde durchaus die »Darstellung des Schreckens der Polarwelt« zeigt. – Vgl. Peter Rautmann: *C. D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991. S. 14.

nierter, virtueller Raum, deren weiße Wände als Projektionsflächen die Möglichkeit zur Imagination und Interpretation bieten.

Marianne Kesting zeichnet in ihren *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß* eine Traditions- und Rezeptionslinie dieser besonderen Seereisebeschreibungen nach, deren Anfang sie bei Samuel Taylor Coleridge sieht und die sich über Edgar Allan Poe und Herman Melville bis Stéphane Mallarmé vollzieht.⁴⁶¹ In der Zusammenstellung macht sie deutlich, dass die literarischen Texte jeweils in Kenntnis des vorangegangenen entstanden sind und die Farbe Weiß übergreifend »das Unbekannte in diesen Werken, in das die Fahrt ins Grauen ging, symbolisierte und als geheimer Tenor fungierte«⁴⁶². Im Folgenden wird in gebotener Ausführlichkeit auf diese Werke eingegangen, um die literarische Konstruktion des Weißen herauszuarbeiten, die schließlich auch den typografischen Weißraum einbeziehen wird.

Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner* (1798)

In Coleridges 1798 verfasster Ballade *The Rime of the Ancient Mariner*⁴⁶³ hält ein alter Seemann einen Fremden auf, der zu einer Hochzeit geladen ist und schildert ihm seine Geschichte von einer Seefahrt, in der das Schiff in einen arktischen Schneesturm geriet:

And now there came both mist and snow,
And it grew wondrous cold:
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald.⁴⁶⁴

Erst bei Erscheinen eines Albatros bricht das Eis, und das Schiff kann durch günstigen Wind wieder Kurs auf das offene Meer nehmen. Der Vogel wird zum treuen Begleiter der Crew, »Whiles all the night, through fogsmoke white, / Glimmered the white moonshine.« – bis der Seemann den Albatros erschießt. Zunächst verurteilt ihn die Schiffsbesatzung für sein Verbrechen

461 Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei* 1992.

462 Ebd. S. 249.

463 Coleridge überarbeitete seine 1797/98 geschriebene Ballade, die unter dem Titel *The Ancyent Marinere* veröffentlicht wurde, mehrmals. Die 1834 in einer Gedichtsammlung erschienene Fassung der Ballade, überschrieben mit *The Rime of the Ancient Mariner*, gilt als jene »letztler Hand« und liegt meiner Analyse zugrunde.

464 Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: J.C.C. Mays (Hrsg.): *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Bd. 16. Princeton: Princeton University Press 2001 (= Bollingen series 75). S. 377.

(»Ah wretch!«), den Vogel erschlagen zu haben, der den Südwind brachte. Bei Tagesanbruch kehrt sich die Meinung jedoch um und die Matrosen danken ihm für die gerechte Strafe (»'Twas right«) an dem Tier, das sie jetzt nachträglich für Sturm und Nebel verantwortlich machen. So scheint auch der Tod des Albatros zunächst keinen Einfluss auf die Fahrt zu haben: »The fair breeze blew, the white foam flew, / The furrow followed free«, bis der Wind schließlich nachlässt und das Schiff für mehrere Tage auf der stillen See festhält. Im Traum begegnet manchem Matrosen ein unglückbringender Geist, »From the land of mist and snow«, die Stimmung der Besatzung wendet sich erneut gegen den Seemann, dessen Mord an dem Albatros nun für die Flaute verantwortlich gemacht wird, worauf man ihm den Kadaver um den Hals bindet. Im Westen taucht plötzlich ein Schiff aus dem Nebel auf. Statt Rettung bringen die beiden Gestalten an Bord jedoch nur Unglück. Der Mann (»Is that a Death?«) und die Frau (»Her skin was white as leprosy, / The Nightmare Life-In-Death was she«) würfeln um die Seelen an Bord des still stehenden Schiffes. Es scheint als gewinne er, der Tod, das Schicksal der Besatzung, welche daraufhin tot niedersinkt, und sie, das Leben im Tod, die Seele des Seemanns, welcher fortan als Lebender zwischen den Toten bleiben muss. Erst als dieser die Schönheit der Meeresgestalten erkennt (»I watched the watersnakes: / They moved in tracks of shining white«) und die Schöpfung preist, löst sich der tote Albatros von seinem Hals und der Fluch scheint gebannt: Die Toten erwachen und segeln das Schiff in den Hafen (»And the bay was white with silent light«), wo es mitsamt der toten Besatzung im Meer versinkt. Nur der Seemann wird vom Lotsen und dessen Sohn gerettet. Als einziger Überlebender legt er Beichte ab und erzählt fortan seine Geschichte.

Coleridges berühmte Ballade steht am Beginn der englischen Romantik. Es ist auffällig, wie präsent die Farbe Weiß in der Erzählung ist und welche prominente Stellung sie gegenüber anderen Farbattributen einnimmt, die durchaus vorkommen. Dabei bezeichnet das Weiße ambivalente Sachverhalte. Auf der einen Seite bedeutet der weiße Schein des Mondes gutes Wetter und der weiße Schaum des Fahrwassers das ersehnte Vorankommen des Schiffes; im weißen Schein der Spuren, welche die Wasserschlange auf dem Meer hinterlassen, erkennt der Seemann die Schönheit ihrer Schöpfung und preist sie, was seinen Fluch bricht. Auf der anderen Seite treibt der Schneesturm das Schiff in die bedrohlichen Gefilde des Polarmeeres, in der die Matrosen von nichts umgeben sind als von Eis (»The Ice was here, the Ice was there, / The Ice was all around«). Die Verkörperung des ›Lebens im Tod‹ beschreibt der Erzähler als Frau mit bleicher Haut und der Polargeist⁴⁶⁵, dem die Matrosen im Traum begegnen, folgt ihnen »from the land of mist and snow«. Nicht zuletzt ist das

465 Als solchen bezeichnet ihn Coleridge in seiner, der Ballade später zugefügten Glosse.

Hauptmotiv der Ballade, der Albatros, weiß. In dieser Figur, die den Seemännern als natürliches Zeichen in einer scheinbar leblosen Gegend erscheint, fusioniert die Ambivalenz zwischen positiver und negativer Konnotation, wie man an den wechselnden Reaktionen der Matrosen auf die Erschießung des Vogels erkennen kann:

And I had done a hellish thing,
 And it would work 'em woe:
 For all averred, I had killed the bird
 That made the breeze to blow.
 Ah wretch! said they, the bird to slay,
 That made the breeze to blow!

Nor dim nor red, like God's own head,
 The glorious Sun uprist:
 Then all averred, I had killed the bird
 That brought the fog and mist.
 'Twas right, said they, such birds to slay,
 That bring the fog and mist.⁴⁶⁶

Die Parallelität dieser beiden auf einander folgenden Strophen, welche als Sextette die übliche Quartettstruktur der Ballade durchbrechen, legt eine Gegenüberstellung nahe. Der vierte und der sechste Vers antworten als Relativsätze jeweils auf den vorangegangenen Vers beziehungsweise Satz. Wird dem Albatros in der vorangehenden Strophe die Rolle des Retters zugesprochen, der den Wind brachte und somit das Schiff aus dem Eismeer führte, wird Selbiger in der folgenden Strophe für den Sturm verantwortlich gemacht, der das Schiff vom Kurs abbrachte und in die gefährliche Polarzone trieb. Durch das plötzliche Erscheinen des Tieres in dem Moment, in dem sich die Situation der Seemänner wendet, wird der Albatros als Verursacher mythisch gedeutet. ›Wretch‹ und ›right‹, an der gleichen Stelle der Sextette gelegen, kontrastieren die beiden Interpretationen der Schiffsbesatzung.

Die Bedeutung des Tiersymbols als Heilsbringer oder Unglücksbote bleibt bis zum Ende der Geschichte unaufgeklärt, seine ambivalente Wirkung im Verlauf der Erzählung bleibt erhalten. Schließlich schützt den Seemann der umgehängte Kadaver, welcher ihn gegenüber der restlichen Besatzung markiert, vor dem Tod. Andererseits bindet ihn der Albatros an den Fluch, der auf dem alten Seemann lastet, denn dieser löst sich erst, als sich auch der tote Vogel vom Hals des Mannes löst und im Meer versinkt. Es bleibt die Rolle des

466 Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner* 2001. S. 379 ff.

bedeutungsvollen Wesens, dem das Schicksal anhaftet – ob dieses nun positiv oder negativ ausfällt.

Coleridges Ballade, in der es primär um Schuld und Sühne, Reue und Vergebung zu gehen scheint, ist bis heute ein reizvoller Text, nicht nur, weil sie eine schauerliche Geschichte entwirft, die den Leser in fremde Gefilde entführt, sondern weil die Ballade von einer Symbolik durchsetzt ist, die sich nicht eindeutig auslegen lässt, sondern in seiner Mehrdimensionalität zur Interpretation anregt, welche sich nie völlig erschöpft. Diese Offenheit zeigt sich nicht zuletzt auch in der Metaphorik der Farbe Weiß.

Kesting erkennt im *Ancient Mariner* eine »epochale Wendung in der Dichtung«⁴⁶⁷, die sich für sie aus drei Aspekten ergibt: Die exemplarische Entfernung von der Alltagserfahrung und Zuwendung zum Unbekannten – was zum einen die Fahrt in die fremde Antarktis meint, zum anderen die Begegnung mit dem Übernatürlichen und Gespenstischem –, zweitens die Dichtung als subjektive, sich einer schlichten Deutung entziehenden Allegorie – womit sie den Text als Gattung einordnet und der Geschichte einen übertragbaren, jedoch nicht ganz zu erschließenden Sinn unterstellt – und schließlich die Selbstthematisierung der Dichtung.⁴⁶⁸ Letzteres hat Robert Penn Warren in seiner Lektüre der Ballade als ihr »sekundäres Thema« herausgestellt.⁴⁶⁹ Primär stelle der Text das Thema der sakramentalen Vision dar, in welcher der Albatros als Christenseele in Erscheinung tritt und welche der Seemann tötet, woraufhin jener in Ungnade fällt und Böses erlebt, bis er in den Wasserschlangen die Schönheit göttlicher Schöpfung erkennt und sie preist, dem Seemann somit vergeben und er wiedergeboren wird, um fortan als Prediger seine Geschichte zu erzählen. In einer zweiten Lesart, die Warren durchaus als mit der ersten verknüpft betrachtet, sieht er das Thema der Imagination verhandelt, besser der »sekundären Imagination« nach Coleridge, unter der dieser – bei aller Breite des Ausdrucks – die künstlerische Schöpfung fasst.⁴⁷⁰ Versuchen wir diese Perspektive nachzuvollziehen:

467 Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß* 1992. S. 248.

468 Vgl. ebd.

469 Vgl. Robert Penn Warren: *Ein Gedicht der reinen Imagination: Coleridge, The Rime of the Ancient Mariner* (1945–46). In: Ders.: *Ausgewählte Essays*. Aus d. Engl. v. Hans Hennecke. Gütersloh: Mohn 1961. S. 245–328.

470 »The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible,

Die Rahmenhandlung der Ballade führt den alten Seemann als Erzähler ein. Nicht mit der Geschichte, sondern durch die hypnotische Kraft seiner Augen hält er die Aufmerksamkeit des Hochzeitsgastes, die jenen trotz des wichtigen Anlasses zum Zuhören zwingt. Die folgende Handlung entspringt der Vorstellung des Seemanns und präsentiert sie in seinen Worten. Damit ist er der Schöpfer der Binnenerzählung, eine Künstlerfigur in Gestalt des Autors jener tragischen Seereise. Als solche begriffen, folgt der Leser, welcher sich in der Figur des Zuhörers repräsentiert sieht, der Geschichte des alten Seemanns über den Fluch künstlerischer Kreativität.

Ein Sturm treibt das Schiff in die wüste Gegend der Antarktis:

And through the drifts the snowy clifts
 Did send a dismal sheen:
 Nor shapes of men nor beasts we ken-
 The ice was all between.⁴⁷¹

Umgeben von Eis und Schnee verschwimmen die Konturen und die Kontraste werden getrübt, bis nichts mehr zu erkennen ist, als die sie umhüllende Weiße. Der Eindruck dieser nichts abzeichnenden, nichts beschreibenden Weiße entspricht einem Blatt Papier, mit dessen undefiniertheit ein Schriftsteller zu Beginn des Schreibaktes konfrontiert ist. In diese Situation, dem gewaltigen Weiß ausgeliefert, in dem sich keine Form erkennen lassen will, und Gefahr laufend, sich in diesem zu verlieren, bricht der Albatros, jene schicksalshafte Erscheinung, die in jeder Interpretation der Ballade als Variable des thematischen Gegenstandes dient. In einer autopoetischen Betrachtung bedeutet der Albatros die Imagination des Künstlers: Der Vogel erscheint endlich (»at length«) als Auflösung des unaushaltbaren Zustandes der Orientierungslosigkeit. Wie eine Idee durchstößt er die Trübe (»Thorough the fog it came«), eine Inspiration, die den künstlerischen Akt antreibt. Jenes schöpferische Tun findet sein bildliches Pendant im günstigen Südwind, der das Schiff auf das offene Meer treibt, einer Weite unbegrenzter Möglichkeiten, die man sich als kreativen Raum vorstellen kann. In dieser inspirierten Phase erschießt der Seemann den Albatros, löscht der Künstler also seine Vorstellungskraft, so unvermittelt und unerwartet, dass die Gründe für die Tat nicht nachvollziehbar sind. Die Motivation ist insofern irrelevant, als es vielmehr um die Konsequenzen eines solchen Handelns geht, auf wel-

yet still at all events it struggles to idealize and to unify.« – Samuel Taylor Coleridge: *Biographia literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (1817). Chap. XIII. Bd. 1. Hrsg. v. James Engell u. Walter Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press 1983. S. 305 f.

471 Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner* 2001. S. 377.

cher Grundlage es auch immer vollzogen wird.⁴⁷² Die Fahrt des Schiffes, Fortgang der künstlerischen Arbeit, kommt bald zum Erliegen. Der Polargeist als Bote des Ungeschriebenen, der Welt der ›weißen Leere‹, sucht die Besatzung heim und malträtiert sie mit seiner Präsenz. Er verkörpert den unsichtbaren, schwelenden Druck und das Gewissen einer Aufgabe, die quält, wenn man sich ihrer bewusst ist. Als Seelenqualen eines Künstlers, der sich selbst seiner Imagination beraubt und damit seine Schaffenskraft verwirkt hat, weil ihr der Antrieb fehlt, muss der alte Seemann grauenhafte Visionen erleiden. Warren weist in seiner ausführlichen Analyse den Rhythmus von Tages- und Nachtzeiten in der Ballade nach und erkennt in der wechselnden Präsenz von Sonne und Mond eine literarische Konstruktion Coleridges, in dessen Gesamtwerk der Mond ein übergreifendes Leitmotiv darstellt. Der Mond ist für Warren das Zentrum eines Symbolkreises, zu dem auch der Albatros, der Polargeist und das Geisterschiff gehören, eine Sphäre, die er der Imagination zuschreibt. Nur des Nachts, wenn das indirekte Licht des Mondes die Szenerie bescheint, erscheinen die gespenstischen Gestalten, die als fantastische Wesen auch das Poetische selbst repräsentieren. Was unter der Ägide des Mondes geschieht, entzieht sich der Realität und wirkt fiktional. Warren übergeht bei seiner Betrachtung des Lichts die besondere Charakterisierung durch Coleridge, das spezifische Mondlicht mit dem Attribut ›weiß‹ zu belegen (»Glimmered the white moonshine«). Die bedeutungstragenden Elemente, darauf ist bereits oben eingegangen worden, werden allesamt als weiß beschrieben, womit sie in direkte Verbindung zueinander gebracht und auf die weiße »Grenzlandschaft« des Polarmeeres bezogen werden, welche, mit dem weißen Blatt Papier als Konstitution des Schreibaktes konnotiert, den Ursprung dieser Interpretation bildete. Als Reflexionen dieses Weiß' lassen sich die weißen Erscheinungen als poetische Ausdrücke einer künstlerischen Vorstellungskraft deuten, als Produkte jener »sekundären Imagination«, von der Warren im Sinne Coleridges spricht. Beide Auslegungen der Symbole also, ob man nun das romantische Motiv des Mondes bemüht oder die hier vorgeschlagene schöpferische Kraft des Weiß' zugrunde legt, treffen den gleichen Kern. Auch am zweiten Wendepunkt der Geschichte, der Erlösung des alten Seemanns von seinem Fluch, lassen sich beide Interpretationen anlegen: Im Lichte des Mondscheins sieht der Erzähler im Wasser die Meeresschlangen, die weiße Spuren ziehen. In

472 Warren sieht gerade im Fehlen der Motivation, in der Perversität, das Bedeutsame an der Tat des Matrosen, welche er in einer sakramentalen Lesart mit der Ursünde vergleicht. – Vgl Warren: *Ein Gedicht der reinen Imagination* 1961. S. 276. – Auch an eine autopoetische Interpretation der Ballade ließen sich Motive anlegen, die in der empfindsamen Seele des Künstlers begründet sind, sich durch den besonderen Schöpfungsdruck ergeben oder gar auf äußere Einflüsse, wie Drogenkonsum zurückzuführen sind (Coleridge selbst war nachweislich opiumsüchtig).

ihnen erkennt er die Schönheit der Schöpfung und preist diese. Nicht in der Erkenntnis sondern in der Artikulation der Preisung liegt die Erlösung der Künstlerfigur begründet, denn erst in deren Folge löst sich der Albatros von seinem Hals: »Wir hätten also hier, und das ist durchaus nicht allzu überspitzt gesagt, den Fall eines Mannes, der seine Seele rettet, indem er ein Gedicht konzipiert.«⁴⁷³ Mit der wiedergewonnenen Imaginationskraft und dem Wille zum künstlerischen Ausdruck setzt sich auch das Schiff wieder in Bewegung. Im Heimathafen angekommen, ist die erste Handlung des Seemanns, seine Geschichte zu erzählen, worin fortan seine Berufung besteht:

I pass, like night, from land to land;
 I have strange power of speech;
 That moment that his face I see,
 I know the man that must hear me:
 To him my tale I teach.⁴⁷⁴

Versteht man die Schiffsreise als schöpferischen Akt der Erzählung, beginnt mit der Landung die Verbreitung der selbigen, was den Leser zum Beginn der Ballade zurückführt. Diesem Erzählen liegt eine vergleichbare Getriebenheit zugrunde, ein Druck sich mitteilen oder ausdrücken zu müssen (»must hear me«), wie dies die Binnenerzählung vermittelt, wenn man sie als Allegorie der Künstlernatur liest: Der Künstler kann seine Imagination nicht auslöschen, es ist seine Natur und Bestimmung, schöpferisch tätig zu sein. Er muss schaffen, um zu leben – so könnte man diese romantische Auffassung vom Künstler zusammenfassen. Das Weiße, dessen motivischer Ursprung sich in der südpolaren Eislandschaft als Metapher für das leere Blatt Papier der Schreibszene sehen lässt, referiert auf das poetische Potenzial. Dessen ständige und unausweichliche Präsenz, in strahlendem Weiß signalhaft artikuliert, deutet auf das Talent, welches Segen und Fluch zugleich ist, da es zwingt, dieses zu nutzen, und den Drang des Künstlers, sich ausdrücken zu müssen. Genuss und Grauen liegen hier nah beieinander, wie wir dies auch schon in Bezug auf das Weiße und die weißen Elemente in Coleridges Ballade festgestellt haben.

473 Ebd. S. 307.

474 Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner* 2001. S. 417.

Edgar Allan Poe: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838)

Coleridges Einfluss auf Edgar Allan Poe ist vielfach belegt und diskutiert worden.⁴⁷⁵ Dass Poes Lektüre der Ballade vom alten Seemann auf seinen Roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* eingewirkt hat, ist nicht zu bestreiten. Nicht nur schickt Poe seinen Protagonisten ebenfalls auf Polarreise, auch der Farbe Weiß kommt eine besondere Stellung zu.

Als Arthur Gordon Pym erzählt der Ich-Erzähler von seiner grauenhaften Seereise. Von einem nächtlichen Unfall mit der Schaluppe *Ariel* gerade noch mit dem Leben davon gekommen, hält dies Pym nicht davon ab, sondern bestärkt ihn vielmehr, als blinder Passagier an Bord des Walfängers *Grampus* zu gehen, dessen Kapitän Barnard der Vater seines Freundes Augustus ist. Durch eine Meuterei, bei der auch der Kapitän getötet wird, reduziert sich die Besatzung des Kahns beträchtlich, es bilden sich zwei Lager. Pym und Augustus schließen sich dem Leinenmeister Dirk Peters an und überwältigen schließlich die gegnerische Partei. Ein aufkommender Sturm beschließt jeglichen Interessenstreit. Es beginnt ein erbarmungsloser Überlebenskampf, den nach kannibalistischen Übergriffen und Siechtum nur Pym und Dirk Peters überleben. Nach 28 Tagen der Angst und Verzweiflung auf dem Wrack der *Grampus* werden die beiden von der Besatzung der *Jane Guy* gerettet. Unter Kapitän Guy macht sich das Handelsschiff auf Expedition in die Südmeere, mit dem Ziel, als erstes Schiff den Südpol zu erreichen. Tatsächlich stoßen sie weiter vor als jede andere Expedition vor ihnen und erreichen, die Eislandschaft des Polarmeeres passierend, wärmere Gefilde mit dichtbewaldeten Inseln. Auf der Insel Tsalal treffen die Pioniere auf Ureinwohner mit schwarzer Haut und schwarzen Zähnen. Überhaupt ist auf Tsalal alles schwarz (»The marl was also black; indeed, we noticed no light-coloured substances of any kind upon the island.«⁴⁷⁶). Die zunächst gastfreundlichen Eingeborenen erweisen sich bald als barbarische Feinde, welche die Schiffsbesatzung in einen tödlichen Hinterhalt locken. Wieder überleben nur Pym und Dirk Peters. Mit viel Glück entkommen sie knapp der mörderischen Meute, sie können einen der Ureinwohner gefangen nehmen und fliehen mit ihm in einem Kanu aufs offene Meer. In diesem primitiven Boot steuern die Seemänner weiter Richtung Süden, da es aussichtslos erscheint, darin den Weg durch die Eis-

475 Schon Floyd Stovall konstatiert, dass Coleridge »the guiding genius of Poe's entire intellectuall life« war. – Floyd Stovall: *Poe's Debt to Coleridge*. In: *University of Texas Studies in English* 10 (1930). S. 71.

476 Edgar Allan Poe: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. In: James A. Harrison (Hrsg.): *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. The Monticello Edition. Bd. 3. New York: George D. Sproul 1902. S. 231.

meere zu überleben, welchen sie gekommen sind. Immer wärmer werden die Temperaturen, je weiter sie sich dem Pol nähern, das Wasser färbt sich milchig weiß, weiße Flocken erfüllen den Himmel.⁴⁷⁷ Schließlich erscheint vor ihnen ein Katarakt, der sich weiß aus dem Himmel ergießt (»white curtain before us«). Langsam scheinen die Drei ihr Bewusstsein zu verlieren. Gerade will Pym noch eine weiße Person (»a shrouded human figure«) hinter dem Wasserschleier erkennen, als die Erzählung abbricht.⁴⁷⁸

Der Reisebericht Arthur Gordon Pym's ist bis die *Jane Guy* die Antarktis erreicht, wenngleich unvorstellbar grauenvoll, doch realistisch und sein Erzählen insofern glaubwürdig. Erst als die Besatzung ein zoologisch nicht bestimmbares Tier mit weißem Fell und roten Beinen in der Eislandschaft entdeckt, tötet und an Bord bringt, setzt ein fantastisches Erzählen ein, das mit einer klimatischen Veränderung jenseits des Eismeerer einhergeht. Poe entwickelt hier eine Welt, bestehend aus zwei kontrastierenden Sphären: einer schwarzen und einer weißen. Im Gegensatz zu Coleridge, dessen Ballade mit Weißem durchsetzt ist, spart Poe bis zu diesem Punkt des Berichts mit auffälligen Farbattributen. Erst auf Tsalal angekommen, wird die Schwärze der Menschen, Tiere und Gesteine betont. Durch den häufigen Gebrauch wird das Charakteristikum auffällig, noch bevor sich das Weiß als Kontrast dagegenstellen kann. Mit dem Übergang in die weiße Sphäre tritt die Polarität deutlich zu Tage, welche narrativ durch die Reaktionen des gefangenen Insulaners vermittelt wird. Auch wenn seine verbalen Ausdrücke nicht verständlich sind, wird seine Angst gegenüber dem Weißen schnell deutlich. Schon die aufgespannten, dem Kanu als Segel dienenden Hemden erwecken bei ihm entsetzliches Schaudern. Sein Ruf »Tekeli-li«, den auch schon seine Stammesmitglieder bei Ansicht des weißen Tierkadavers von Bord der *Jane Guy* ausstießen, ist eine onomatopoetische Referenz auf den Schrei der »gigantic and pallidly white birds«, die durch den weißen Wasservorhang hervorkommen. Gleichzeitig ist der Ruf emotionaler Ausdruck, der das Weiße oder die weiße Zone zu benennen scheint. Immer weiter in diese Weiße eingedrungen, verliert der Ureinwohner schließlich als erster das Bewusstsein. Die Phobie des schwarzen Eingeborenen gegenüber allem Weißen stellt die Konstruktion der Disparation vor Augen.⁴⁷⁹

477 »The gray vapour had now arisen many more degrees above the horizon, and was gradually losing its grayness of tint. The heat of the water was extreme, even unpleasant to the touch, and its milky hue was more evident than ever. [...] A fine white powder, resembling ashes – but certainly not such – fell over the canoe and over a large surface of the water, as the flickering died away among the vapour and the commotion subsided in the sea.« – Poe: *A. G. Pym* 1902. S. 240.

478 Was mit dem Protagonisten passiert, bleibt unklar. Ein fiktiver Herausgeber weiß im Anhang von drei fehlenden Kapiteln zu berichten, welche die Geschichte abschließen sollen.

479 Erst in der Retrospektive werden dem Leser die Hinweise bewusst, in denen die Eingeborenen

»To be shady« und »to be white« sind schließlich auch die durch den fiktiven Herausgeber im Nachwort (*Notes*) beschriebenen, kontrastiven Übertragungen von den an Schriftzeichen gemahnenden Formen der Schluchten und der Einkerbungen in den Felsen, die Pym und Dirk Peters auf Tsalal entdecken, aber nicht deuten können. Während die Schluchtenformen in den *Notes* als äthiopische Schriftzeichen interpretiert werden, welche das Dunkle beziehungsweise Schwarze bezeichnen, sollen die Einkerbungen in den schwarzen Stein arabische und ägyptische Zeichen darstellen, welche das Weiße der ›Region im Süden‹ zuordnen; das Piktogramm einer menschlichen Figur verweist mit ausgetrecktem Arm in eben jene Himmelsrichtung. Somit wird das Schwarze nicht nur visuelles Attribut des insularen ›Inventars‹, sondern ist auch verbal der Insel eingeschrieben; als Inskription sind die Schluchten selbstreferentieller Kommentar. Die Einkerbungen haben dagegen indexikalischen Charakter und weisen in Richtung des anderen, des Südpols, als topografische Zone des Weißen.

»Conclusions such as these open a wide field for speculation and exiting conjecture«⁴⁸⁰, schreibt der Herausgeber im Anschluss. Die letzte Episode der Seereise hat, wegen der plötzlich eintretenden fantastischen Erzählweise und der daraus resultierenden Irritation beim Leser, nachhaltig zu Interpretationen angeregt. Psychologische, politische, philosophische, theologische und narrative Ansätze versuchen den Sinn hinter der Reise zu erkennen und beweisen in ihrer Vielfalt nur die Offenheit und Uneindeutigkeit, die Poe dem Schluss seines *Berichts* gegeben hat.⁴⁸¹ Für diese Arbeit bemerkenswert sind zwei Ansätze, die im Folgenden herausgestellt werden sollen.

Schon die Deutung der eingeschriebenen Zeichenfolgen auf Tsalal des fiktiven Herausgebers im Nachwort verweisen auf eine autopoetische Ebene.

dem Weißen mit Argwohn begegnen. Die Tabuisierung des Weißen auf Tsalal demonstriert beispielsweise die Reaktion der Insulaner bei der ersten Begegnung mit der *Jane Guy*, als sie ihre Kanus anhalten, wenn Kapitän Guy ein weißes Tuch als Zeichen des Friedens schwenkt. Nicht zuletzt bedeutet die Tötung der ›weißen Männer‹ in der Schlucht die Auslöschung des Weißen – eine Episode, die vor allem rassistische und kolonialistische Interpretationsansätze anregte. – Vgl. Gerald J. Kennedy: *The narrative of Arthur Gordon Pym and the abyss of interpretation*. New York: Twayne 1995. S. 62 – Sidney Kaplan: *An Introduction to Pym*. In: Robert Regan (Hrsg.): *Poe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1976 – Dana D. Nelson: *The Word in Black and White. Reading "Race" in American Literature 1638–1867*. New York, Oxford: Oxford University Press 1992. Insbesondere S. 90–108.

480 Poe: *A. G. Pym* 1902. S. 245.

481 J. Gerald Kennedy: *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*. New York: Twayne Publishers 1995 (= Twayne Masterwork Series, 135). S.14-28. – Kennedy liefert in diesem Kapitel einen umfassenden, historischen Überblick der Forschungspositionen, ihrer Bezüge und Entwicklungen.

Poes Roman als selbstreflexive Schrift über den Akt des Schreibens zu lesen, hat erstmals Jean Ricardou angeregt.⁴⁸² Dieser erkennt im Schwarzen die Tinte, im Weißen das Blatt Papier: »si l'antarctique région où s'engage périlleusement la goëlette *Jane Guy* recèle un des plus enthousiasmants secrets qui aient jamais accaparé l'attention de la science, c'est que, en ses étrangetés, elle est une page écrite.«⁴⁸³ Wie der Verlauf jeder Erzählung immer weiter hinunter im Text und sukzessive auf das unausweichliche Ende zuläuft, an dem die Schriftzeichen schließlich einhalten und der lesende Blick auf dem Weiß der Buchseite strandet, so endet auch Pym's Reise am südlichsten Punkt, welcher aus nichts als Weißheit besteht: »nul texte mieux que *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* n'est achevé, puisque sa fiction désigne la fin de tout texte, l'ultime mise en place du ›virge papier que la blancheur défend.«⁴⁸⁴ Nach Ricardou inszeniert Poe den Schluss seines umfangreichsten Werks als selbstbezügliche Metapher, indem er für das Phänomen des materiellen Textendes – der auf die ›Spitzkolumne‹ folgende Zwischenschlag beziehungsweise die leere Seite – ein durch Ähnlichkeit qualifiziertes, bildliches Äquivalent erfindet und dieses in die Narration integriert: Die Erzählung bricht in dem Moment ab, als der Protagonist in den weißen Vorhang milchigen Wassers segelt. Auf den abschließenden Ausdruck »[...] the whiteness of the snow.« folgt der Weißraum. Der Verweis auf das materielle Weiß, das den Roman beschließt, nimmt dieses, den Weißraum, als bedeutungstragendes Element in den Text auf und provoziert ihn ›mitzulesen‹. Zwei Wirkungsweisen ergeben sich aus dem tautologischen Verhältnis von erzähltem und materiellem Ende: Bleibt man auf der narrativen Ebene, erscheint der Weißraum als ikonische Realisierung des die Geschichte abschließenden Bildes – das Weiß, in dem das Kanu mit seinen drei Gefährten verschwindet beziehungsweise schon verschwunden ist. Deutet man die Fahrt in den weißen Katarakt metaphorisch, als Bild für das Verstummen der Erzählung durch den ›Tod des Erzählers‹, welches sich wohlweislich des materiellen Textphänomens des die Spitzkolumne angliedernden Weißraums bedient, kommt dem tatsächlichen

482 Jean Ricardou: *Le Caractère singulier de cette eau*. In: *Critique* 243–44 (Aug.–Sept. 1967). S. 718–733. Weitergeführt wurde sein Ansatz von Claude Richard: *L'écriture d'Arthur Gordon Pym*. In: *Delta* 1 (1957). S. 95–124.

483 Ricardou: *Le Caractère singulier* 1967. S. 729. – »If the antarctic region perilously visited by the schooner *Jane Guy* conceals ›one of the most intensely exciting secrets which has ever engrossed the attention of science, that is because, in its strangeness, it is a written page.« – Jean Ricardou: *The Singular Character of the Water*. Aus d. Frz. v. Towne. In: *Poe Studies* 9 (1976), H. 1. S. 5.

484 Ricardou: *Le Caractère singulier* 1967. S. 729. – »No text is more complete than *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, for the fiction it presents points to the end of every text, the ultimate establishment of the ›blank paper defended by whiteness.« – Ricardou: *The Singular Character* 1967. S. 4.

Weißraum der letzten Textseite indexikalischer Charakter zu: Er markiert das Ende der Erzählung.

Durch die Verknüpfung von Narration und materiellem Text entlarvt sich die Erzählung selbst als Fiktion. Die Integration der weißen Seite – Zeichen des absenten Geschriebenen – in die Narration weist den Schluss der Geschichte als offenes, aber bewusstes Ende aus. Auf diese Weise kann der Roman keinesfalls als Fragment betrachtet werden, wie der Herausgeber in den *Notes* dem Leser zu erklären sucht.

Die Offenheit des Schlusses, welche in der undefiniertheit der weißen Seite ihr Ebenbild hat, lässt den Leser allein und ratlos zurück. Dieser Umstand generiert einen zweiten interpretatorischen Ansatz der Schlusszene, einen rezeptionsästhetischen, welcher zweifelsohne mit der autopoetischen Interpretation Ricardous harmoniert, da beide Ansätze auf die Selbstreferentialität der Erzählung abzielen. Schon der Autor der *Notes* im Anhang erklärt das Ende der Erzählung als unvollständig und bezeichnet das Fehlen der drei Abschlusskapitel als »Vakuum«, das gefüllt werden müsse.⁴⁸⁵ Diese Information veranlasst den Leser über den Inhalt der fehlenden Kapitel und den Fortgang der Erzählung zu spekulieren, aktiviert somit seine Imagination. In Dennis Pahl's Analyse des *Pym*, welche der ironisierenden Problematisierung fiktiven Erzählens und literarischer Konstruktion von Wirklichkeit nachgeht, versteht dieser die Schlusszene in gleicher Hinsicht als Kreation einer Lücke (»gap or space«), die der Leser füllen muss: »it simply marks the absence around which the reader is allowed to construct his own interpretive discourse, filling in the blank space with his own sort of fiction.«⁴⁸⁶ Der Raum aus weißem Wasser und weißer Asche, deren Begrenzung ein weißer Vorhang bildet, der Katarakt als Schwelle zu einem wie auch immer gearteten Jenseitigen, bildet die Architektur eines Leerraumes, in dem nicht nur Farbe sondern auch Bedeutung abwesend ist. Pahl liest den weißen Raum als bildliche Realisation der Iser'schen »Leerstelle«, die zum interpretativen Akt auffordert. Das sprichwörtlich zwischen den Zeilen zu Lesende referiert schließlich auf den typografischen Weißraum, dem »blank space«, der so mit dem Polarraum Poes in Verbindung gebracht werden kann – was wiederum mit dem Ansatz Ricardous korrespondiert.

485 Poe: *A. G. Pym* 1902. S. 243.

486 Dennis Pahl: *Architects of the Abyss. The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne, and Melville.* Columbia: University of Missouri Press 1989. S. 42.

Herman Melville: *Moby-Dick; or, The Whale* (1851)

Vergleichbare Ansätze sind auch an Herman Melvilles Roman *Moby-Dick; or, The Whale* angelegt worden. Es kann sicher angenommen werden, dass dieser Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* und Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* kannte.⁴⁸⁷ Obwohl die Helden in Melvilles Epos nicht zum Südpol reisen, sondern auf Walfang fahren, ändert das nichts an der Vergleichbarkeit der hier behandelten Wortkunstwerke. Es hat sich schließlich gezeigt, dass sowohl für Coleridge als auch für Poe die Antarktis nur das Motiv eines sonderbaren, fremden Raumes ist, der zum Nachdenken über das befremdliche Weiße angeregt haben mag und sich durch andere Konnotationen der Farbe – wie der leichenhaften Blässe und dem undurchsichtig Gespenstischen – metaphorisch nutzen und assoziationsreich verknüpfen ließ. So wie im *Pym* der weiße Raum ein fiktiver Ort jenseits des Eismeres ist und dem *Ancient Mariner* auch außerhalb der Polarregion weiße Gesandte der unheilvollen Gegenwelt erscheinen, zieht auch der weiße Wal frei seine Bahnen durch die Weltmeere. Melvilles 1851 veröffentlichter Roman ist daher ein zentrales Werk innerhalb des hier gezeichneten Motivkreises von Seefahrten ins Unbekannte und der Literatur zur Farbe Weiß.

Wie Coleridges *Ancient Mariner* ist Melvilles Erzähler Ishmael der einzige Überlebende eines Schiffsunglücks, das dieser rückblickend erzählt (»And I only am escaped alone to tell thee.«⁴⁸⁸). Kapitän Ahab will Rache nehmen an dem über die Kontinente bekannten weißen Wal, an den er bei einer früheren Begegnung eines seiner Beine verlor. Dem Wahnsinn ihres Kapitäns ausgesetzt segelt die Mannschaft der *Pequod* über die Ozeane auf der Jagd nach dem unbezwingbar geltenden Tier. Die ihnen begegnenden Schiffe sind unheilvolle Boten einer unausweichlichen Katastrophe, die mit dem Aufkommen eines Sturms ihren Anfang nimmt. Die dreitägige Hatz des weißen Wals endet schließlich mit einem tödlichen Gegenschlag, der die Crew samt Schiff im Ozean beerdigt.

Der Roman erzählt von der Besessenheit eines verwundeten Mannes, der bereit ist, alles und alle zu opfern, um Erlösung von seiner inneren Getriebenheit zu finden. Dass er seinen Seelenfrieden nicht in der Rache, sondern im eigenen Tod findet, ist das vorhersehbare Ende der Tragödie. Protagonist und Antagonist in Melvilles Werk sind Kapitän Ahab und Moby Dick, Jäger und

487 Auf S.T. Coleridge und dessen Ballade vom alten Seemann verweist Melville namentlich im 42. Kapitel. Über den arktischen Albatros heißt es in einer Fußnote: »I assert, then, that in the wondrous bodily whiteness of the bird chiefly lurks the secret of the spell; [...].« Herman Melville: *Moby-Dick; or The Whale*. Evanston, Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library 1988. S. 190.

488 Melville: *Moby-Dick* 1988. S. 573.

Gejagter, die durch ihre weißen Absonderlichkeiten unmittelbar aufeinander bezogen sind.

Ehrfürchtig beschreibt der Erzähler, was über die Gestalt des prominenten Wals gesagt wird:

For, it was not so much his uncommon bulk that so much distinguished him from other sperm whales, but, as was elsewhere thrown out – a peculiar snow-white wrinkled forehead, and a high, pyramidical white hump. These were his prominent features; the tokens whereby, even in the limitless, uncharted seas, he revealed his identity, at a long distance, to those who knew him. The rest of his body was so streaked, and spotted, and marbled with the same shrouded hue, that, in the end, he had gained his distinctive appellation of the White Whale; ...⁴⁸⁹

Die Farbe, welche schon die historische Vorlage, den Wal Mocha Dick auszeichnete,⁴⁹⁰ sondert den Albino-Wal von seinen Artgenossen ab. Es ist aber nicht diese charakteristische Oberflächeneigenschaft, sondern seine ungewöhnliche Stärke und Tücke, die ihn unterscheidet und die ihm seinen Ruf beschert. Nicht wegen des Triumphes, jenes seltene Exemplar zu erlegen, macht Ahab Jagd auf Moby Dick, sondern aus persönlicher Rache, weil er seinem Gegner einst unterlag und täglich darunter leiden muss. Die Weißheit des Wals ist nur äußerliches Attribut seiner Sonderlichkeit, jedoch verschafft sie ihm eine Aura des Schrecklichen und des Erhabenen zugleich, und nicht zuletzt des Stolzes, wenn er ohne natürliche Tarnung als weitsichtbares Ziel der Gefahren trotz, die insbesondere beim Erzähler Grauen hervorruft: »It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.«⁴⁹¹

In ähnlich ehrfürchtiger, zwischen Bewunderung und Angst schwankender Weise schildert Ishmael auch seinen Kapitän. Als dieser erst nach mehreren Tagen nach Ablegen vom Heimathafen aufs Deck tritt, macht dessen Erscheinung einen umso größeren Eindruck auf den jungen Matrosen: »So powerfully did the whole grim aspect of Ahab affect me, and the livid brand which streaked it, that for the first few moments I hardly noted that not a little of this overbearing grimness was owing to the barbaric white leg upon which he partly stood.«⁴⁹² Es sind die äußerlichen Zeichen auch offenbar innerer Wunden, die hier weiß gezeichnet sind. Die weiße Narbe (»lividly whitish«), welche – so hat Ishmael gehört – vom Scheitel bis zur Sohle reiche, und die

489 Ebd. S. 183.

490 Als eine von Melvilles Hauptquellen diente Jeremiah N. Reynolds 1839 im New Yorker Magazin *Knickerbocker* erschienener Bericht mit dem Titel: *Mocha Dick: or the White Whale of the Pacific: A Leaf from a Manuscript Journal*.

491 Melville: *Moby-Dick* 1988. S. 188.

492 Ebd. S. 124.

knöchernen Prothese leuchten hervor als Zeichen eines geschundenen Menschen. Während das gedrechselte Walbein in Farbe und Material auf den verweist, der dem Kapitän Selbiges beschert hat, bleibt die Herkunft der Narbe ungeklärt. Mythen, wie Ahabs Streit mit den Elementen, zeugen davon, den Kapitän in die Sphäre des Übernatürlichen zu heben.

Das Weiße sind die Stigmata, durch welche sich die beiden Gegner von allen anderen sichtbar abheben und die sie gleichzeitig miteinander verbinden. Das Weiß ist Kennzeichen ihrer Absonderlichkeit, die sich aus dem Symbolmilieu der Farbe speist. In einem eigens der Farbe Weiß gewidmeten Kapitel beschreibt Melville ihre außergewöhnliche Stellung und versucht die widersprüchliche Wirkung von Weißem zwischen Faszination und Schrecken, die er an vielen Beispielen belegt, zu ergründen:

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colorless, all-color of atheism from which we shrink?⁴⁹³

Dieser Abschnitt fasst so viele Aspekte der Farbe Weiß, seiner physikalischen, phänomenologischen und symbolischen Implikationen zusammen, dass sein Gehalt hier besondere Beachtung finden soll. Weiß stellt durch die besondere Eigenschaft, als reines Licht und nicht als Farbe wahrgenommen zu werden, gleichzeitig jedoch das Produkt additiver Farbmischung aller Farben zu sein, ein Paradox dar, das ihm eine Sonderstellung im Farbkanon verleiht. Eine weiße Fläche wirkt aufgrund ihres hohen Reflexionsvermögens undurchdringlich und gleichzeitig immateriell. Diese Unnahbarkeit in Verbindung mit Lichthaftigkeit assoziiert das Weiße mit dem Göttlichen und Transzendenten und distanziert es vom Dinglich-Wesenhaften. Als Abwesenheit jeglicher Farbe repräsentiert das Weiße aber auch Leere, die Melville hier sowohl in der Schneelandschaft sieht – wie bereits bei Coleridge und Poe thematisiert wurde – als auch in der Weite des Weltalls und des Himmels. Diese Leere kann nun wiederum als Absenz jeglichen darauf projizierbaren Seins ausgelegt werden. Auf den Mangel an Sprache, das Schweigen, und die Abwesenheit Gottes, den Atheismus, weist Melville hier selbst hin.

Am Ende des Kapitels resümiert Ishmael: »And of all these things the Albino whale was the symbol.«⁴⁹⁴ Moby Dick dient mit seiner weißen Haut

⁴⁹³ Ebd. S. 195.

⁴⁹⁴ Ebd.

als Projektionsfläche, Ahabs Jagd ist die symbolische Hatz nach dem, was wir in dem weißen Wal sehen wollen. Wie schon bei Coleridge und Poe hat auch in *Moby-Dick* die Bedeutungsoffenheit der Farbe Weiß zu zahlreichen Interpretationen des Romans angeregt, die in Melvilles Epos eine Allegorie erkennen wollten. Eine Lesart, die sich nicht nur, aber zugegebenermaßen umso eindringlicher in der Zusammenstellung der drei in dieser Arbeit behandelten literarischen Werke ergibt, korreliert die Weiße des Wals wieder mit der Weiße des Blattes Papier und deutet den Kampf des getriebenen Kapitans als unermüdlischen Versuch literarischen Schreibens. Tatsächlich gibt der Text selbst an verschiedenen Stellen Hinweise, ihn in dieser Hinsicht zu lesen: »But how can I hope to explain myself here; and yet, in some dim, random way, explain myself I must, else all these chapters might be naught.«⁴⁹⁵ Ishmaels Reflexionen über sein eigenes Tun als Erzähler unterstützen nicht nur die besondere Erzählsituation, die ihn als Überlebender des Schiffsun Glücks als einzigen Zeugen der Ereignisse Autorität verleihen. Die Kommentare beziehen sich auch explizit auf Ishmael als Schreiber:

Unconsciously my chirography expands into placard capitals. Give me a condor's quill! Give me Vesuvius' crater for an inkstand! Friends, hold my arms! For in the mere act of penning my thoughts of this Leviathan, they weary me, and make me faint with their outreaching comprehensiveness of sweep, as if to include the whole circle of the sciences, and all the generations of whales, and men, and mastodons, past, present, and to come, with all the revolving panoramas of empire on earth, and throughout the whole universe, not excluding its suburbs. Such, and so magnifying, is the virtue of a large and liberal theme!⁴⁹⁶

Elizabeth Renker hat Melvilles Œuvre auf die Thematisierung des Schreibaktes hin untersucht und zahlreiche Belege gefunden.⁴⁹⁷ Sie beschreibt Melvilles schriftstellerische Arbeit als Kampf: »His physical engagement with the written page was a violent one that disfigured its surface, filling up every available white space with writing as well as cross-outs, revisions, carets, circles, and other manipulations.«⁴⁹⁸ Konfrontiert mit der weißen Seite als »obscuring, frustrating, resistant force«⁴⁹⁹, gilt es diese zu bezwingen, das heißt mit Schriftzeichen zu füllen. Neben dem körperlichen Akt, Schreibblockaden zu überwinden und in Schreibfluss zu kommen, kämpft der Schriftsteller zudem mit

495 Ebd. S. 188.

496 Ebd. S. 456.

497 Elizabeth Renker: *Strike through the Mask. Herman Melville and the Scene of Writing*. Baltimore, London: John Hopkins University Press 1996.

498 Ebd. S. xix.

499 Ebd. S. xviii

seinem geistigen Anspruch, in die Tiefe der Materie ein- und zum Wesentlichen der Dinge vorzudringen. In der Havarie auf den Weißen Wal kann man diesen Konflikt visualisiert sehen. »Strike trough the mask!«⁵⁰⁰ ist Ahabs Aufforderung, den Wal zu besiegen, dessen Oberfläche er hier als papiern (»pasteboard mask«) beschreibt. Versteht man Moby Dick als Metapher für die weiße Seite, sind die Hiebe des Schreibgeräts gleich den Harpunen, die auf der weißen Haut des Wals ihre Spuren hinterlassen. Durchdringen können die Wurfgeschosse die widerstandsfähige Oberfläche jedoch nicht, sie kratzen lediglich an der Oberfläche. Die Unbezwinglichkeit des weißen Wals ist in der Lesart Renkers identisch mit dem verzweifelten schriftstellerischen Akt, das Oberflächliche zu durchdringen und in den Kern der Sache vorzudringen. In der charismatischen Figur Ahabs können wir somit eine exzentrische Künstlerfigur erkennen, die gegen alle Widrigkeiten das Ziel nicht aus den Augen verliert und unbeirrt versucht, weiter vorzustoßen. Ahabs aussichtsloser Kampf um den weißen Wal lässt sich also als Metapher auf das poetische Schreiben lesen, immer nur an der Oberfläche zu kratzen, aber nicht in die Materie einzudringen. Ein pessimistischer Blick auf das Künstlertum, vor allem, wenn man sich den tragischen Ausgang der Geschichte vor Augen hält.

Zwischenfazit

»Die alt bewährte metaphysische Reise führt nicht in den tiefen Schoß des Seins, sondern auf die Oberfläche der *weißen Seiten*«⁵⁰¹, resümiert Lars Schneider in seinem Aufsatz zu Figurationen des Weißen als Metaphern des Schreibens. Die drei dargestellten Texte zeigen, und dazu bedurfte es der gründlichen Analyse, dass die Seereise ein produktives Motiv ist, die Strapazen des künstlerischen Prozesses metaphorisch zu umschreiben. In den Schiffsmännern reflektieren die Dichter sich selbst, welche sich mit jedem neuen Text auf die unwegsame Reise ins Unbekannte begeben, den Mächten der Natur beziehungsweise der Kreativität ausgesetzt. In Figurationen des Weißen spiegelt sich die Begegnung mit dem Geist oder der Idee, sie bilden Visionen einer transzendentalen Wahrheit, die sich unter der Oberfläche zu verbergen scheint und vom Künstler gehoben werden will; doch in »der Hoffnung auf einen tiefen spirituellen Seinsgrund schwingt zunehmend die Furcht vor einer widerständigen materiellen (Ober-)fläche mit. Das Weiße kann sich nunmehr auch als (Farb-)schicht, als Kosmetikum erweisen, die Wahrheit als Trugbild, als Nichts.«⁵⁰² Schneider rückt die künstlerische Aus-

500 Melville: *Moby-Dick* 1988. S. 164.

501 Lars Schneider: *Am Anfang war... die weiße Seite* 2008. S. 170. – Schneider analysiert die »page blanche« bei Melville und Mallarmé.

502 Ebd. S. 147.

einandersetzung mit dem Weißen in den kulturellen Kontext der Zeit und sieht in ihm das »geistige Vakuum«⁵⁰³ verkörpert, dass der Tod Gottes hinterlassen hat und »weder die positivistische Wissenschaft noch die kapitalistische Ökonomie füllen konnte«⁵⁰⁴. Seiner Meinung nach »rückt das Weiße ins Zentrum einer Seinsvergewisserung, die in der idealistischen Philosophie, der Ästhetik sowie in der Literatur angestrebt wird«⁵⁰⁵. Führt in Coleridges romantischer Ballade noch der mythische Vogel aus dem undurchsichtigen Raum der weißen Eislandschaft heraus und inspiriert eine Odyssee, von welcher der alte Seemann erzählt, endet der Bericht des Arthur Gordon Pym an der Schwelle der weißen Fläche; die fortdauernden Angriffe Ahabs und seiner Mannschaft auf den weißen Wal schließlich demonstriert den verzweiferten Akt der nicht zu bewältigenden Aufgabe, welchen Schneider mit Melvilles Schreibblockaden in Verbindung bringt. Sowohl im *Pym* als auch im *Moby-Dick* endet die Reise an der weißen Oberfläche, der Blick hinter den Vorhang beziehungsweise in des ›Wales Kern‹ bleibt verwehrt. Die Autoren inszenieren mit ihrer Fahrt ins Weiße oder ihrer Jagd nach dem Weißen die Suche nach dem grundlegenden Geheimnis und stellen gleichsam in der Konfrontation mit der undurchdringlichen weißen Fläche ihr Scheitern dar: »Die historisch verbürgten weißen Sphären des Geistes entpuppen sich als weiße Materie. Der Dichter hört auf, Sprachrohr eines produktiven Weiß zu sein und starrt stattdessen auf einen leeren weißen Bogen Papier.«⁵⁰⁶ Entsprang das Weiße bislang der »Sphäre des Geistes«⁵⁰⁷ tritt es nun in Form des weißen Zeichenträgers als konkret fassbare Materie in Erscheinung, die es bisher transparent werden zu lassen galt, um den Blick des Rezipienten auf das ›Eigentliche‹, die Zeichen, zu lenken. Im unbeschriebenen, leeren, weißen Blatt konfrontiert sich der Dichter mit der – in zweifacher Hinsicht – Grundlage seines Tuns. Befreit von der Vermittlungsfunktion findet die Kunst zu sich selbst, der Ästhetizismus der *Décadence* zelebriert seine eigenen Mittel und die Kunst dient, als es nicht mehr primäres Ziel ist, vom Leser verstanden zu werden, lediglich sich selbst. Damit eröffnet sich der Weg zur Moderne.

503 Ebd. S. 146.

504 Ebd.

505 Ebd.

506 Ebd. S. 169.

507 Ebd. S. 146.

Stéphane Mallarmé: *Poésies* (1887–1899) und
Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard (1897)

Wie kein anderer Dichter hat sich Stéphane Mallarmé (1842–1898) dem Weißen, und der weißen Seite im Besonderen, verschrieben. In Schwänen, Seerosen, Lilien, Porzellan, Wolken, Segeln und vielen weiteren weiß-assoziierten Symbolen findet sich die Farbe von Reinheit und Unschuld, der Mallarmé so große Beachtung schenkt; einen großen Motivkreis bilden meteorologische Phänomene wie Schnee, Nebel, Eis und Frost, aber auch Engel und Geister kommen vor; in Knochen und Leichentüchern schwingt das Morbide und Gespenstische der ambivalenten Farbe und die Stimmung des *Fin de Siècle* mit. Das Wort *blanc* selbst, auch als *blanche* oder *blancheur*, erscheint in Mallarmés *Poésies*⁵⁰⁸ allein siebenundzwanzig Mal.

Mallarmés Weiß, als Abwesenheit aller Farben, ist Zeichen des Absenten und damit äquivalent zu Schweigen, Stille und Leere sowie der radikalsten Form der Absenz: dem Nichts. Gleichzeitig deutet das Weiße bei Mallarmé auch immer auf den Träger der Schrift, das leere, weiße Blatt Papier. Jacques Derrida stellt diesen semantisch-metaphorischen Bezug heraus:

[...] die semische, metaphorische, thematische (wenn man so will) Affinität zwischen dem Inhalt »weiß« und dem Inhalt »leer« (Verräumlichung, zwischen etc.) bewirkt, daß jedes Weiße der Reihe, jedes »volle« Weiße der Reihe (Schnee, Schwan, Papier, Jungfräulichkeit etc.) die Trope des »leeren« Weißen/der weißen »Leere«/ der »leeren« Leerstelle ist. Und Umgekehrt.⁵⁰⁹

Damit bezeichnet das Weiß beide Grundthemen Mallarmés: das Nichts als absolutes Ideal und die Dichtung selbst.

Mallarmé, dessen *Divigations* (erschienen 1897) eine Sammlung theoretischer Schriften in durchaus poetischem Duktus darstellt, schreibt im Essay *Le Mystère dans les lettres*:

508 Eine erste Auswahl seiner Gedichte veröffentlichte Mallarmé 1887 in *La Revue indépendante*. Die Ausgabe letzter Hand erschien 1899 in Brüssel und versammelt neunundvierzig Gedichte. Posthum sind weitere Gedichte veröffentlicht worden. Im Weiteren wird aus der folgenden Publikation zitiert: Stéphane Mallarmé: *Werke*. 2 Bde. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde u. Bettina Rommel. Gerlingen: Lambert Schneider 1993 und 1998.

509 Jacques Derrida: *Dissemination* (1972). Aus d. Frz. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995. S. 289.

Lire –

Cette pratique –

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure, son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu, mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout-à-l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence –

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre – preuves nuptiales de l'Idée.

L'air ou chant, sous le texte, conduisant l'adivination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles.⁵¹⁰

Zu allererst begegnet der Leser dem Weiß der Buchseite, das die Schrift schweigend umgibt. In der unbestimmten, aber darum nicht bedeutungslosen, sondern in der Offenheit umso bedeutungsvolleren weißen Fläche, die Mallarmé als Bestandteil des Textes betrachtet, erscheint die Schrift, mit welcher der Leser erwartungsvoll konfrontiert wird. Hierin, in seiner Lyrik, sucht Mallarmé nicht die Natur abzubilden, sondern die Zufälle der Empirie, welche seiner Ansicht nach die Realität bilden, auszulöschen (»le hasard vaincu«) und sie durch ein artifizielles Ideal zu ersetzen. Wenn dann das Weiß wieder sichtbar wird (»le blanc revient«), bedeutet dies, dass die Zertrümmerung konventioneller Literatur und eines unmittelbar nachvollziehbaren Sinns zur Dichtung selbst zurückführt, den materiellen Text der Schrift auf dem weißen Blatt Papier sichtbar macht, aber auch die als weiß bezeichnete Leere des Schweigens (»que rien au-delà et authentifier le silence«). Diese Auslassung, das Nichts, welches bleibt, ist für Mallarmé jedoch nicht das Ende, sondern

510 Stéphane Mallarmé: *Le Mystère dans les lettres* (1896). In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften* 1998. S. 274. – Übersetzung von Gerhard Goebel: »Lesen – / Diese Praktik – / Der Seite folgend, am Weißen, das sie einweihet, die eigene Unbefangenheit abstützen, die selbst des Titels vergißt, der zu laut spräche: und wenn sich an einem noch so geringen, versprengten Bruch der Wort um Wort besiegte Zufall ordnete, kehrt unfehlbar das Weiße wieder, eben noch unmotiviert, nun sicher, um der Folgerung willen, daß jenseits nichts, und um das Schweigen zu beglaubigen – / Jungfräulichkeit, die einsam, vor einer Transparenz des angemessenen Blicks, sich selber gleichsam in ihre Blütenweiß-Fragmente zerlegt hat, sie beide hochzeitliche Beweise der Idee. / Die Melodie oder der Gesang unterm Text, die Divination von hier und dort führend, drückt ihm ihr Motiv auf als unsichtbare Blumen- und Lampenfuß-Vignette.«

der Anfang der Poesie. Es bedeutet den jungfräulichen Nullpunkt (»virginité«), mit dem Potential, alles zu sein und etwas Neues entstehen zu lassen. Durch die fehlenden Bezüge zwischen den Fragmenten der »zertrümmerten Dichtung« bewahren diese ihre semantische Offenheit und die Poesie bleibt in Bewegung, anstatt in der Determinierung zu erstarren.⁵¹¹

Die Lektüre symbolistischer Literatur ist somit erfüllt von jenem Schwingen der Motive und Bilder, das statt Verstehen Ahnungen erzeugt. Mallarmé selbst hat diesen Prozess als »Suggestion« bezeichnet:

Einen Gegenstand *nennen* heißt dreiviertel des Genusses am Gedicht zu tilgen, der daraus besteht, allmählich zu erraten: Die Sache *suggestieren*, das ist der Traum. Der vollkommene Gebrauch dieses Geheimnisses ist es, der das Symbol erstellt: nach und nach einen Gegenstand erstehen lassen, um einen Seelenzustand zu zeigen, oder umgekehrt einen Gegenstand wählen und daraus einen Seelenzustand hervorgehen lassen, vermöge einer Reihe von Entzifferungen.⁵¹²

Die Undurchsichtigkeit und Rätselhaftigkeit der Lyrik Mallarmés beruht auf der symbolistischen Sprache, deren unkonventionelle Metaphern keiner Tradition folgen, sondern allein – und auch das niemals vollständig – aus dem Werk Mallarmés zu verstehen sind: »Der moderne Symbolstil, der alles in Zeichen für ein Anderes verwandelt, ohne das Andere in einem verbindlichen Sinngefüge zu sichern, muß notwendigerweise mit autarken Symbolen arbeiten, die einem begrenzenden Verstehen entzogen bleiben.«⁵¹³ Den »Schlüssel« zur Entzifferung der vielbezüglichen Chiffren muss der Leser selbst finden, wie Mallarmé bekräftigt: »un poème est un mystère dont le lecteur doit chercher la clef«⁵¹⁴. Was bedeutet, dass er den Sinn sowohl in Mallarmés Poesie

511 Wie Mallarmés hermetische Lyrik lässt sich auch dieser Abschnitt über die Lektüre symbolistischer Literatur nicht eindeutig verstehen und seine Bedeutung restlos aufklären. In den Gedankenstrichen und Zeilensprüngen inszeniert Mallarmé ein Innehalten und Nachdenken über die Formulierung seiner Aussage. Weißräume notieren den zögerlichen Duktus und fragmentieren den Text in Bruchstücke, die wie »Lire – Cette pratique« idiomatischen Charakter erhalten. Mallarmé setzt in diesem Essay somit auch sprachlich um, worüber er inhaltlich in Bezug auf Literatur berichtet. Nicht ohne Grund schließt er mit dem Wort » invisibles«.

512 Stéphane Mallarmé im Interview mit Jules Huret: *Über die literarische Entwicklung*. Umfrage von Jules Huret (Original: *Enquête sur l'évolution littéraire*. Erstdruck in: *L'Echo de Paris. Journal littéraire et politique du matin*. 14. März 1891). In: Mallarmé: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften* 1998. S. 67.

513 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Neuausgabe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 119f.

514 Zit. nach: Erich Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1987. S. 106.

als auch bei sich selbst als »mit-kreierenden Leser«⁵¹⁵ suchen muss. Die symbolistische Sprache evoziert in der Imagination des Lesers Bilder, doch »selbst das suggerierte Bild soll im Gedicht gleichsam verschwinden, um als bleibender Eindruck nur noch die Idee zu hinterlassen.«⁵¹⁶ Das Schwingen durch die Vielbezüglichkeit der Sprache entspricht einem Pendeln der imaginierten Bilder, die immer wieder neu entstehen, um gleich wieder zu verschwinden. In der unsicheren Referentialität löst sich die Sprache schließlich von seiner Mitteilungsfunktion und bleibt als Wirkung zurück: »*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*«⁵¹⁷

Mallarmé beschreibt den Vorgang der Suggestion in einer häufig bedachten Stelle am Beispiel des Wortes *fleur*: »Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altièrre, l'absente de tous bouquets.«⁵¹⁸ Das Lexem »fleur« hat bei Mallarmé keine Entsprechung in der Wirklichkeit und ist daher in keinem Strauß zu finden, sondern ist in der Fülle seiner Gestalten und Bedeutungen nur das Konzept, die Idee einer Blume, so dass auch unsere Vorstellung als Leser zwischen allen möglichen vorstellbaren Blumen changiert, um schließlich die abstrakte Wesenhaftigkeit des Benannten als Essenz aller potentiellen Referenten und ihrer Eigenschaften zu erkennen:

Es will ein ontologisch zu verstehender Vorgang sein, derjenige nämlich, mittels dessen die Sprache dem Ding die Abwesenheit erteilt, die es kategorial dem Absoluten (dem Nichts) angleicht und welche die reinste (von aller Dinglichkeit freie) Anwesenheit im Wort ermöglicht. Was sachlich vernichtet ist durch die Sprache, die sein Wegsein aussagt, erhält in der gleichen Sprache, durch seine Benennung, seine geistige Existenz.⁵¹⁹

Die Gegenstände existieren bei Mallarmé einzig in der Sprache, hier entfalten sie ihr ganzes Sein und treten »in eine Beziehung zueinander, die aller realen Ordnung entrückt ist.«⁵²⁰ Begriffen wie *coupe*, *plume* und *toile* kommt

515 Ebd.

516 Ebd. S. 107.

517 Brief von Mallarmé an Henri Cazalis (Oktober 1864): Stéphane Mallarmé: *Correspondance*. Bd. 1. Hrsg. v. Henri Mondor unter Mitarbeit von Jean-Pierre Richard. Paris: Gallimard 1945. S. 137.

518 Stéphane Mallarmé: *Crise de vers*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften* 1998. S. 228f. – Übersetzung v. Gerhard Goebel: »Ich sage: eine Blume! und, jenseits der Vergessenheit, der meine Stimme jede Kontur überantwortet, als etwas anderes als die gewußten Kelche, steigt musikalisch, Idee selbst und sanft, die aus allen Sträußen abwesende auf.«

519 Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* 2006. S. 126.

520 Ebd. S. 100.

somit gleichviel Bedeutung zu wie *silence*, *vide* und *rien*, weil sie als autonome, reine Worte die gleiche Qualität besitzen. Mallarmés Bestreben einer »poésie pure« zeigt sich in der Fragmentierung der Textstruktur, welche die Worte befreit, genauso wie in der ästhetischen Verwendung des befreiten Materials, das auf sich selbst aufmerksam macht: Durch Homophonien, Vokalreihen, Assonanzen, Alliterationen und anderen stilistischen Mitteln fügen sich die Worte auf der Ebene von Schrift und Klang zueinander und bilden bedeutungsvolle Bezüge. Insbesondere beim Deklamieren tritt auch die Melodie der Dichtung in Erscheinung, die ein dichtes Beziehungsgeflecht zwischen den Wörtern offenbart. Mallarmé erreicht damit in seiner Lyrik einen Grad an Abstraktion, der mit Entwicklungen der bildenden Kunst in Verbindung gebracht wurde.⁵²¹

Die leere Repräsentation der Worte, die Reinheit der absoluten Begriffe und die Selbstbezüglichkeit der Sprache, welche Mallarmés Dichtung bestimmen, wird in der Verwendung weißer Symbole veranschaulicht, da ihre Beschaffenheit bereits durch die Negation – das Fehlen von Farbe – charakterisiert ist. Die Reinheit der Farbe Weiß entspricht dem reinen Wortsinn, dessen Erscheinung, der Signifikant, sich hell und klar darstellt, während die opake Fläche undurchsichtig ist und den Blick auf den Grund des Gegenstandes, auf die Bedeutung des Symbols, nicht zulässt. Stattdessen reflektiert die weiße Fläche ihre Umgebung, die Dichtung, die ihren Kontext bildet, und dient der Projektion des Rezipienten, der in dem weißen Gegenstand etwas zu sehen scheint oder erkennen will. Da diese Projektion nie eindeutig und abschließend ausfallen kann, tritt stets der Gegenstand selbst in Erscheinung, wird der Rezipient auf die Form zurückgeworfen, die durch die weiße Oberfläche umso deutlicher konturiert ist, weil sie die Nuancen der Schattierung am besten wiederzugeben vermag.

Wo in der Romantik und im Symbolismus die Ambivalenz des Weißes zwischen Schönheit und Schrecken und die Grenze zum Transzendenten die Produktivität weißer Symbole antreibt, sind es im Aufbruch der Moderne diese Eigenschaften des Weiß – die Rückbezüglichkeit, die Betonung des Formalen, der Minimalismus bei gleichzeitiger Vielbezüglichkeit, die Konzentration auf das Wesenhafte und schließlich die Reduktion des Natürlichen bis hin zur Abstraktion – die Weißes zum Ausdruck poetologischer Ambitionen macht.

521 Hugo Friedrich beispielsweise vergleicht die Poesie Mallarmés mit den Stierlithografien Pablo Picassos, die in elf Blättern am Beispiel des Stiermotivs die Phasen eines Reduktionsprozesses demonstrieren, von der naturalistischen Abbildung bis zur auf wenige Linien konzentrierten Zeichnung, welche sich auf die elementaren Bestandteile des Motivs beschränkt. – Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* 2006. S. 109.

Mallarmés Poesie steht an der Schwelle dieser Entwicklung, weswegen das Weiß vielleicht gerade hier derart präsent ist. Edgar Allen Poe galt Mallarmé als exemplarischer Dichter schlechthin: »Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu.«⁵²² Er übertrug Poes *Raven* (1845) und dessen Gedichte ins Französische.⁵²³ Vom Einfluss dieser Werke und dem Roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym* auf Mallarmés Dichtung ist auszugehen.⁵²⁴ In zwei Gedichten greift Mallarmé das Motiv der Schifffahrt auf und verbindet es mit einer reichen Weißmetaphorik. Sie sollen hier einer detaillierten Betrachtung unterstellt werden, zuerst das frühe Poem *Brise Marine* von 1865, dann das späte, 1893 unter dem Titel *Toast* veröffentlichte und in der Ausgabe letzter Hand mit *Salut* betitelte Sonett, was deutlich macht, dass es sich bei der Metapher um ein für Mallarmés Schaffen zentrales und nicht nur zeitweise aktuelles Motiv handelt.

BRISE MARINE

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
 Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
 D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
 Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
 Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
 O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
 Sur le vide papier que la blancheur défend
 Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
 Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
 Lève l'ancre pour une exotique nature !
 Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
 Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
 Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
 Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
 Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
 Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !⁵²⁵

522 Stéphane Mallarmé: *Edgar Poe* (1894). In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften* 1998. S. 138.

523 *Le Corbeau*, Paris 1875 und *Les Poèmes d'Edgar Poe*, Brüssel 1888.

524 Vgl. Marianne Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß* 1992. S. 251. – Dass Mallarmé, der an einem Gymnasium Englisch unterrichtete, auch Coleridges Ballade und Melvilles Epos kannte, kann, wenn auch nicht nachgewiesen, so wenigstens als wahrscheinlich angenommen werden.

525 Mallarmé: *Brise Marine*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 66.

Aus dem Gefühl des *Ennui* heraus schreibt der junge Mallarmé dieses Gedicht, das von seinen Hoffnungen und Leiden erzählt und von einer Stimmung der Melancholie und des Schmerzes getragen ist.⁵²⁶ Jener Begriff, der die Dekadenz seiner Epoche in sich trägt, wird die weitere Literatur des Dichters beherrschen.⁵²⁷ In ihm klingt die Leere bereits an, welcher Mallarmé hier noch entkommen will durch die Fahrt aufs offene Meer. Das Sehnsuchtsmotiv der Schiffsreise ist jedoch nicht erfüllt von Aufbruch und Neuanfang, sondern durchzogen von Hoffnungslosigkeit, die ihre Stillung nur im Tod finden kann. Die Lebenskrise, die in den ersten Versen beschrieben wird, ist vor allem auch die Schaffenskrise eines Dichters: »Sur le vide papier que la blancheur défend« (Vers 7). So deutlich wie hier wird das Schreiben und das verhängnisvolle Weiß des Schreibgrundes nicht mehr Erwähnung finden, aber im Feld weißer Metaphern stetig durchscheinen: Für Mallarmé, der von Schreibblockaden gepeinigt war, deutet das Weiße immer auch auf das widerständige leere Papier, gegen das es anzuschreiben gilt. Das unbeschriebene Blatt ist aber wiederum auch Zeichen innerer Leere, welches als Grundgefühl Mallarmés und seiner Generation verstanden werden kann, die im Vakuum, das Gottes Tod hinterlassen hat, nach neuem Sinn suchen. Im Flug der Vögel sieht er sehnsuchtsvoll das poetische Ideal verwirklicht, ein romantisches Motiv, das er mit gleichsam traditionellen Metaphern flankiert: dem Meeresschaum, der das Schöne gebiert,⁵²⁸ und den Himmel, dem Ort der Unendlichkeit und Ewigkeit. Der Schiffbruch ist das unausweichliche Ende der Fahrt und bedeutet das notwendige Scheitern des literarischen Versuchs. Doch birgt dieses Scheitern Potential: »Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!« (Vers 16). Der Schlussvers lässt sich als versöhnliches, wenn auch schwermütiges Ende lesen: Im schmerzhaften Gefühl des Abschieds liegt eine eigene Poesie, sie lässt sich als Grundton der Dekadenzliteratur bezeichnen, welche Mallarmé mit seiner Dichtung mitbegründet. »[A]ls ein Ohnmächtiger, der seine Ohnmacht besiegt, verwandelt Mallarmé sein persönliches Scheitern in Unmöglichkeit der Poesie; dann, durch eine neue Umdrehung,

526 In einem Brief an den befreundeten Schriftsteller Henri Cazalis schildert Mallarmé seine damalige Situation. – Brief von Mallarmé an Henri Cazalis (März 1955): Mallarmé: *Correspondance* 1945. S. 160f. – Auf diesen Brief verweist Gerhard Goebel: *Kommentar*. In: Mallarmé: *Gedichte* 1993. S. 310.

527 Schon in diesem frühen Gedicht wird der *Ennui* personifiziert zu *einem* *Ennui*, »den grausame Hoffnung um die Selbsterlösung betrügen und enttäuschen, als wäre er eine Person.« – Erich Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. S. 110.

528 Zum Motiv der Gischt siehe: Hannah Baader: *Gischt. Zu einer Geschichte des Meeres*. In: Hannah Baader u. Gerhard Wolf (Hrsg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zürich u. a.: diaphanes 2010. S. 15–40.

verwandelt er das Scheitern der Poesie in Poesie des Scheiterns⁵²⁹, schreibt Sartre in seinem Mallarmé-Fragment.

Nur ein Jahr nach dem Verfassen von *Brise Marine* scheint Mallarmé einen Ausweg aus seiner Krise gefunden zu haben. Er schreibt wiederum an Henri Cazalis:

Imagine que je suis en voyage et que, par ce soleil, l'encre des auberges est séchée. En vérité, je voyage, mais dans des pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure.⁵³⁰

Es ist bemerkenswert, dass Mallarmé ausgerechnet hier die symbolische Reise ins Eis bemüht, um seine ontologische Erkenntnis zu beschreiben, die auch eine poetologische sein wird. *Les plus purs glaciers de l'Esthétique* tragen die Attribute der Reinheit und des Weiß sowie der kühlen Klarheit moderner Ästhetik, zu der Mallarmé gefunden hat und die seine Poesie bestimmen soll. In der eisigen Ödnis ist alles Lebendige getilgt und die weißen Massen zu abstrakten Gebilden geformt, wie der Ästhetizismus statt des Natürlichen das Künstliche gestaltet. Im Bild der Eiswüste sieht Mallarmé den geistigen Raum, in dessen weißer, kühler Sphäre die Idee statt des konkreten Gegenstandes vorherrscht, wodurch *glacier* zur absoluten Metapher seines ästhetischen Ideals avanciert. In der Leere dieses Gletschers findet Mallarmé das Nichts, *le Néant*, dessen Schönheit und poetische Strahlkraft er erkennt: »Aus dem allgemeinen Schicksal der Moderne, keinen Glauben und keine Tradition mehr ursprünglich zu haben, stammt der Wille, die Höhe nicht nur leer zu lassen (wie das Baudelaire und Rimbaud taten), sondern zum Nichts zu radikalieren.«⁵³¹ Dieses »sakrale« Nichts ist, worauf Hugo Friedrich hinweist, kein qualifizierender, sondern ein ontologischer Begriff: »das reine Sein und das reine Nichts werden identisch.«⁵³² Mallarmés Dichtung sei, so Friedrich, der Versuch sich literarisch dem Absoluten »als das reine Wesen des Seins anzunähern, in der die Sprache selber das Nichts so weit gegenwärtig macht,

529 Jean-Paul Sartre: *Mallarmés Engagement*. In: Traugott König (Hrsg.): *Mallarmés Engagement 1882–1898*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben/ Jean-Paul Sartre: *Schriften zur Literatur*, 12). S. 174.

530 Brief von Mallarmé an Henri Cazalis (Juli 1866): Mallarmé: *Correspondance 1945*. Bd. 1. S. 220f. – Auf dieses Zitat verweist auch Marianne Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß* 1992. S. 252.

531 Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* 2006. S. 125.

532 Vgl. ebd. S. 124.

wie dies durch Vernichten des Wirklichen geschehen kann.«⁵³³ Die leere und damit gleichsam vieldeutige Referenz des reinen Wortes vergegenwärtigt das volle Sein im Nichts. Mallarmé geht, um diese Beziehung zwischen Sprache und Nichts auszuloten, bis an die Grenzen sprachlicher Repräsentation:

Das Schweigen ist die Entsprechung des Nichts; die Entsprechung des Nichts, des negativen Absoluten, ist das farblose Weiß; das Weiß aber ist die absolute Reinheit, ist auch das »Weiß« des Papiers, seiner »Unbeschriebenheit«. Unbeschrieben aber setzt voraus, daß es beschrieben werden sollte, dafür da ist. Also zugleich Negativität. Das gilt auch für *vierge*. Mallarmé verfolgt seinen Gedanken mit einer erschreckenden Konsequenz und Logik: Absolutes, Nichts, fleckenlose Reinheit – diese Bestimmung einer – in exakter Entsprechung zur totalen *Ennui*-Erfahrung – ins Leere umschlagenden Idealität fallen schließlich zusammen mit der kalten, unberührbaren Schönheit, der Sterilität.⁵³⁴

Die logische Konsequenz wäre »le poème tu, aux blancs«⁵³⁵. Doch formuliert Mallarmé dieses Ideal des schweigenden Gedichts aus bloßem Weiß nur als Konzept in *Crise de vers*. Das Schweigen, die Leere, das Nichts werden erschrieben in seiner Sprache der Negation.

In der 1899 erschienen Ausgabe der *Poésies* setzt Mallarmé sein Sonett *Salut* an den Anfang seiner Gedichtsammlung, womit er ihm programmatischen Charakter verleiht. Der erste Vers macht das vor dem Hintergrund des bereits Gesagten unmittelbar deutlich:

SALUT

*Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;*

533 Ebd.

534 Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur* 1987. S. 114.

535 Stéphane Mallarmé: *Crise de vers* (Montage aus vier Texten, die zwischen 1886 und 1895 entstanden, endgültige Fassung der Montage in *Divigations* 1897). In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften* 1998. S. 226.

*Une ivresse belle m'engage
 Sans craindre même son tangage
 De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
 À n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile.⁵³⁶*

Die erste Zeile wirkt wie ein Entstehungsmythos, an dessen Anfang nichts ist. Aus diesem chaotischen Nichts bildet sich eine Form, der weiße Schaum, als sichtbare Gestaltung des Meeres, Symbol kreativer Urmasse. Der Schaum bringt, gleich der schaumgeborenen Venus, den jungfräulichen, reinen Vers hervor. Nichts, Weißes und Reinheit bilden den Dreiklang des künstlerischen Akts.

Als künstlerisches Produkt deutet Mallarmé auf einen Gegenstand, der einzig in seiner Benennung, nicht außerhalb des Wortes existiert: »*À ne désigner que la coupe*« (Vers 2). Im Bild des Krugs, dessen Wesen auch Heidegger beschäftigte,⁵³⁷ spiegelt sich eben jene Eigenschaft, die auch das Wort bestimmt: Das Behältnis besteht nur in seiner Form, über die sie sich definiert und deren eigentliche Funktion das Fassen des Inhalts ist. Im Doppelsinn von *coupe*, das sowohl das Gefäß als auch den Vers(ein)schnitt meint,⁵³⁸ wird der Selbstbezug noch einmal poetisch reflektiert: »Die neue Poesie, die M[allarmé] inauguriert, hat ihre Sache auf keinen Seinsgrund, keine transzendente Sinnbehauptung gestellt, sondern nur auf sich, die eigene Macht, die *coupe*.«⁵³⁹

Mallarmé schrieb dieses Gedicht anlässlich eines Banketts der Zeitschrift *La Plume* und trug es dort in Anwesenheit junger Dichterkollegen vor.⁵⁴⁰ Der Text erschien sodann auf der ersten Seite der aktuellen Ausgabe der Zeitschrift unter dem Titel *Toast*. Das Grußwort ist daher auch in Hinsicht auf die konkret anwesenden Adressaten und des performativen Akts des Vortrags im Kontext des Banketts zu betrachten. Mallarmé erhebt den Becher und spricht zu seinen Freunden, wiederum das Motiv der Schiffsfahrt aufgreifend: »*Nous naviguons*« (Vers 5). Der *maître* sieht sich auf dem Heck stehen, während er den jungen Schriftstellern den Platz am Bug zuschreibt, von dem aus sie dem Abenteuer entgegen reisen. Gemeinsam navigieren sie das Schiff durch

536 Mallarmé: *Salut*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 32.

537 Martin Heidegger: *Das Ding*. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. 2., unveränderte Aufl. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1959. S. 163–185.

538 Vgl. Gerhard Goebel: *Kommentar*. In: Mallarmé: *Gedichte* 1993. S. 294.

539 Ebd.

540 Vgl. o. V.: *Le 7me Banquet de la Plume*. In: *La Plume*. 92 (15. Februar 1893). S. 85.

die Meeresströme und winterlichen Unwetter (»*Le flot de foudres et d'hivers*«, Vers 8), wobei *d'hiver* auch hier all die Assoziationen autopoetischer Symbolik des Eismeerer weckt. Die Erwähnung der Sirenen im vierten Vers weist zudem auf die Sage der Argonauten hin, auf deren Heimfahrt diese den Sirenen begegnen, die durch Orpheus' Gesang in die Flucht geschlagen werden: »Die jungen Dichterkollegen auf dem Bug, denen gegenüber Mallarmé die Rolle des Veteranen auf dem Heck spielt, sind im Kollektiv gleichsam der neue Orpheus, der die alte Poesie – die Sirenen – bezwingt, ein hyperbolisches Bild nicht ohne Ironie.«⁵⁴¹ Ironisch hier auch die Zweideutigkeit der dritten Strophe, in der das Wanken des Schiffes (*tangage*) mit dem Rausch (*ivresse*) in Verbindung gebracht wird, den wohl auch der ›Schaum(wein)‹ im Glas verursacht.⁵⁴²

Auf Kurs gesetzt formuliert Mallarmé schließlich den Gruß »*Solitude, récif, étoile*« (Vers 12), der nach Hugo Friedrich die drei Grundmächte seiner Lyrik benennt: »Einsamkeit (die Ursituation des modernen Dichters), Klippe (an der er scheitert) und Stern (die unerreichbare Idealität, die alles verschuldet hat).«⁵⁴³ Analog zum ersten Vers nennt Mallarmé auch hier wieder drei Begriffe, Leit motive seines Werks, die eng verbunden sind mit dem Motiv der Schiffsfahrt: Die Einsamkeit des Meeres fernab jeder Zivilisation, die gefährvollen Felsen und die Sterne, die den Weg weisen.

Schließlich endet das Sonett mit dem Blick auf das Segel, welches unruhig im Wind weht: »*Le blanc souci de notre toile*« (Vers 14). Das Segel, das auf die Leinwand des Malers genauso wie auf das Blatt Papier des Schriftstellers anspielt, scheint hier positiver konnotiert zu sein als die leere Seite in *Brise Marine*. Als Segel ist es der Antrieb, um den sich der Dichter bemühen muss, damit die Kreativität es auftreibt und nicht stilllegt. ›Die weiße Sorge um das Segel‹⁵⁴⁴ ist somit Aufforderung zum Anfahren und leitet wieder an den Beginn des Gedichts zurück, wo aus dem Nichts der weiße Schaum Gestalt annimmt.

Es gibt zahlreiche weitere Belege in Mallarmés Werk, dass er poetische Bezüge zur Dichtung mit Figurationen des Weißen verbindet, deren besondere Oberflächeneigenschaft er auch explizit nennt.⁵⁴⁵ Als Homonym ver-

541 Gerhard Goebel: *Kommentar*. In: Mallarmé: *Gedichte* 1993. S. 293.

542 Vgl. ebd. S. 294.

543 Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* 2006. S. 118.

544 So die Übersetzung von Carl Fischer. In: Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck. München, Wien: Carl Hanser 1992. S. 9.

545 »De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles« (*Apparition*), »Et tu fis la blancheur sangolante des lys / Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure / À travers l'encens bleu des

weist *le blanc* auch auf den typografischen Weißraum und deutet damit auf die materiale Seite der Literatur und die weiße Buchseite im Besonderen: »Die weiße Buchseite tritt als Emblem für die Vorstellung eines Raums des Schweigen hervor; die Weiße umrahmt und durchbricht den Text, aber sie trägt zugleich die Worte und ermöglicht erst das freie Spiel ihrer vielfältigen Bedeutungen.«⁵⁴⁶ So gehört die Buchseite und gehören die Weißräume zu Mallarmés Texten dazu, die er durch metaphorische Umschreibungen in seine Poesie vergegenwärtigt und integriert.⁵⁴⁷

Erst in späteren Arbeiten beginnt Mallarmé, der sich eng an die formalen Strukturen traditioneller Lyrik hält, mit typografischen Experimenten und gibt dem Papierweiß Raum: Die Ekloge *L'après-midi d'un faune* (die endgültige Fassung erschien 1876) thematisiert am Beispiel eines Fauns, der sich nicht zwischen zwei Nymphen entscheiden kann, bis sie erwachen und beide fliehen, woraufhin er nicht zu sagen vermag, ob die Nymphen Wirklichkeit oder Trugbilder seiner Begierde waren, das Verhältnis von Realität und Fiktion und die Vergeistigung des Sinnlichen als Grundprobleme der Kunst.⁵⁴⁸ Es beginnt mit:

Ces nymphes, je les veux perpéteur.
 Si clair
 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
 Assoupi de sommeils touffus.
 [...] ⁵⁴⁹

In träger Nachmittagsstimmung gibt sich der Faun, Alter Ego des Dichters, seinen Gedanken und Imaginationen hin, wobei Mallarmé den Rhythmus dieses Träumens typografisch gestaltet: »Jener erste Satz bildet keinen voll-

horizons pâlis / Monte rêveusement vers la lune qui pleure !« (*Les Fleurs*), »Un clair croissant perdu par une blanche nue / Trempe sa corne calme en la glace des eaux« (*Las de l'amer repos...*), »De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie / T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux« (*Tristesse d'été*), »Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !« (*Soupir*), »le lit aux pages de vélin, / Tel, intuile et si claustral, n'est pas le lin« (*Hérodiade*).

546 Hauck: *Nachwort*. In: Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen* 1992. S. 317.

547 Schon früh hat Mallarmé den Weißraum im Druck seiner Texte bedacht und seiner dichten Sprache die Weiße des Raums zum Atmen gegeben: »Je voudrais un *caractère assez serré*, qui s'adaptât à la condensation de vers, mais de *l'air entre les vers, de l'espace*, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation. [...] En tout cas, je voudrais, aussi, un grand blanc après chacun, un repos [...]« – Brief von Mallarmé an Catulle Mendès (April 1866): Mallarmé: *Correspondance*. Bd. 1. S. 212.

548 Vgl. Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur* 1987. S. 122.

549 Stéphane Mallarmé: *L'après-midi d'un faune*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 84.

ständigen Vers. Zum Alexandriner, der in dieser Dichtung verwendet wird, fehlen noch zwei Silben. Mallarmé setzt sie, allein, in die zweite Zeile, so daß der einleitende Satz isoliert dasteht, wie ein Programm, und so daß die weißgebliebene Stelle – ein stummer Alexandriner gleichsam – die Pause der suchenden Erinnerung markiert.«⁵⁵⁰ An anderer Stelle notiert Mallarmé seine Verse wie folgt:

Je tiens la reine!

O sûr châtiment...

[...] ⁵⁵¹

Der Faun stellt sich vor, bei nächster Gelegenheit Venus, die Königin der Liebe, zu entführen: »Dann folgt ein Blanc, die Stummheit eines einsichtigen Gedankens bekundend.«⁵⁵² Für Erich Köhler, der diese typografischen Besonderheiten hervorhebt, suggerieren sie »Traum, Gedanken, Übergänge vom Realen zum Irrealen.«⁵⁵³ Mallarmé nutzt hier die Textoberfläche, um dem wechselhaften Monolog des Fauns Wesen zu verleihen. Weißräume als Pausenzeichen und Markierungen des Innehaltens und Nachdenkens zeichnen den Denkprozess nach und machen ihn für den Leser erfahrbar.

Der performative Charakter, den die Weißräume in dem Monolog haben, bildet den Ausgangspunkt einer poetischen Verwendung des konkreten Schriftgrundes. Das Weiß, welches in seinen symbolischen Wendungen schon zuvor Mallarmés Arbeit antrieb, wird in seinem Spätwerk *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*⁵⁵⁴, das eine entscheidende Wendung in der Entwicklung moderner Literatur markiert, zum zentralen Gegenstand werden.

550 Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur* 1987. S. 120.

551 Stéphane Mallarmé: *L'après-midi d'un faune*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 90.

552 Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur* 1987. S. 123.

553 Ebd. S. 125.

554 Der erste Abdruck erfolgte 1897 in der Zeitschrift *Cosmopolis*, deren Format Mallarmé jedoch typografisch zu Kompromissen nötigte. Insbesondere die Doppelseite, die Mallarmés Gestaltung zugrunde liegt, konnte nicht umgesetzt werden. Die folgend vorbereitete Buchpublikation bei Ambroise Vollard mit Illustrationen von Odilon Redon konnte durch Mallarmés Tod nicht realisiert werden. Hiervon sind jedoch Mallarmés korrigierte Druckfahnen überliefert, die auch darauf schließen lassen, dass das Künstlerbuch ungebunden und umschlaglos erscheinen sollte. Die erste Buchausgabe wurde von Mallarmés Schwiegersohn Edmond Bonnot besorgt und erschien 1914 bei Gallimard (NRF). Die posthum entstandene Ausgabe beruht auf Mallarmés letzter Fassung, weicht jedoch in Details von den Druckfahnen ab, so ist sie beispielsweise nicht in Didot, wie von Mallarmé vorgesehen, sondern einer anderen Schrifttype gesetzt. – Vgl. Adler u. Ernst: *Text als Figur* 1987. S. 235 – Gerhard Goebel: *Kommentar*. In: Mallarmé: *Gedichte*

Paul Valéry sah als einer der ersten Mallarmés letzten Text, an dem jener wohl ab 1895 arbeitete.⁵⁵⁵ Valérys Bericht schildert das Erlebnis der Begegnung mit dem Manuskript und demonstriert, welchen gewaltigen Eindruck der neuartige Text auf den jungen Schriftsteller machte:

Diese beispielslose Verdichtung versteinerte mich geradezu. Dieses Gebilde erregte mich, als habe sich ein neues Sternbild am Himmel gezeigt; als sei eine Konstellation erschienen, von der sich endlich eine Bedeutung hätte ablesen lassen. – War ich nicht Zeuge eines Ereignisses von kosmischen Rang, und war es nicht gleichsam das Gedankenschauspiel der Erschaffung der Sprache, das sich mir auf diesem Tisch in diesem Augenblick darbot [...] ? ... Ich fühlte mich einem Tumult von Eindrücken ausgesetzt, von der Neuheit des Anblicks gebannt, von Zweifeln beunruhigt, von künftigen Entwicklungen angerührt. Ich suchte eine Antwort inmitten von tausend Fragen, die zu stellen ich mir versagte. Bewunderung, Widerstand, leidenschaftliches Interesse und im Entstehen begriffene Analogien verknäulten sich in mir beim Anblick dieser intellektuellen Erfindung.⁵⁵⁶

Mallarmés Innovation, die auf Valéry wie eine Erleuchtung wirkt, besteht im neuartigen Umgang mit der Buchseite. Indem er die Verse frei auf der Papierfläche anordnet, löst er die Wörter aus ihrer linearen Struktur, positioniert sie neu und setzt sie durch Gegenüberstellung in Beziehung zu einander (Abb. 33). Das Ergebnis dieser typografischen Einrichtung, für die es kein historisches Vorbild gibt, ist eine Verräumlichung von Sprache, deren materi-

1993. S. 423 – Virginia A. La Charité: *The Dynamics of Space*. Mallarmés Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Lexington, Kentucky: French Forum, Publishers 1987 (French Forum Monographs 67). S. 44-47. – Es folgten einige Versuche Mallarmés Text auf Grundlage der Vollard-Ausgabe und der überlieferten Kommentare des Autors zu rekonstruieren. Zu nennen ist hier die von Mitsou Ronat erarbeitete Fassung: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés*. In: Mitsou Ronat (Hrsg.): *Stéphane Mallarmé*. Paris: Editions Change errant/ d'atelier 1980 – und zuletzt die von Michel Pierson 2002 edierte Ausgabe, die in einer Druck- und einer digitalen Fassung veröffentlicht wurde. Jene Ausgabe ist im Anhang dieser Arbeit abgebildet (Abb. 33). Da eine autorisierte endgültige Version fehlt, können Interpretationen zur präzisen, typografischen Gestalt nur unter Vorbehalt gelten. Auch wenn die Gallimard-Ausgabe die verbreitetste ist und viele Jahre die einzig gültige Fassung war, sind ihre Mängel, insbesondere der Schrifttype, eklatant, weswegen sie nur in Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte berücksichtigt werden kann. Die Schreibweise des Titels folgt Mallarmés Vorgabe; siehe hierzu: Charité: *The Dynamics of Space* 1987. S. 58

555 Vgl. Gerhard Goebel: *Kommentar*. In: Mallarmé: *Gedichte* 1993. S. 423.

556 Paul Valéry: *Über den ›Würfelwurf‹ von Mallarmé*. In: Jürgen Schmidt-Redefeldt (Hrsg.): *Paul Valéry: Werke*. Bd. 3. *Zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Insel 1989. S. 246.

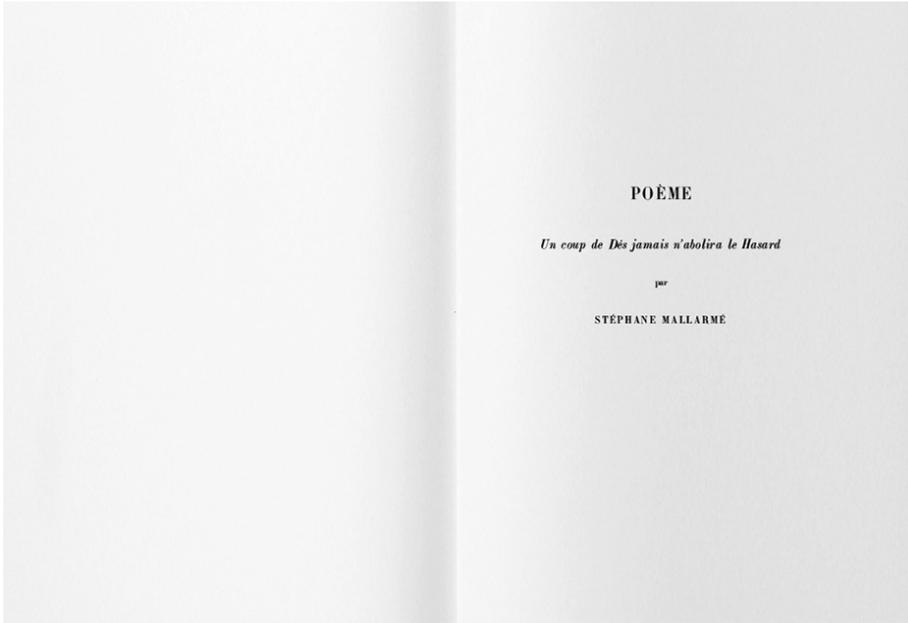


Abb. 33: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Titel

ale Dimension augenscheinlich wird. Bemerkenswerterweise greift Mallarmé auch hier wieder auf das Motiv der Schifffahrt zurück.

Auf elf Doppelseiten arrangiert Mallarmé seinen Text,⁵⁵⁷ der in neun verschiedenen typografischen Formaten gesetzt ist, welche sich nach Schriftgröße, Schriftlage, Groß- und Kleinschreibung unterscheiden. Die auf diese Weise differenzierten Textteile sind nicht zusammenhängend und auf einander folgend angeordnet, sondern fragmentiert und über die Seiten verteilt, so dass zum Teil einzelne Wörter isoliert stehen. Die geschriebenen Zeilen folgen der horizontal-linearen Setzung des konventionellen Schriftsatzes, so dass die Ausrichtung zum Leser konstant bleibt. Jedoch sind die Textteile nicht in eine Kolumne eingepasst und sind weder nach den Seitenrändern noch zentral ausgerichtet, sondern innerhalb der Zeile frei angeordnet.

⁵⁵⁷ Das Titelblatt, das Ronat und später auch Charité als Initialseite betrachten, welches die typografische Gestalt des Textes vorwegnimmt, soll hier nicht weiter besprochen werden. Da der eigentliche Text auf der folgenden Rectoseite beginnt, wurde die gegenüberliegende Vakatsseite, beispielsweise von Charité, nicht mitgezählt. Dass es sich hierbei um eine konventionell frei gelassene Seite handle, deren Leere unbedeutend sei, scheint zu hinterfragen, daher berücksichtigt die von mir vorgenommene Nummerierung auch jene Vakatsseite und geht von elf Doppelseiten aus. Siehe hierzu auch das Abbildungsverzeichnis im Anhang.

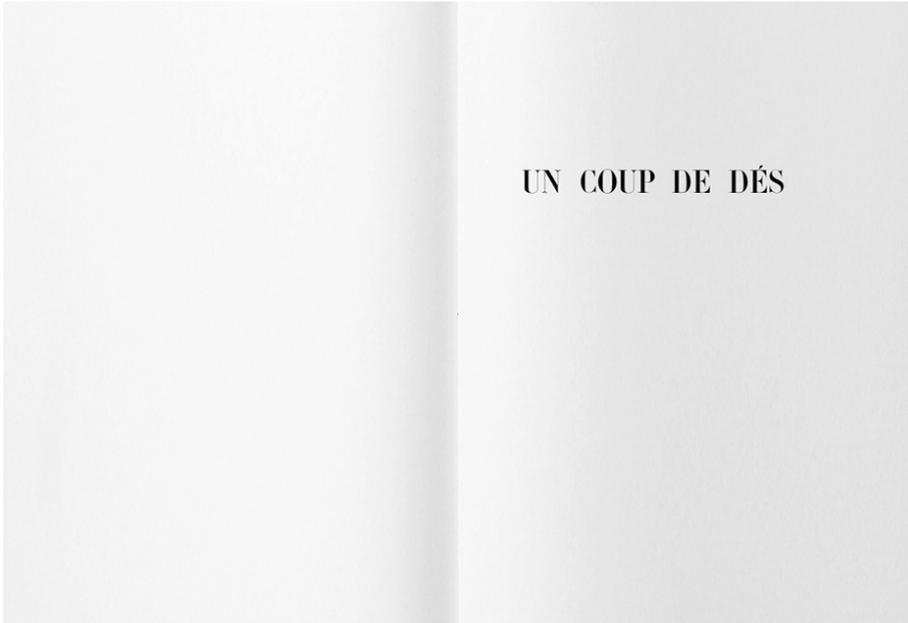


Abb. 33 (1): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 1. Doppelseite

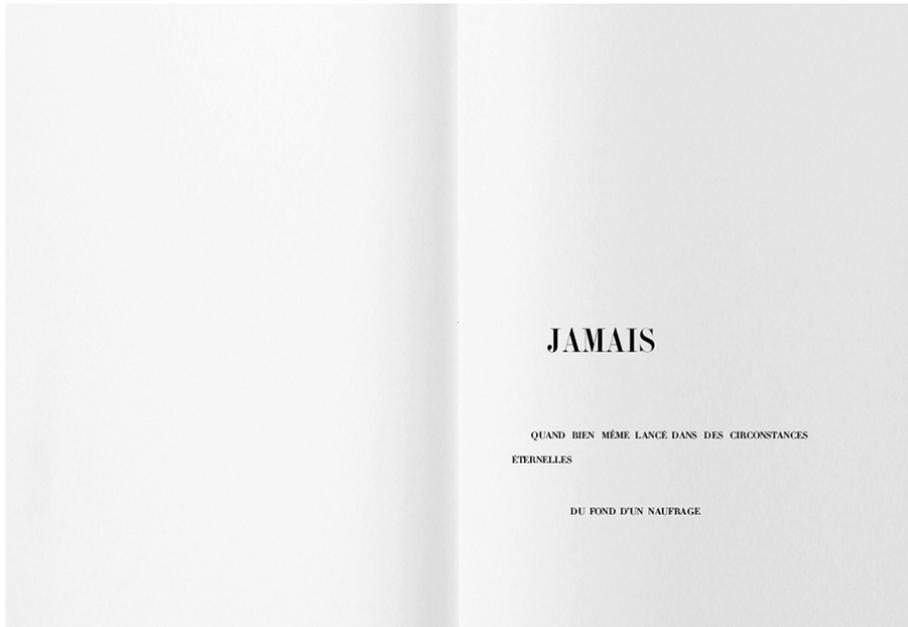
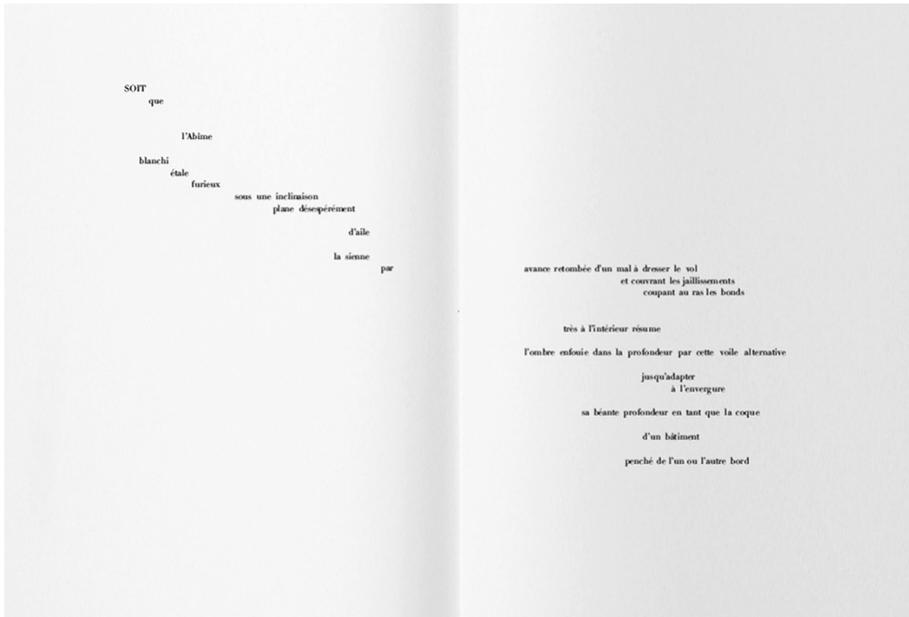
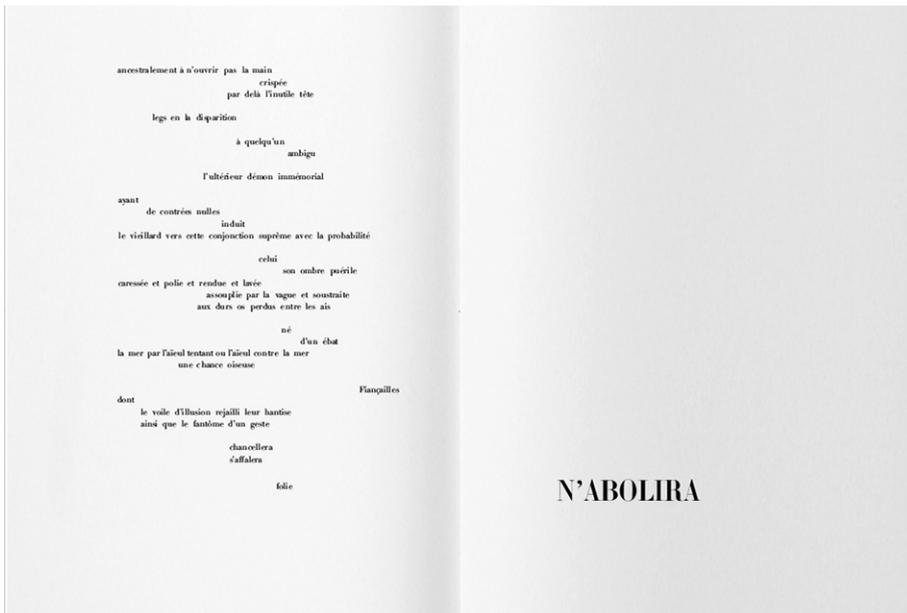
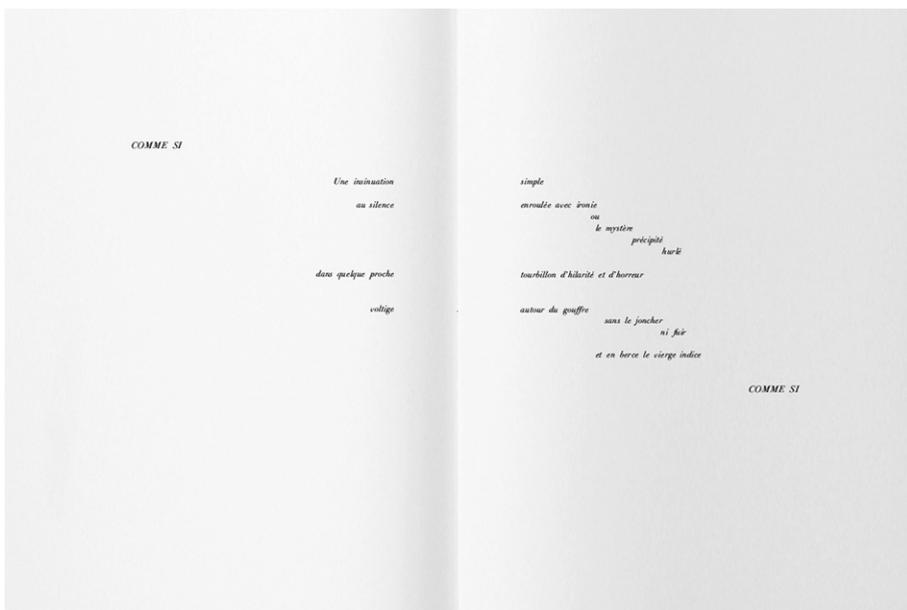
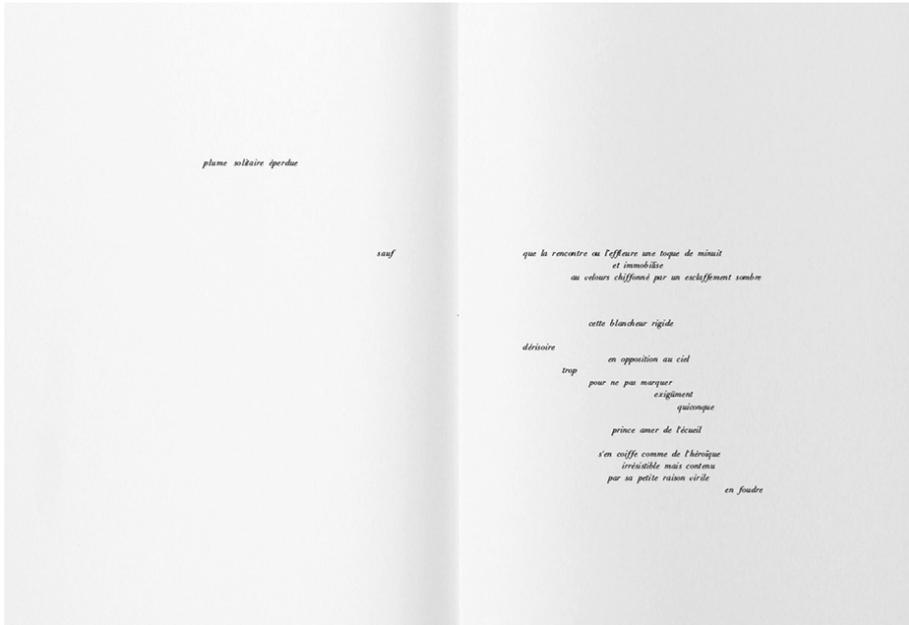
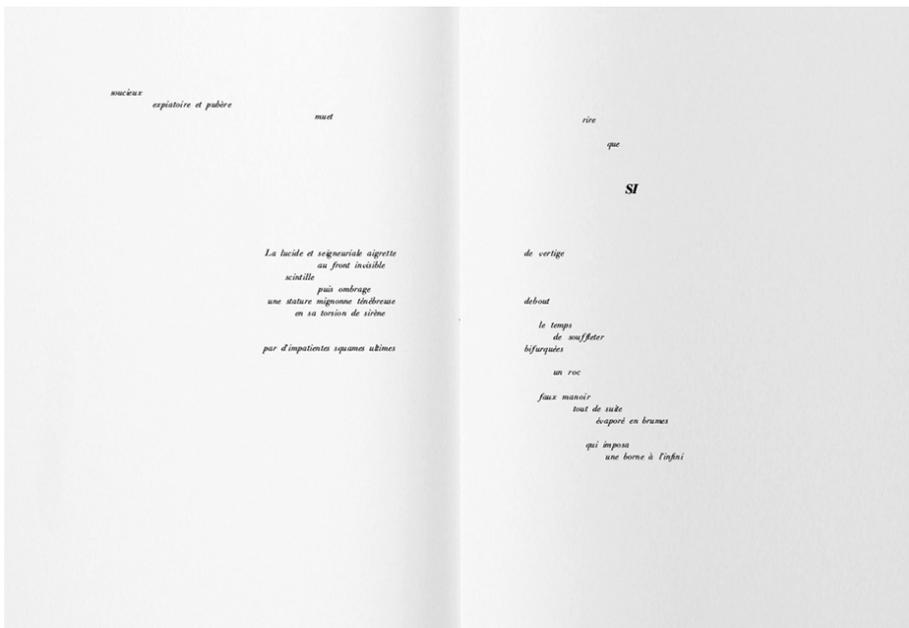
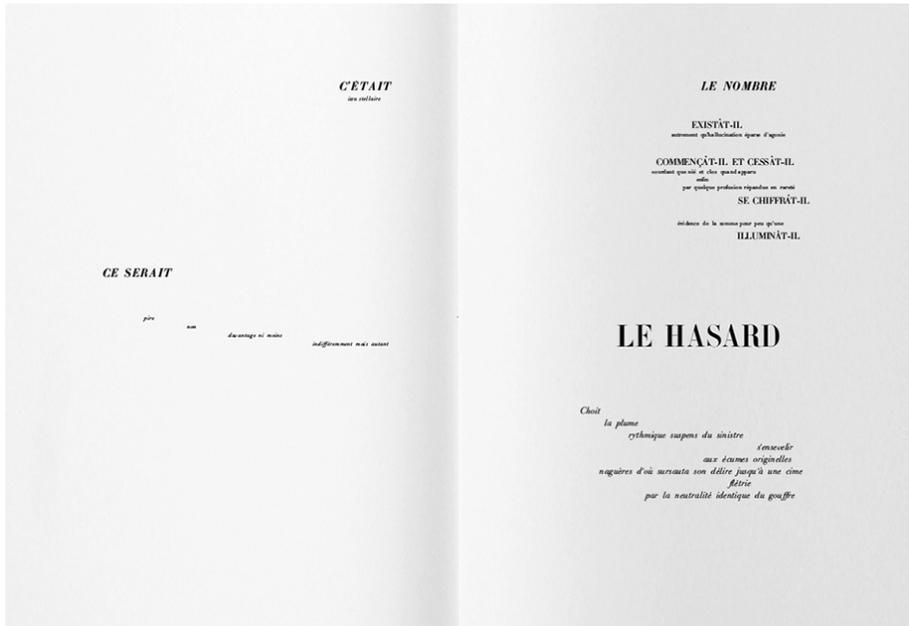
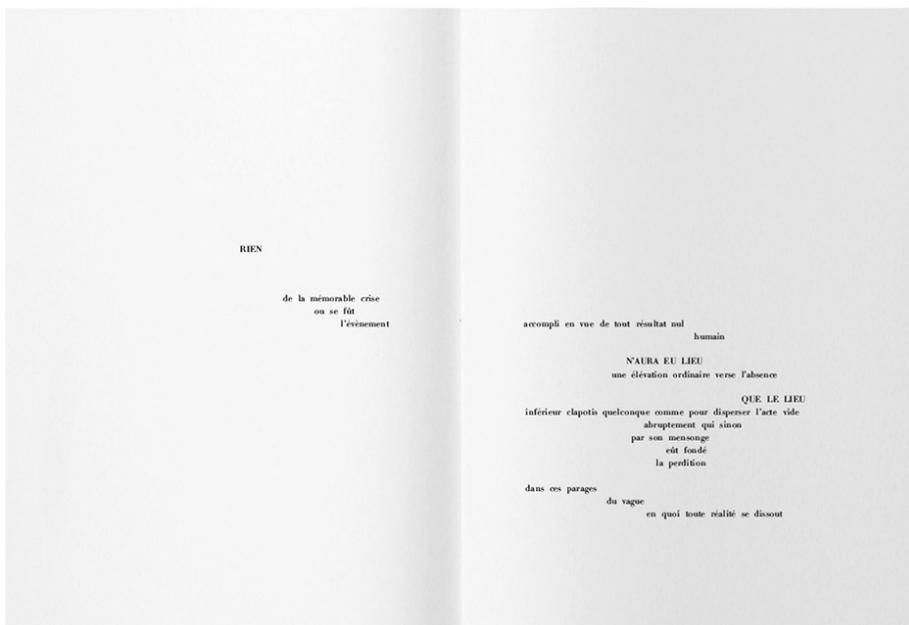


Abb. 33 (2): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 2. Doppelseite

Abb. 33 (3): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 3. DoppelseiteAbb. 33 (4): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 4. Doppelseite

Abb. 33 (5): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 5. DoppelseiteAbb. 33 (6): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 6. Doppelseite

Abb. 33 (7): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 7. DoppelseiteAbb. 33 (8): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 8. Doppelseite

Abb. 33 (9): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 9. DoppelseiteAbb. 33 (10): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 10. Doppelseite

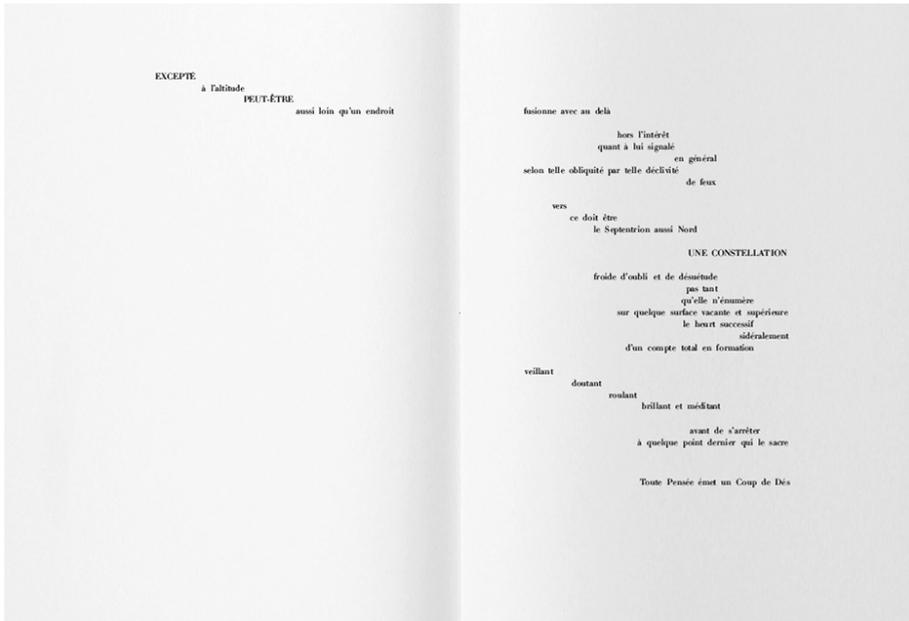


Abb. 33 (11): Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 11. Doppelseite

Der Abstand zwischen den gesetzten Zeilen variiert zwischen konventionell dimensioniertem Durchschuss und großzügigen Zwischenschlägen, so dass einige Zeilen zusammengehörig wirken und von anderen Textteilen geschiedenen sind. Statt geordneten Strophen bilden sich dabei individuelle Wortkomplexe heraus, die wolkenähnlich unterschiedliche Größen und Umrisse aufweisen. Weder Einzüge, noch Absätze oder Zwischenschläge entsprechen dem klassischen Buchsatz, lediglich die Buchstaben- und Wortzwischenräume sind konventionell gesetzt, so dass sich Buchstabenfolgen zu Wörtern herausbilden. Die Syntax von Mallarmés Text ist jedoch aufgebrochen. Unter Verzicht jeglicher Interpunktion ist auch die Satzzeichenfunktion der Weißräume aufgehoben. Durch ihren ungewöhnlichen Gebrauch, der keiner syntaktischen Logik folgt, ist ihre »piktorale Ikonizität« hervorgehoben, treten die Weißräume als visuelles Phänomen in Erscheinung, das die Ästhetik des Textes entscheidend mitbestimmt.

Indem Mallarmé den Text aus der kontinuierlichen Linearität, dem Ordnungsprinzip des Lesens, löst, irritiert er die Lektüre und konfrontiert den Leser mit der optischen Gestalt des Textes. So formuliert Valéry: »Ich sah, so schien mir, die Figur eines Gedankens, die zum erstenmal in den Raum gebreitet war ... Hier sprach wirklich die räumliche Weite, sie sann, gear zeitliche Formen. Erwartung, Zweifel, geistige Gespanntheit waren sichtbare

Dinge geworden.«⁵⁵⁸ Die großzügigen Weißräume werden gleichwertige Elemente des ›Seh-Textes‹⁵⁵⁹, die mitgelesen werden müssen, wie Mallarmé im Vorwort zur *Cosmopolis*-Ausgabe des *Coup de Dés* schreibt:

Les »blancs« en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte.⁵⁶⁰

Die Neuordnung des Weiß, durch die Mallarmé mit der gewohnten Form lyrischer Texte bricht und eine neue Form der Literatur begründet, inszeniert den Text als dynamisches Gebilde an der Schwelle zwischen sprachlichem und visuellem Artefakt. Das Aufscheinen (›paraître‹) und Verschwinden (›cesse ou rentre‹) der Phrasen im Weiß des Schreibgrundes erinnert an das wechselvolle Verhältnis von Fülle und Leere ostasiatischer Malerei, in der sich das Sein im Nicht-Sein und das Nicht-Sein im Sein vergegenwärtigt.⁵⁶¹ Die unbeschriebenen, leeren Stellen der Textseiten, die Mallarmé selbst als Schweigen interpretiert (›comme silence alentour‹), sind ebenso visuelle wie sprachliche

558 Paul Valéry: *Über den ›Würfelwurf‹ von Mallarmé* 1989. S. 245f.

559 Den Begriff ›Seh-Text‹ entwickelt Christina Weiß in ihrer Dissertation zur visuellen Poesie. – Vgl. Christina Weiß: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten*. Siegener Diss. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1984.

560 Stéphane Mallarmé: *Préface d'Un coup de dés*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 244.

561 Die Malweise chinesischer Meister verewigt Mallarmé in einem Gedicht aus dem Jahre 1864. Die mit wenigen Strichen hervorgebrachte Zeichnung einer verinnerlichten Landschaft auf dem weißen Porzellan einer Tasse, »de neige à la lune ravie«, beschreibt er darin wie folgt: »Une ligne d'azur mince et pâle serait / Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue, / Un clair croissant perdu par une blanche nue / Trempe sa corne calme en la glace des eaux, / Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.« – Stéphane Mallarmé: *Las de l'amer repos...* (1864). In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 56. – Cazalis, der Mallarmé wohl auch mit dem Buddhismus bekannt machte, veranlasst das Gedicht, in einem Brief an Mallarmé die Leere nach westlichen Verständnis, die sich durch das Fehlen Gottes als Vakuum auszeichnet, mit der Leere zu kontrastieren, wie sie ostasiatische Kulturen verstehen, als Potenzial des Werdens: »[...] le vide se met où n'est plus Dieu: – de là vide profond de ces rêveurs chinois, qui sont tous athées.« – Carl Paul Barbier (Hrsg.): *Documents Stéphane Mallarmé*. Bd. VI. Paris: Libraire Nizet 1977. S. 188. – Vgl. Gerhard Goebel: *Kommentar*. In: Mallarmé: *Gedichte* 1993. S. 305.

Zeichen. Im spannungsvollen Wechsel aktivieren sich Schrift und Weißräume beziehungsweise Rede und Schweigen gegenseitig und entfalten einen Rhythmus, der, wenn man den Text laut liest, wie Mallarmé im Vorwort vorschlägt, musikalische Formen annimmt. Die Weißräume der ›Partitur‹ dienen als Pausenzeichen und Momente der Stille, durch die der Klang der Wörter gesteigert wird, das Maß der weißen Intervalle verlangsamt oder beschleunigt den Lauf der Worte. Mallarmé, der sich mit Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks auseinandersetzte, ›komponiert‹ sein Wort-Bild-Kunstwerk um einen kapitalen Satz herum, der als ›Leitmotiv‹ an verschiedenen Stellen erscheint und das Langgedicht zusammenhält: »UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD« ist in Versalien und der größten Schriftgröße gesetzt. Die weiteren Textkomplexe, die sich als Parenthesen in den Satz einfügen, setzen sich visuell dazu in Beziehung, wie die Verästelung eines Baumes. Betrachtet man beispielsweise die neunte Doppelseite fällt »LE HASARD« zuerst ins Auge, die anderen Wortkomplexe gruppieren sich zu vier Gebilden, die durch weite Weißräume voneinander differenziert sind und sich um den hervorgehobenen Begriff arrangieren. Dieser wirkt durch die Schriftgröße näher als die kleiner geschriebenen Textteile, die wiederum optisch zurücktreten, je kleiner sie gesetzt sind. Die Wörter wirken sodann wie in einen horizontlosen, unendlichen Raum gesetzt, dessen Tiefenräumlichkeit die unterschiedlichen Schriftgrößen erzeugen und durch das sich ein dynamisches Gefüge des Vor- und Zurücktretens ergibt. Es entsteht der Eindruck, als stiegen die Worte aus dem Tiefengrund der Buchseite empor.

Gleichzeitig hält der undifferenzierte, monochrome Schreibgrund, der sich der Tiefenwirkung widersetzt, den changierenden Blick auf der Fläche. Auf planer Ebene sind die Textgruppen juxta-postisch angeordnet, getrennt durch Intervalle, deren Ausmaß ihren Bezug kennzeichnet. Auf der Fläche der Buchseite wird die vertikale und horizontale Ausrichtung der Elemente bedeutend, oben und unten sowie rechts und links sind die entscheidenden Größen der Komposition, wobei die Doppelseite die zugrundeliegende Ordnung darstellt. Der Bund wird zum Teil von Zeilen überspielt, dennoch ist er in der Gestaltung als kompositionsbestimmende Mittelsenkrechte gegenwärtig und wird keineswegs ignoriert. Die verschiedenen Schriftgrößen bringen, das Blatt flächig betrachtet, eine hierarchische Struktur hervor.

Das Sukzessive des Textes, das sich in den linearen Zeilen und der Folge von Doppelseiten erhalten hat, wird durchbrochen von übergreifenden Satzverbindungen, die durch jene differenzierte Typografie entsteht, und durch die simultane Darbietung der Textkomplexe auf der Doppelseite, die durch die Weißräume in eine räumliche Ordnung gebracht werden. Die Gleichzeitigkeit der Worte auf der Buchdoppelseite bewirkt eine Polyphonie der Stimmen. Gleichzeitig bilden in der visuellen Präsenz die vom Weiß isolierten

Textgruppen wie Umrissgedichte piktorale Formen aus. Die Ideogramme sind jedoch nicht eindeutig zu verstehen, sondern wirken vielmehr wie zufällig aufs Blatt gefallene Konstellationen, in denen wir Silhouetten zu erkennen glauben, ohne den Eindruck festhalten zu können, ähnlich dem Erkennen von Abbildern in vorbeiziehenden Wolken. Dass es sich hierbei um einen geplanten Eindruck handelt, beweisen nicht nur Mallarmés detaillierte Korrekturen der Druckfahnen, sondern realisiert der Leser auch bei intensiver Betrachtung des Langgedichts.

Un coup de Dés fordert vom Leser den Text sowohl zu lesen als auch die Doppelseite in ihrer ikonischen Dimension zu betrachten, er muss die einzelne Doppelseite im Kontext des Buchganzen und horizontale Strukturen, wie die Leserichtung und Blattfolge, ebenso wie vertikale Strukturen, insbesondere die Verbindung typografisch gleich gesetzter Phrasen über die Seiten hinweg, beachten.⁵⁶² Diese Überforderung hat zur Folge, dass die gesamte Dimension des Textes nie vollständig erfasst werden kann, vielmehr regt das Gedicht, oder besser Poem, zu wiederholender Lektüre an. Indem Mallarmé die erste Phrase des ersten Blattes »UN COUP DE DÉs« als letzte Worte des letzten Blattes wiederholt und somit an den Anfang anschließt, beschreibt auch der Text einen Kreislauf, welchem der Leser zu folgen aufgefordert ist. Letztlich muss die Offenheit von *Un coup de Dés* als poetische Eigenschaft konstatiert werden. Die Fragmentierung der Syntax legt nahe, auch dem Text im Ganzen fragmentarischen Charakter zuzusprechen, was nicht das Werk als literarisches Fragment kennzeichnen soll, sondern das Fragmentarische als ästhetisches Charakteristikum des Textes.⁵⁶³ Die Leerstellen, welche sich sowohl in den Weißräumen konkretisieren als auch in Mallarmés bedeutungs-offener Sprache artikulieren, stehen den mannigfaltigen Bezügen gegenüber, in denen sich lexikalische, metaphorische, lautliche, klangliche und visuelle Eindrücke symphonisch überlagern und palimpsestartig überschreiben. In beiderlei Hinsicht wird das Interpretationsvermögen des Rezipienten (heraus) gefordert.

562 Hinzu kommen lautliche Verdichtungen durch ähnlich klingende Worte wie *plume* und *écume*, die auf klanglicher Ebene in Beziehung zu einander treten und weitere Strukturen und Sinndimensionen des Textes bilden.

563 Auch wenn es keine Fassung des Poems letzter Hand gibt und durchaus bedacht werden muss, dass Mallarmé noch Änderungen an dem Text hätte vornehmen können und wollen, es sich also bei der überlieferten Version durchaus um eine unvollständige Fassung handelt, bliebe der fragmentarische Charakter auch in einer endgültigen Form erhalten, da er in der poetischen Anlage des Poems vorgesehen ist. Vergleichbar ist diese Differenzierung mit den bildhauerischen *Non-finit* Auguste Rodins gegenüber beispielsweise den unvollendeten Sklaven Michelangelos für das

Virginia A. La Charité stellt in ihrer ausführlichen Analyse der typografischen Gestalt von Mallarmés *Un coup de Dés* fest, dass der Raum das wesentliche Merkmal und Thema des Langgedichts ist, wobei sie unter dem polyvalenten Begriff *space* das gesamte Bedeutungsspektrum versteht.⁵⁶⁴ In ihrer Studie, in der sie das Textbild detailliert beschreibt, den Corpus sezziert und Aussagen zu Quantität, Verteilung und Beziehung der einzelnen Elemente trifft, bezeichnet *space* jedoch in den meisten Fällen den typografischen Weißraum, der mehr als siebenzig Prozent des Buches ausmache gegenüber den weniger als dreißig Prozent mit Druckerschwärze bedeckten Fläche: »Quantitatively, space is the predominant structuring component.«⁵⁶⁵ Zunächst stören die Weißräume die Lektüre, weil sie die lineare Folge unterbrechen. Der Leser bleibt orientierungslos im Weiß der Buchseite zurück und sucht vergeblich nach einem Anschluss. Indem die Weißräume die Zusammenhänge zerrütten, erschweren sie die Sinnentnahme, wenn sie diese nicht gar verhindern. Statt einen kontinuierlichen, einheitlichen Textzusammenhang zu ergeben, wirken die zersprengten Textfragmente eher assoziativ in ihrer polyvalenten Semantik. In diesem Zustand der Orientierungslosigkeit, der durchaus als frustrierender Moment des Scheiterns empfunden werden kann, liegt jedoch die Chance neue Wege der Lektüre zu gehen: »Er [Mallarmé, Anm. d. Verf.] führte ein *flächenhaftes* Lesen ein, das er mit dem *linearen* Lesen verknüpfte; und das bedeutet eine Bereicherung der Literatur um eine zweite *Dimension*.«⁵⁶⁶ Durch die Spationierung expandiert der Text und bezieht alle Weißräume der Buchdoppelseite bis zu den Seitenrändern mit ein. Das Blatt Papier

Grabmal Papst Julius' II. Die Moderne erkennt das ästhetische Potential des Unvollständigen und macht es zur künstlerischen Kategorie.

564 »The very concept of space is a problem, for it is a polyvalent term which includes the expanse of the universe, a lapse of time, an area set aside for a specific reason, an unobstructed area, an empty place, room, blank interval to separate characters and words. Space is the abstract which cannot be explained, the pure which cannot be experienced, the authentic which cannot be derived: it is formless, not enclosed, colorless, being the spectrum which makes color possible, sterile, unlimited, original and complete within itself. Space is asymmetrical, having no form, a-logical, having no explanation, and a-temporal, having no beginning or end. Moreover, space is visual, never oral; it is silent in the sense that it is non-verbal and self-sufficient. Space has no direction; it is anti-linear and open or free. Space is not background, but the primary field against which form, shape, color, dimensions gain delineation and definition. Space is undeniable, irrefutable, and all-inclusive.« – Charité: *The Dynamics of Space* 1987. S. 13.

565 Ebd. S. 48.

566 Valéry: *Über den ›Würfelwurf‹ von Mallarmé* 1989. S. 15. – Charité bietet darüber hinaus weitere, verschiedene Lesarten an, beispielsweise die Phrasen gleicher Schrifttypen zusammenzulesen oder die Recto- von den Versoseiten getrennt zu betrachten oder die Reihenfolge der Druckbögen zu vertauschen.

präsentiert sich nun als Feld, auf dem Schrift und Weißräume arrangiert werden zu einem ›Flächentext‹. Befreit von konventionellen Leseverfahren entfalten die Weißräume auf diesem Feld ihr Potential als formgebende und sinnbildende Elemente, sie dienen nicht mehr der Lesbarkeit des Textes, sondern sind künstlerische Einfügungen, die als solche verstanden werden müssen: Mallarmé »consciously destroys the pragmatics of printer space and replaces it with literary or esthetic space. The space makes the text; the space elevates print to the level of art.«⁵⁶⁷

Unter formalästhetischen Aspekten können die schwarzen ›Schriftgirlanden‹ im Kontrast zur weißen Fläche beschrieben werden. Keine Doppelseite gleicht einer anderen, jede hat eine individuelle Gestalt. Die Gemeinsamkeit der elf Doppelseiten besteht in der Dominanz des Weißraums, aus dem heraus die Schriftlinien hervorzukommen scheinen. Hier wird auch die Bedeutung des Didot-Fonts deutlich: Der Kontrast von breitem Grundstrich und schmalen Haarstrich lässt die Wörter reliefartig hervortreten, als werfen die Grundstriche Schatten, während die Haarlinien angeleuchtet werden, was mit der Tiefenwirkung der verschiedenen Schriftgrößen korrespondiert. Anders betrachtet verschwinden die Haarlinien optisch, je weiter man sich vom Textbild entfernt, und erwecken den Eindruck, als löse sich die Schrift langsam im Weiß der Buchseite auf.⁵⁶⁸ Die Flüchtigkeit dieser dunstigen Erscheinung erinnert wiederum an die transformative Ästhetik fernöstlicher Kunst. So assoziiert der Leser in Anbetracht der Folien von *Un coup de Dés* auch hier die Weißräume bald als Gewässer, Nebel oder Himmel, nicht zuletzt weil der Text selbst auf jene Räume und atmosphärischen Zustände hindeutet – wörtlich (›mer«, »ciel«, »brumes«) und in zahlreichen assoziierenden Motiven (›naufrage«, »bâtiment«, »flots«, »tourbillon«, »écueil«, »écume« und »aile«, »vol«, »vents«, »plume«, »vertige«, »stellaire«).

Robert Greer Cohn, der im Close-Reading-Verfahren das Poem einer ausführlichen Analyse unterzieht und Dualität (›dual-polarity«) als ein zentrales Prinzip von *Un coup de Dés* ausmacht, sieht die Gegenüberstellung von Himmel und Meer bereits in den ersten beiden Doppelseiten thematisiert.⁵⁶⁹

567 Charité: *The Dynamics of Space* 1987. S. 84. – Der Drucker François Didot soll angeblich den Druck von *Un coup de Dés* mit folgenden Worten abgelehnt haben: »c'est un fou qui a écrit ça« – zit. nach: Ebd. S. 83.

568 Vgl. Sebastian Hartwig: *Sternschnuppen auf exzentrischen Bahnen. Überlegungen zu Textbild und Textbildlichkeit in Mallarmés Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: Monika Schmitz-Emans und Gertrud Lehnert (Hrsg.): *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Potsdam, 18.–21. Mai 2005. Heidelberg: Synchron 2008 (= Hermeia, 10). S. 322.

569 Vgl. Robert Green Cohn: *Mallarmé's Un Coup de Dés: an exegesis*. New Haven: A Yale French Studies Publication 1949.

Aus seiner Sicht repräsentiere das Weiß der ersten Seite den Himmel, da die Textphrase in der oberen Hälfte der Seite platziert ist, während die zweite Doppelseite das Meer darstelle, in dem sich die Zeilen wie Wellen oder Wasserspiegelungen im unteren Teil des Blattes befinden.⁵⁷⁰ Die unterste Phrase »DU FOND D'UN NAUFRAGE« legt die Assoziation mit dem Meer nahe und kommentiert zugleich die bedeutsame Positionierung am Ende der Folie.

Inhaltliche Motive scheinen (typo)grafisch in der Seitengestaltung aufgenommen und umgesetzt zu sein, wie auch formalästhetische Aspekte verbalisiert werden: die visuelle Gestalt illustriert den Text und der Text kommentiert die Seitengestaltung. Auf diese Weise suggeriert der Textinhalt Bilder, die der Leser sodann im Textbild konkretisiert sieht, genauso flüchtig und undeutlich wie die Metaphern Mallarmés; und das Textbild wirkt auf das Verständnis des Textinhalts, formiert die vage Referenz der Begriffe, ohne sie eindeutig abzubilden.

In der Konkordanz von inhaltlichen und typografischen Merkmalen zeichnet sich auch eine Makrostruktur von *Un coup de Dés* ab. Drei Motivkreise lassen sich differenzieren: Auf den ersten fünf Doppelseiten ist das Motiv des Schiffbruchs dargestellt. Die Doppelseiten sechs bis neun sind dem Flug einer Feder gewidmet, wobei Seite neun schon zum letzten Teil überleitet. Auf den Doppelseiten zehn und elf wird das Motiv des Sternbildes thematisiert.⁵⁷¹

Die erste Seite imitiert ein Titelblatt, was nur dadurch irritiert, dass bereits ein Titelblatt mit Autor-, Titel- und Gattungsangabe voran gestellt ist und der Schriftzug auf der ersten Doppelseite »UN COUP DE DÉS« eine Verkürzung des Titels darstellt. Die Fragmentierung und Isolation der Textphrase wird als solche erst deutlich, wenn man die zweite Doppelseite mitberücksichtigt: Die auffällig ungewöhnliche Platzierung der Wörter auf dem Blatt weist die typografische Gestaltung als formbildendes Charakteristikum des Textes aus, so dass auch die vorangegangene Phrase der ersten Doppelseite als Teil des Haupttextes verstanden werden muss; dass die Phrase »UN COUP DE DÉS« auf der zweiten Doppelseite mit dem typografisch gleich gesetzten Wort »JAMAIS« weitergeführt wird, trägt zu der Erkenntnis bei, die erste Phrase als

570 Vgl. Ebd.

571 Dass eine ikonische Lesart des Textes durchaus Mallarmés Absicht entsprach, zeigt ein Brief an André Gide, in dem er den Schiffbruch und die Sternkonstellation selbst als im Text repräsentierte Bilder benennt: »La constellation y affectera, d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc.: car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un »périodique«), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose.« – Brief von Mallarmé an André Gide: Mallarmé: *Correspondance* 1945. S. 816.

Haupttext zu lesen. Auf diese Weise gekoppelt lässt sich die Folge von erster und zweiter Doppelseite wie oben beschrieben als Kontrastierung von oben und unten beziehungsweise Himmel und Erde verstehen. In Hinblick auf das letzte Wort der zweiten Folie »NAUFRAGE« kann der Höhenunterschied der Zeilen als abstrakte Übertragung jenes Schiffbruchs auf (typo)grafischer Ebene verstanden werden, indem es das Wesentliche des Untergangs illustriert, den Wechsel von oben nach unten. Mallarmé nimmt in *Un Coup de Dés* das Motiv des Schiffbruchs wieder auf, den er schon im frühen Gedicht *Brise Marine* hervorsieht. Deutlicher noch lässt sich in der fallenden Bewegung der Zeilen auf der dritten Doppelseite das Sinken des Schiffes erkennen, wozu gleich zu Beginn das leicht nach rechts ausgestellte Wort »l'Abîme« anregt, als würde man von dort in eben jenen Abgrund schauen. »inclinai-son«, »penché«, »retombée« und »profondeur«, weiter unten wiederholt mit der Steigerung »béante profondeur«, begleiten den Fall entsprechend bis am unteren Seitenende das Schiff (»bâtiment«) liegen bleibt. Unruhig streben auf der vierten Doppelseite die Zeilen auseinander, überspielen den Bund, so dass es dem Leser überlassen bleibt, ihre Reihenfolge zu bestimmen. Meteorologische Phänomene wie »vents« und »tempête« unterstützen den dynamischen Eindruck und scheinen verantwortlich für die Wellen (»flots«), die das Schiff überspülen und die man in dieser Doppelseite dargestellt sehen kann.⁵⁷² Hoch oben – auf der Buchseite wie auf der Klippe – steht »LE MAÎTRE«, der zögert, den schicksalhaften Würfel zu werfen, der im Titel angesprochen wird. Auch die folgende Versoseite ist inhaltlich geprägt von jenem Zögern und dem aufgewühlten Meer, welches hier auch wörtlich benannt wird. Kontrastiert wird die vergleichsweise volle Seite mit der beinahe unbeschriebenen Seite gegenüber, deren Leere durch das monumentale »N'ABOLIRA« geradezu beschrien wird. Durch die aufgetürmten Schriftzeilen links erzeugt der tief sitzende Schriftzug auf der rechten Seite den Eindruck eines Abgrunds; auf der Klippe balanciert wankend (»chancellera«) der Meister. Die visuelle Zweiteilung wird durch das Wort »ambigu« kommentiert, welches gleichsam vor eindeutigen Zuschreibungen warnt.

Gegenüber dem lastenden Schriftzug auf der rechten Seite der fünften Doppelseite, der sich als Bodensatz am Grund des Meeres abgesetzt zu haben scheint, kommt die sechste Doppelseite leicht und schwebend daher. Die Schrift wechselt hier in Kursivdruck und die wenigen Worte verteilen sich

572 Durch den fehlenden Horizont konzentriert sich der Blick auf die Wasseroberfläche, die mit der Fläche des Blattes kongruent ist. Wellenbewegungen, Spiegelungen und Erscheinungen unter der Wasseroberfläche werden auf dieser Fläche synthetisiert. Dieses Phänomen hat Claude Monet (1840–1926) in seinen *Nymphéas* erarbeitet. Der Maler war mit Mallarmé freundschaftlich verbunden und gelegentlicher Gast der »Mardis«, dem literarischen Zirkel Mallarmés.

auf dem Papier, umgeben von schweigendem Weiß (*»au silence enroulée avec ironie«*). Man möchte sogleich in dem Strudel (*»tourbillon«*) der abgedruckten Wörter einen Schwarm Vögel sehen, die über der Schlucht fliegen (*»voltige autour du gouffre«*), die sich auf der vorherigen Seite abbildete. Eingerahmt wird die Wörtergruppe vom zweimaligen *»COMME SI«*, das in seiner Formulierung bereits das Beschriebene negiert und es in die Sphäre des nur Ange deuteten verlagert, wie eine vage Skizze aus nur wenigen Strichen. Die Worte bleiben *»vierge indice[s]«*, deren Bedeutung unklar bleibt. Die siebte Doppelseite repräsentiert den Flug oder Fall einer Feder. Das Wort *»plume«* bezeichnet die taumelnde Feder, aber auch das Schreibwerkzeug des Schriftstellers.⁵⁷³ Die Spur, welche die Tinte beim Schreiben hinterlässt – die Kursivschrift imitiert Handschriftlichkeit – paraphrasiert die Bewegung der fallenden Feder.⁵⁷⁴ Verloren (*»solitaire éperdue«*) schwebt diese in der Luft, wie die Wörter im Weiß der Buchseite. Erst die Konjunktion *»sauf«* leitet über zur Rectoseite und markiert den Beginn der Bewegung: den Fall der Feder, aber auch den Anfang des Schreibakts. Wenn die Feder das faltige Samt (*»velours chiffonné«*) streift, Metapher der Druckbögen, aus denen ein Buch gemacht ist, dann füllt sich auch die Seite mit Wörtern, hinterlässt die Tinte ihre Spur. *»cette blancheur rigide«* ist die steife, weiße Feder, kann aber auch das unnachgiebige Weiß der Buchseite bedeuten. Deutlich setzt sich die Feder vom Himmel ab, wie das Schriftzeichen vom Papierweiß: *»trop // pour ne pas marquer«*. Mit ihr zeichnet sich der *»prince amer de l'écueil«* aus, der auf den zuvor erschienen *»MAÎTRE«* referiert und auch Mallarmé meinen kann oder als Shakespeares Hamlet gedeutet wurde,⁵⁷⁵ jedenfalls einen intra- oder intertextuellen Bezug herstellt. Das letzte Wort leitet, weit an den rechten Rand gerückt, über zur nächsten Seite, wo die Bewegung hoch oben auf der linken Seite wieder aufgenommen wird. In der gleichen kursiv gedruckten Schriftart zeichnet die Folge der Zeilen auf der achten Doppelseite einen Schwung nach, der dem *»vertige«* entspricht. Doch wechselt hier das fallende Objekt. Die Feder, am Hut des Prinzen zum Stillstand gekommen, beschattet eine Sirene. Diese, welche sonst die Schiffsleute mit ihrem Gesang in den Untergang lockt, scheint

573 »Ich bin sehr abgespannt von der Arbeit, und die nächtlichen Federn, die ich mir jeden Morgen ausreiße, um meine Gedichte zu schreiben, sind am Nachmittag noch nicht nachgewachsen.« Mallarmé: *Correspondance* 1945. S. 219.

574 Sebastian Hartwig bemerkt, dass Mallarmé in seinen Korrekturen die Oberlänge der Minuskel *f* verlängert wissen wollte, wodurch sich die Letterngestalt der Form der Feder annäherte. Der Buchstabe tritt auf dieser Folie auffällig häufig auf: das isolierte *»sauf«* trägt die Minuskel am Ende und weist sicher nicht unabsichtlich zur Rectoseite hin, wo sie gleich mehrmals als Doppelkonsonant vorkommt (*»euffleure«, »chiffonné«, »esclaffement«, »coiffe«*). – Vgl. Hartwig: *Sternschnuppen auf exzentrischen Bahnen* 2008. S. 319.

575 Vgl. Cohn: Mallarmé's *Un Coup de Dés: an exegesis* 1949. S. 72–78.

stumm (»*muet*«) und springt vom Fels (»*roc*«), den man im linken Schriftblock erkennen mag, ins Meer, wo sie im Nebel (»*brumes*«) entschwindet. Die Anordnung der Zeilen zeichnet ihre Bewegung nach, die mit dem Wort »*l'infini*« endet, worauf nichts als das Weiß der Seite folgt.

Die folgende Doppelseite blendet von einem Thema zum nächsten über, worauf schon die Koexistenz verschiedener Schriftarten hinweist. Rechts unten wird die Kursivschrift der vorigen Seiten aufgenommen und wiederholt, sowohl in der Form fallender Zeilen als auch inhaltlich wird noch einmal auf den Federflug referiert. Der zentrale Begriff dieser Folie ist jedoch »LE HASARD«, der die Titelfrase typografisch aufnimmt und fortführt. Tatsächlich ist der zentrale Schriftzug auch in der Mitte der Seite angeordnet und hebt sich, in Versalien geschrieben und von Weißraum isoliert, gegenüber den anderen Wortkomplexen ab, die ihn einrahmen. Fächerartig spannen sich darüber die Worte »*CE SERAIT // C'ETAIT // LE NOMBRE*«, die, in gleicher Weise geschrieben, in Beziehung zueinander gesetzt werden und durch den Versalsatz auch auf »LE HASARD« bezogen werden. Folgt man dem Bogen in konventioneller Leserichtung, ergibt sich ein Dreischritt, in dem zunächst das konditionale ES WÄRE unterschrieben wird von relativierenden Ausdrücken, sich dann flektiert zum vergangenen ES WAR, womit sich die Möglichkeit zur historischen Tatsache wandelt. Das Feststehende wird inhaltlich wie typografisch unterstrichen durch die Subzeile »*issu stellaire*«, die auf den nächsten Motivkomplex vorausdeutet. Die Entwicklung dieser Wortreihe führt zur ZAHL, die der Leser im Kontext des Würfelwurfs als Augen deutet. Der Würfel, der sich zunächst noch bewegt, was sowohl im Konjunktiv als auch im Zeilenfall der Subzeilen von »*CE SERAIT*« angedeutet ist, bis er dann zum Erliegen kommt und feststeht, wie die Sterne am Himmel, zeigt schließlich als Ergebnis des Wurfs die Ziffer. »*LE NOMBRE*« erscheint wie der Titel über einem Gedicht, das sich darunter als Folge von Zeilen formiert. Rhythmisch wechseln groß- und kleingeschriebene Zeilen, wobei die Versalphrasen eine Reihe von Konjunktivausdrücken darstellen, die sich auf die ZAHL beziehen und von den begleitenden Unterzeilen kommentiert werden. Die Wahrscheinlichkeit der Existenz dieser Ziffer (»*EXISTÂT-IL*«), ihrer Entstehung (»*COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL*«), ihres in Erscheinungtretens (»*SE CHIFFRÂT-IL*«) und ihrer, inhaltlich gemeinten Beleuchtung (»*ILLUMINÂT-IL*«) leitet über zu »LE HASARD«, aber auch zur folgenden Doppelseite, die programmatisch mit dem Wort »RIEN« beginnt und auf gleiche Weise gesetzt ist, wie die Konditionalphrasen. Das NICHTS auf der zehnten Folie ist umgeben von Weiß, das wiederum mit dem chaotischen Nichts assoziiert wird. Auch »nul«, »absence« und »vide« referieren auf das Fehlende, »dispenser« und »dissout« auf den Prozess des sich Auflösens. Liest man die in Versalien gedruckten Textteile in Folge, ergibt sich der Satz: »RIEN

// N'AURA EU LIEU // QUE LE LIEU«. Hierin lässt sich eine poetologische Aussage Mallarmés lesen, in der die Worte nur als sie selbst existieren. Zu einer solchen Lesart verleiten verschiedene Phrasen: In »verse l'absence«, dem Vergießen von Abwesenheit, klingt auch der fehlende Vers an und »dispenser l'acte vide« lässt sich pessimistisch als schriftstellerischer Akt verstehen. Der Satz wird weitergeführt auf der letzten Doppelseite: »EXCEPTÉ // PEUT-ÊTRE // UNE CONSTELLATION« und fügt eine Ausnahme hinzu: die der Konstellation. Verteilten sich die gedruckten Worte auf der zehnten Doppelseite in der unteren Hälfte des Blattes, setzt der Text auf der elften Doppelseite hoch oben an, was auch wörtlich kommentiert wird (»à l'altitude«). »sidéralment« und »le Septentrion aussi Nord« regen an, den homonymen Begriff »CONSTELLATION« mit Sternbild zu übersetzen und so lässt sich in der Anordnung der Wörter auf der letzten Doppelseite das Sternbild des Kleinen Bären erkennen. Das hervorgehobene Wort »CONSTELLATION« kommentiert auch dieses typografische Arrangement.⁵⁷⁶ Die Analogie von Schriftbild und Sternbild fokussiert noch einmal die verschiedenen Raumkonzepte. Die Unendlichkeit des Alls entspricht dem richtungslosen Weiß der Buchseite. Da die Dimensionen des Sternenhimmels für den Betrachter nicht fassbar sind, erscheint er wie eine Fläche. In frühzeitlichen Weltbildern spannte sich daher das Firmament als Prospekt über die Erde und trennte diese vom göttlichen Himmel. Der Abstand zwischen den Sternen entspricht dann keiner Tiefen- sondern einer Zwischenräumlichkeit, wie auch die Wörter auf der Buchseite durch zweidimensionale Weißräume voneinander getrennt sind. Erst durch Abstände werden die einzelnen Sterne sichtbar, die zu dicht nebeneinander nur einen helleren Punkt bedeuten würden. Isoliert erstrahlt ein kosmisches Licht als einzelner Stern, der dann aus irdischer Perspektive mit benachbarten Sternen in Verbindung gebracht wird und durch virtuelle Linien verbunden ein Sternbild bilden kann. Jene analytische und gleichsam synthetische Funktion bestimmt auch den Weißraum, der auf der Buchseite einzelne Schriftzeichen differenziert, um sie in Beziehung zueinander zu setzen. »sur quelque surface vacante et supérieure« benennt den Schreibgrund, die leere Fläche, auf der die Wörter prangen, wie die Sterne am Firmament. Mit dem romantisch poetischen Motiv des Sternenhimmels nimmt Mallarmé

576 Auch in seinem Essay *Quant au Livre*, welcher im gleichen Jahr erscheint, in dem er die Arbeit an *Un Coup de Dés* aufnimmt, zieht Mallarmé den Vergleich von Schrift und Sternenhimmel: »Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc.« – Stéphane Mallarmé: *Quant au Livre*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften* 1998. S. 234. – Des Weiteren beschreibt auch Valéry seinen Eindruck von Mallarmés Poem als Sternbild, wie im Eingangszitat dieses Unterkapitels zitiert.

aber auch einen literarischen Topos auf, dem Subjekt die Unendlichkeit des Alls entgegenzustellen, in der es sich verliert.

Die drei Motivkreise, Schiffbruch, Federflug und Sternbild, werden durch die Bewegung des Würfelwurfs miteinander verbunden, wie die Worte des Titelsatzes, der sich durch den Text zieht, die Seiten und Phrasen miteinander verbinden. Im Fall der Zeilen, welcher das bestimmende Strukturelement der Seitengestaltung ist, zeichnet sich die Bewegung ab, wie auch das sinkende Schiff und die taumelnde Feder einen Fall beschreiben. Schließlich finden die geworfenen Würfel Stillung in einer bestimmten Lage, wie auch Sterne oder Planeten in einer spezifischen Anordnung Konstellationen bilden. Im Motiv des Würfels klingen weissagende Orakelsteine und das finale Spiel mit dem Tod sowie die göttliche Macht über das menschliche Schicksal an. Dem Würfelspiel liegt zudem das Prinzip des Zufalls zugrunde, welches in der Moderne zur produktiven künstlerischen Operation avanciert, um das Werk vom Künstler zu trennen beziehungsweise zu befreien und objektive Strategien zur künstlerischen Produktion zu nutzen, die von der Kontrolle eines künstlerischen Subjekts unabhängig sind.⁵⁷⁷ Marie-Louise Erlenmeyer leitet den Titel des Poems etymologisch ab und betont dabei eine zweite Bedeutung des Wortes ›dés‹, welches vom Lateinischen ›datum‹ (›das Gegebene‹) komme und sich in Redensarten wie ›à vous le dé‹ (›Sie haben das Wort‹) erhalten hat, so dass *Un Coup de Dés* auch als »Wortwurf« verstanden werden dürfe.⁵⁷⁸ Es fällt nicht schwer, die frei auf der Seite angeordneten Wörter als zufällige Konstellation von auf das Blatt geworfenen Wortfetzen zu betrachten. Was erst später Dadaisten und Surrealisten tatsächlich als künstlerisch-produktives Verfahren nutzen werden, ist bei Mallarmé konzeptuell angedeutet, in seinem poetologischen Kontext jedoch anders zu deuten. Bei Mallarmé drückt der ›Wortwurf‹ die Unzulänglichkeit künstlerischer Produktion aus: »ein guter Vers ist nur ein Glücksfall, eine Kombination, deren Wahrscheinlichkeit durch Berechnungen hergestellt werden kann«⁵⁷⁹. Sartre begründet Mallarmés Pessimismus mit dessen Erfahrung von Leere, die der philosophische Tod Gottes bei einer Generation hinterlassen habe, die ihren Glauben nicht verlieren konnte, sondern zu Atheisten gemacht wurden: Ein guter Satz sei nun nicht mehr ein göttlicher Gedanke, der durch die Hand des Poeten auf das Blatt Papier fließe, sondern reiner Zufall.⁵⁸⁰ Ange-

577 Das chinesische *I Ging* (*Buch der Wandlungen*) hatte großen Einfluss auf die westliche Entwicklung einer künstlerischen Aleatorik, welche die Arbeit vieler avantgardistischer bildender Künstler, Komponisten und Schriftsteller prägte.

578 Stéphane Mallarmé: *Ein Würfelwurf*. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer. Freiburg: Walter 1966. S. 63.

579 Sartre: *Mallarmés Engagement* 1983. S. 16.

580 Vgl. ebd.

sichts einer solch destruktiven Auffassung der künstlerischen Handlung ist diese zwangsläufig zum Scheitern verurteilt. Im Bild der Schifffahrt, die den schriftstellerischen Akt symbolisiert, endet diese daher folgerichtig mit dem Untergang. Wie schon Poe und Melville steuert auch Mallarmé in die Sphäre des Weißen, dem Nordpol entgegen (»le Septentrion aussi Nord«, Doppelseite 11), um in der schweigenden Leere der weißen Buchseite zu stranden, die hier den Text zersetzt und an allen Stellen zum Vorschein kommt. Doch kapituliert Mallarmé nicht angesichts des Schreckens vor dem weißen Blatt Papier, sondern stellt es aus, um das Wesen des schriftstellerischen Scheiterns offenzulegen: »[...] als ein Ohnmächtiger, der seine Ohnmacht besiegt, verwandelt Mallarmé sein persönliches Scheitern in Unmöglichkeit der Poesie; dann, durch eine neue Umdrehung, verwandelt er das Scheitern der Poesie in Poesie des Scheiterns.«⁵⁸¹ Mallarmé demonstriert dieses Scheitern sowohl inhaltlich als auch formalästhetisch. Es ist ein Abgesang auf die literarische Schaffenskraft, wenn der ›Wortwurf‹, also das Schreiben, den Zufall nie auslöschen wird, sondern diesem immer unterworfen bleibt, inszeniert »als einen Würfelwurf auf eine leere weiße Unterlage. Dieser Wurf ist beliebig wiederholbar und beliebig auslegbar, eine Demonstration absoluter Faktizität.«⁵⁸² Poetisches Schreiben wird zu »une chance oiseuse« (Doppelseite 5) und »l'acte vide« (Doppelseite 10). Der großzügig durchschossene Text bedeutet zudem auch visuell eine Verweigerung der sprachlichen Artikulation. In den Lücken zwischen den Textfragmenten manifestiert sich das Schweigen des sprachskeptizistischen Dichters: »Die Störung der Worte, das Aufbrechen der Syntagmatik vermittels des Weißraums und des ungewöhnlich bemessenen Durchschusses als Symbol des Schweigens scheint auf Mallarmés Erkenntnis der Funktion und Begrenztheit poetischen Sprechens zu verweisen.«⁵⁸³ Als »negatives Merkmal« oder »Merkmal des Negativen«⁵⁸⁴ deutet das Weiße aber auch über die Sprache und das literarische Schreiben hinaus: »Was in *Un Coup de dés* geschieht, ist die Sichtbarwerdung des Nichts. In der Darstellung der Negation von allem gelangt Mallarmé zu einer für die moderne Dichtung wie auch für die moderne Malerei neuen Gestaltungsweise, indem er den *Weißraum* entdeckt und dessen gestalterisches Potential zur Darstellung des Undarstellbaren gewinnt.«⁵⁸⁵ Mallarmés großes Thema des Nichts, das auch in anderen Gedichten, wie gezeigt, mit weißen Attributen versehen ist, findet seinen Ausdruck im undefinierten Weiß des Blattes Papier. Insbeson-

581 Ebd. S. 174.

582 Schneider: *Am Anfang war...die weiße Seite* 2008. S. 171.

583 Hartwig: *Sternschnuppen auf exzentrischen Bahnen* 2008. S. 316.

584 Sartre: *Mallarmés Engagement* 1983. S. 147.

585 Hartwig: *Sternschnuppen auf exzentrischen Bahnen* 2008. S. 311.

dere durch die zehnte Folie, die gleich mit »RIEN« beginnt, wird diese Lesart unterstützt. Endend mit dem Wort »dissout« erscheint die Seite, wie auch alle anderen Blätter des Poems, als löse sich der Text langsam auf und hinterlasse die Leere der weißen Seite: »So geht es nicht zu weit, zu behaupten, daß die Auflösungserscheinungen, die *Un Coup de dés* bestimmen, sich bis in die Aufhebung der *Materialität der Schrift* selbst fortsetzen und eine ›poetic nothingness‹, einen poetischen Nihilismus auch (typo)graphisch vollziehen.«⁵⁸⁶

Wenn es auch mit Laurence Sterne, Lewis Carroll und anderen schon Schriftsteller gab, die mit der typografischen Gestaltung ihrer Bücher experimentierten, fand keiner dieser Autoren zu einem Text, der so komplex und dicht Form und Inhalt in Einklang brachte wie Mallarmé in *Un Coup de Dés*. Seine stets sich selbst umkreisende und selbst betrachtende Literatur brachte ihn schließlich dazu, die Sprache in ihrer Materialität sichtbar zu machen, um die Worte aus ihrer medialen Funktion zu befreien und als Objekte erfahrbar zu machen. Das Wort wird nicht mehr nur als Begriff gefasst, welches das Benannte in all seiner semantischen Polyvalenz darstellt, sondern vor allem in seiner ›kristallinen‹ Form als Schrift ausgestellt, als (typo)graphisches Gebilde in den weißen Raum der Buchseite gestellt: »Die Verräumlichung des *Coup de dés* kombinierte somit zwei Räume: den virtuellen Raum, den die Fähigkeit, Wörter heraufzubeschwören, im Geist entstehen lässt, und den materiellen Raum, der durch den graphischen Aufbau gebildet wird.«⁵⁸⁷ Virtuelle Bilder, die durch die Sprache suggeriert werden durchdringen die imaginierten Bilder, welche die faktischen Schrift-Bilder evozieren, und anders herum. Die zusätzliche Bedeutungsebene, die Mallarmé durch die typografische Gestalt aufnimmt, ist, anders als beispielsweise Lewis Carrolls *Mouse's Tale* oder Victor Hugos *Les Djinns*, keine bloße Illustration des Beschriebenen, bei denen der Zusammenhang von Inhalt und typografischer Form offensichtlich ist, sondern bietet ein vergleichbar breites Interpretationsspektrum wie Mallarmés hermetische Sprache: »Das sowohl verstörende wie motivierende Neue an *Un Coup de dés* ist insbesondere das Primat der Typographie, die nicht in einer Synthese der vorgestellten Möglichkeiten aufgeht, sondern die Initiative zur Inszenierung dem Rezipienten überantwortet.«⁵⁸⁸ Die typografischen Weißräume verantworten nicht nur die Wörter aus ihrem syntaktischen Zusammenhang zu trennen und als gelöste Fragmente neu, nämlich räumlich in Beziehung zueinander zu setzen, sie setzen die Sprache durch die Isolierung auch frei – sowohl räumlich als auch inhaltlich, da der semantische Zusammenhang fehlt – und setzen die Wörter als optische Gebilde in Szene, da

586 Ebd. S. 323.

587 Jaques Rancière: *Der Raum der Wörter* 2008. S. 27.

588 Hartwig: *Sternschnuppen auf exzentrischen Bahnen* 2008. S. 316.

die freie Anordnung auf dem Blatt Papier und die simultane Präsentation grafischer Zeichen durch die bildenden Künste bekannt sind – zu diesem Eindruck tragen auch die verschiedenen typografische Satzarten bei. Auch für die Typografie, welche zuvor nur als dienendes Handwerk literarischen Schaffens betrachtet wurde, liegt hierin das Wegweisende in *Un Coup de Dés*: »Daraus ergibt sich eine aktive Beteiligung der weißen, unbedruckten Fläche an der inhaltlichen Aussage, die es so in der Typografie bislang nicht gegeben hatte. Hier liegt der Ursprung aller späteren Bemühungen, Sprache und Typografie in Einklang zu bringen.«⁵⁸⁹

Mit einem exemplarischen Meisterwerk habe Mallarmé, so Jeremy Adler und Ulrich Ernst, eine neue Gattung etabliert: *Un Coup de Dés* sei das erste abstrakte visuelle Gedicht.⁵⁹⁰ Jahrhundertelang bestanden visuelle Texte darin, die Wörter in Form einer bestimmten Umrissfigur zu setzen, vornehmlich Kreuze, Pokale oder Herzen. In Mallarmés Streuung der Worte und Phrasen auf dem Blatt Papier durchbricht er nicht nur die Linearität des Textes, sondern auch die einheitliche Figur des Textsatzes. Stattdessen schweben die Satzfragmente frei im Raum des Blattes, wie die Linien einer ungegenständlichen Zeichnung. Die formalästhetische Seite des Poems gewinnt an Bedeutung gegenüber des Inhalts, der nur schwer zu rezipieren ist und wie Mallarmé im Vorwort der ersten Veröffentlichung schreibt, keine Geschichte darstellt (»on évite le récit«⁵⁹¹). Für die Entwicklung der visuellen Poesie bedeutet Mallarmés Innovation:

In drei Aspekten bereitet Mallarmé den Weg für eine neue Konzeption von Dichtung, die in der Extremposition der ›konkreten‹ Dichtung gipfelt: erstens die schon erwähnte Aufhebung der Leserichtung durch eine Visualisierung des Textes und durch die Entdeckung des ›Weiß der Druck- und Lesefläche‹ als ›Äquivalent des Schweigens‹, zweitens in der Infragestellung der literarischen Gattungstrennung [...] und drittens erhält die Distanzschreibung, die Isolation, dem Wort seine volle semantische Polyvalenz, schränkt es nicht mehr auf eine kontextuell ausgesonderte Lesart ein.⁵⁹²

Un Coup de Dés beeinflusste daher nicht nur die Typografie sondern auch die Literatur und schließlich die bildende Kunst. Indem er grafische Prinzipien

589 H. P. Willberg zit. nach Uta Schneider: *Wort für Wort/Seite für Seite. Beispiele aus dem Spannungsfeld von Poesie, Typografie und Buchgestaltung. Ausstellung der Stiftung Buchkunst in Der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. In: *Kulturberichte* 2 (2002). O.S.

590 Vgl. Adler u. Ernst: *Text als Figur* 1987. S. 233.

591 Stéphane Mallarmé: *Préface d'Un coup de dés*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. *Gedichte* 1993. S. 244.

592 Weiß: *Seh-Texte* 1984. S. 28.

auf die Literatur überträgt, nähert Mallarmé den Text dem Bild an. Der Einbezug von Weißräumen in die Komposition traf in der Entwicklung einer flächenbasierten, abstrakten Malerei und Grafik, die sich etwa zeitgleich in der bildenden Kunst ausbildete, auf Resonanz. Zudem eröffnete das aus dem syntaktischen Zusammenhang gelöste und als Laut-Bild ausgestellte Wort bildenden Künstlern die Möglichkeit, sprachliches Material in ihre Bilder zu integrieren. ›Die Moderne‹, in der die Grenzen zwischen den Künsten aufbrachen und sich gegenseitig inspirierten und sogar durchdrangen, bildete den fruchtbaren Boden für solch intermediale Kollaborationen:

Wenn der Dichter keine Geschichte mehr erzählt oder nicht mehr von seinen Gefühlen spricht, ist das, was er erforscht, nicht die Intransitivität der Sprache, sondern der plastische Raum der Schrift und des Schreibens. Wenn der Maler keine nackten Frauen oder Schlachtrösser mehr malt, dann malt er vielleicht Ideen und Wörter. Beide begegnen sich, indem sie den Punkt oder den Raum für die Austauschbarkeit von ›Grundlagen‹ konstruieren: eine Skizze der Idee oder der Rhythmus der Dinge auf der Buchseite, die Dynamik der bewegungslosen Fläche, ein Gemälde aus Wörtern oder eine Collage aus Objekten auf der Leinwand.⁵⁹³

Die weiße Fläche, die Schriftstellerei und Malerei beziehungsweise Grafik gemein ist, wird zu einer »Fläche des Austausches«⁵⁹⁴ zwischen den Künsten. Gelöst von den jeweiligen medialen Bestimmungen werden die Zeichen zu Formen, die auch von anderen Künsten benutzt werden können, weil sie in ihrer materialen Beschaffenheit gleich sind.

In dieser radikalen Abwendung von der sprachlichen Repräsentation der Worte zur Präsentation der Wortbilder auf dem Blatt Papier vollzieht Mallarmé den Schritt von der symbolistischen Literatur, deren Sinnenebene er in seinen Gedichten bereits durch hermetische Verschlüsselung verstellt hatte, zu einer modernen Konzeption von Literatur.

5.2.1.2. Symbolistische und abstrahierende Malerei und Grafik

Verfolgt man, wie sich das Weiß in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts von einer symbolischen Eigenschaft nach und nach verselbstständigt, bis es sich schließlich seiner medialen Repräsentation durch Text entledigt und als Papierweiß des Schreibgrundes augenscheinlich wird, so lässt sich jenes eigenmächtige Weiß in der Malerei, deren Ressort die Farben eigentlich zu sein

593 Rancière: *Der Raum der Wörter* 2008. S. 28.

594 Ebd. S. 29.

scheinen, erst recht vermuten. Tatsächlich erkennt Udo Kultermann, wie er in seinem Aufsatz *Über das Kulturmilieu der Farbe Weiß* beschreibt, auch unter den bildenden Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts eine »Konzentration« auf die außergewöhnliche Farbe, die zum Ende des Jahrhunderts schließlich zum »Träger des zentralen Bedeutungsgeschehens« werde.⁵⁹⁵ Doch folgt der umfangreichen künstlerisch-produktiven Auseinandersetzung bislang keine entsprechende kunsthistorische Studie. Diejenigen Arbeiten, die zur Farbe Weiß in der Kunst veröffentlicht wurden, befassen sich in der Regel mit der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.⁵⁹⁶ Wird die weiße Fläche auch häufig als »Tabula rasa«, als Nullpunkt einer Entwicklung namens »Moderne« betrachtet, darf die Autonomie der Farbe in der gegenstandslosen Kunst jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Künstler wie Malewitsch und Kandinsky aus einer symbolistischen Tradition schöpften, in welcher die Farbe Weiß bereits eine besondere Stellung innehatte. Die Wurzeln einer »weißen Moderne« sind demnach im neunzehnten Jahrhundert zu suchen.

Die Präraffaeliten, 1848 in London von jungen Malern wie William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti gegründet, setzten sich vom bräunlich gedeckten »Akademieton«, wie ihn der Präsident der Royal Academy Joshua Reynolds lehrte, ab und suchten das Licht in der Malerei wiederzuentdecken, welches sie in der Kunst vor Raffael entdeckt hatten. Sie

595 Vgl. Kultermann: *Die Sprache des Schweigens* 1966. S. 10.

596 Barbara Oetl setzt in der Moderne an und behandelt Kasimir Malewitsch, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Robert Ryman und Dan Flavin. – Oetl: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts* 2008. Marianne Kesting geht in ihrem Aufsatz nur am Ende auf Malewitsch und Wassily Kandinsky ein, ihr Hauptaugenmerk liegt auf den literarischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert – Kesting: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß* 1992. S. 248–258. Einzig Udo Kultermann spricht in seinem Artikel auch frühere Erzeugnisse an. Der in die Breite gehende Überblick erlaubt jedoch keine umfassenden Analysen einzelner Werke oder Entwicklungsschritte. – Kultermann: *Die Sprache des Schweigens* 1966. S. 7–30. Daneben gibt es einige Einzelstudien wie beispielsweise Veronika Schöne: *Die Weißheit der Kunst*. In: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003. S. 196–206. (zu Cy Twombly), Bernd Growe: *Weiß als Farbe*. In: Ders.: *Weiß ist Farbe*. Ulrich Erben. Bilder 1968–1978. Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte. Bielefeld: Karl Kerber 1992. S. 18–29, Gottfried Boehm: *Weißes Licht. Über Raimund Girke*. In: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. 9. Ausg. S. 3–11. Auch die zur Farbe Weiß organisierten Ausstellungen bezogen keine Werke vor 1900 ein: Nul. *Die Wirklichkeit als Kunst fundieren: die niederländische Gruppe Nul 1960–1965. Und heute*. Renate Damsch-Wiehager (Hrsg.). Kat. Ausst. Galerie der Stadt Esslingen und Stedelijk Museum Amsterdam. Stuttgart 1993, *Weiß auf Weiß*. Kat. Ausst. Kunsthalle Bern. Bern 1996, *White on White. The White Monochrome in the 20th Century*. Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art Chicago. Chicago 1971, *malerei Schwarz malerei weiß*. Kat. Ausst. Künstlerhaus Hamburg. Hamburg 1979, *Im weißen Raum. Lucio Fontana – Yves*

übertrugen die Technik der Freskomalerei auf die Leinwand, indem sie diese weiß grundierten und in die noch feuchte Farbe Abschnitt für Abschnitt malten. Dadurch erzielten sie eine leuchtende Strahlkraft in ihren Bildern, die an gotische Glasmalerei erinnert. Insbesondere der Farbe Weiß, die wegen ihrer hohen Reflexivität dem Licht am nächsten ist, rangen die Maler durch ihre Malweise eine unvergleichliche Brillanz ab. Es ist nicht verwunderlich, dass sie ihre Protagonisten häufig in weiß hüllten, um sie herauszustellen. Gleichsam referieren die weißen Kostüme ihrer meist weiblichen Heldinnen, die sie aus dem Motivkreis mittelalterlicher Sagen, biblischer Erzählungen oder der Dramen Shakespeares entnahmen, auf eine reichhaltige Farbsymbolik. Jungfräulichkeit und Reinheit charakterisieren ihre Frauenfiguren, deren unangetastete weiße Hüllen ihnen eine edle Noblesse verleihen. Vermischt sich das Weiß dünner leichtfließender Stoffe mit dem Körper der Frau, überträgt sich die Transparenz auf die ganze Figur; ist das Kleid von opaker Farbe, strahlt sie blendend weiß, wie reines Licht. In beiden Fällen lassen die Stoffe die Frauen als körperlose Gestalten erscheinen, als Visionen an der Peripherie der Wirklichkeit hin zum Mythos transzendentaler Wesen. Etwas Gespenstisches haftet diesen Feen und Nymphen an, die häufig abwesend ins Leere zu blicken scheinen, ohne dem Betrachter gewahr zu werden.

Jene ambige Semantik der ›farblosen Farbe‹ zwischen Anziehung und Furcht, weswegen das Weiße auch in der Literatur zum produktiven Motiv avancierte, bestimmt ebenfalls die bildkünstlerische Auseinandersetzung. Während sich in der Literatur die Konfrontation des Dichters mit dem Weißen als lust- wie gefahrvolle Reise in das unbestimmbare Weiß als Entsprechung des Blattes Papier, auf dem sich der schriftstellerische Akt entfaltet, niederschlägt, findet sich in der bildenden Kunst kein adäquates selbstreferentielles Motiv. Zwar zeugt die malerische Schneelandschaft, für die sich eine materialhaltige Motivgeschichte von der Romantik bis zur Gegenwart nachzeichnen ließe, von einem produktiven Umgang mit der Farbe Weiß, doch finden sich zum einen keine Auseinandersetzungen, die Leinwand als unberührte Schneedecke zu begreifen, auf die der Pinsel als Wanderer seine Spuren hinterlässt, zum anderen hatte das Schneelandschaftsgemälde, welchem der Geschmack des Heimatlichen anhaftet, nicht die Aufmerksamkeit und

Klein. Kat. Ausst. Krefelder Kunstmuseum. Krefeld 1994, *Die Farbe Weiß*. Max Stemshorn und Klaus Jan Philipp (Hrsg.). Kat. Ausst. Stadthaus Ulm. Ulm 2003. Historische Studien dagegen befassen sich dann mit der Kunst der Antike: Karl Meyer: *Die Bedeutung der weißen Farbe im Kultus der Griechen und Römer*. Freiburger Diss. Freiburg im Breisgau: K. Henn 1927, Gerhard Radke: *Die Bedeutung der weißen und schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer*. Jenaer Diss. Jena: Gustav Neuenhahn 1936, Gerhard Reiter: *Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiß, Grau und Braun*. Innsbrucker Diss. Innsbruck: Wagner 1962.

Reichweite, um nachhaltig wirken zu können.⁵⁹⁷ In einem anderen Motivreis dagegen, der nicht zuletzt auf eine umfangreichere kunsthistorische Tradition beruht, entfaltete sich die Faszination für die sonderbare Farbe sowohl in der zeitgenössischen Kritik als auch in der produktiven Rezeption bildender Künstler: im Frauenbildnis.

Oskar Bätschmann sieht das Motiv der in weiß gekleideten Frau bereits in den Ganzfigurenporträts adeliger Damen in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vorbereitet, deren Kleiderfarbe jedoch eher modischen als symbolischen Ideen zu folgen scheint.⁵⁹⁸ Der sakralen Symbolik präraffaelitischer Frauenbildnisse in leuchtendem Weiß setzt Édouard Manet (1832–

597 Insbesondere Gustave Courbet und Claude Monet haben sich in zahlreichen Gemälden jener Landschaft gewidmet, die durch den Schnee ihr gewohntes Erscheinungsbild verliert. Die Verfremdung erlaubt eine unverstellte Wahrnehmung der gewohnten Umgebung, in der die Konturen der Gegenstände unter der Schneedecke verschwimmen und Farbe und Licht selbst zum Motiv werden. In der weißen Farbmasse vermag der Maler die Stofflichkeit des feuchten, pastosen Schnees auf der Leinwand zu imitieren. Variationen von feinem Pulverschnee bis zu kristallinem Eis finden genauso ihren taktile Niederschlag durch malerische Techniken wie Nuancen des Weiß, in dem sich die Farben seiner Umgebung widerspiegeln. In einer Landschaft, in der sich die Gegenstände zu abstrakten Formen auflösen, kommen formale Strukturen der Komposition zum Vorschein, genauso wie die individuelle Malweise des Künstlers.

In wenigen außergewöhnlichen Bildern reduzierten Maler ihre Palette derart, dass die Schneebilder zu monochromen Gemälden tendieren. Unter den im Winter 1893 entstandenen Bildern Monets sind beispielsweise zwei Landschaften (*Effet de neige à Giverny* W 1331 und *Les Glaçons* W 1335), in denen sich die Atmosphäre wie ein Schleier über die Szene legt, der die Farben filtert und in harmonische Weißtöne bricht. Schneefall und Nebel lassen die ohnehin bedeutungslosen Elemente der Landschaften nur noch erahnen und reduzieren die Ansicht auf eine weiße Fläche. Die Bilder erwecken somit den Anschein unbemalter Leinwände. Auch wenn Monets Bilder auf die abstrakte Kunst eingewirkt haben, wie auf Kandinsky, lässt sich jedoch keine Entwicklung von jenen Schneelandschaften zur monochromen Malerei beschreiben. Sowohl in der Romantik als auch später im Symbolismus ist dem Wesen der Schneelandschaft ein Changieren zwischen Idylle und ›weißer Hölle‹ eingeschrieben, so dass es sich zum Ausdruck existenzieller Empfindungen eignen würde, eine produktive Auseinandersetzung mit den eiserstarrten, schweigenden Räumen findet jedoch erst in der Populärkunst und im Film statt. Selbst die symbolistischen Schneelandschaften Ferdinand Hodlers oder Giovanni Segantinis verloren durch den volkstümlichen Anklang des Heimatbildes an Wirkung für die Avantgarde. – Vgl. Tilmann Treusch: *Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit*. Berliner Diss. Petersberg: Imhof 2007 – Oliver Kornhoff: *Lichtgestöber: Der Winter im Impressionismus*. Kat. Ausst. Arp Musuem Bahnhof Rolandseck. Bielefeld: Kerber Art 2013 – Tobias G; Natter (Hrsg.): *Schnee. Rohstoff der Kunst*. Kat. Ausst. Voralberger Landesmuseum Bregenz. Ostfildern: Hatje Cantz 2009 – Isabelle Chappuis: *Das weisse Nichts, das alles ist. Der Schnee in der bildendenden Kunst*. In: *weisse wunderbare schnee*. Kat. Ausst. Bündner Kunstmuseum, Rätisches Museum und Bündner Naturmuseum in Chur. Baden: hier + jetzt 2004. S. 62–85.

598 Vgl. Bätschmann: *Women in White* 1997. S. 156

1883) in Frankreich ein anderes Weiß entgegen. Die *Olympia* seines gleichnamigen Skandalbildes von 1863 liegt auf Laken gebettet, dessen Farbe ein solch hartes, grelles Weiß trägt, dass es den Betrachter blendet. Nicht nur der dreiste Blick des in Paris bekannten Modells, Victorine Meurent, die den Betrachter unverhüllt ansieht und sich in Venus-Pose wie eine Prostituierte präsentiert, provozierte die Besucher des Pariser Salons, auch die flächige, holzschnittthafte Malweise und die drastischen Helldunkelkontraste des aufgrund seiner Größe Anspruch erhebenden Formates brachen anstandslos mit der Konvention. Im ungebrochenen, durch den Kontrast gesteigerten Weiß verlieren Manets Frauen ihr unschuldiges Aussehen; sein Weiß ist nicht edel, sondern gleißend und herausfordernd.⁵⁹⁹

Manets *Olympia* war nicht der erste Skandal, den eines seiner Gemälde bei der jährlichen Kunstschau ausgelöst hatte. Nur ein Jahr zuvor wurde *Déjeuner sur l'herbe* im ›Salon des Refusés‹⁶⁰⁰ ausgestellt. Auch in diesem Bild wirkten die Freizügigkeit des Motivs auf der einen und die Flächigkeit der Komposition auf der anderen Seite provozierend. Neben Manets bukolischem Gruppenbildnis sorgte ein Frauenporträt des amerikanischen, in Paris und London lebenden Malers James McNeill Whistler (1834–1903) für Aufsehen, das ihn und sein Bild auch außerhalb Englands bekannt machte.

James McNeill Whistler: *Symphonie in White No.1: The White Girl* (1861–62)

The White Girl (Abb. 34) zeigt Whistlers Geliebte Joanna Hiffernan in einem weißen Batistkleid stehend vor einem weißen Vorhang. Unter ihr liegt auf blau und beige gemustertem Teppich ein Wolfsfell, dessen aufgerissenes Maul ebenso den Betrachter adressiert wie der Blick des Mädchens. Die unfrisiereten Haare umrahmen dunkelrot das schmale Gesicht mit den großen dunk-

599 Vgl. Manets Frauenporträts *Dame mit Fächer* (1862), *Le balcon* (1869), *Le repos* (1870), *Porträt der Eva Gonzales im Atelier Manets* (1870), *La sultane* (1871), *La lecture* (1868) und *Nana* (1877).

600 Nachdem die Jury des Pariser Salons 1863 aufgrund rigider Auswahlkriterien viele Werke auszustellen abgelehnt hatte und darauf die Kritik immer lauter wurde, veranlasste Napoleon III. neben der offiziellen Kunstschau eine Parallelausstellung einzurichten, in der diejenigen Werke ausgestellt wurden, die vom Salon abgelehnt worden waren. Der ›Salon der Abgewiesenen‹ versammelte Künstler wie Courbet, Pissarro und Cézanne, welche in der Rückblende betrachtet die künstlerische Moderne vorbereiten sollten. Die große Aufmerksamkeit, die der Ausstellung nicht zuletzt durch die kontroversen Diskussionen zuteilwurde, begründete den Einfluss der dort ausgestellten Werke auf die zeitgenössische Kunst. Manch Kunsthistoriker sah im Salon des Refusés 1862 die Moderne gegründet.

len Augen und dem sinnlich roten Mund. Leicht gerötet erscheint das sonst ausdruckslose Gesicht im Gegensatz zu den blassen Händen, die sich nur schwach vom Weiß des Kleides abheben. Eine einzelne Lilie hält sie in der Hand, deren Blüte vor dem Kleid kaum auszumachen ist. Darunter liegen zu ihren Füßen, wie fallen gelassen, weitere Blumen auf dem Fell. Bättschmann hält *The White Girl* für ein »Initialbild«⁶⁰¹, welches das Ganzfigurenporträt von Frauen in Weiß erneuerte und populär machte, weswegen es hier genauer betrachtet werden soll.

Das zuvor von der Londoner Royal Academy abgelehnte Gemälde wurde zunächst unter dem Titel *The Woman in White* in der Galerie Matthew Morgans in der Berners Street ausgestellt.⁶⁰² Vergleiche mit dem gleichnamigen Bestsellers des Autors Wilkie Collins wies Whistler in einem Leserbrief zurück und erklärte stattdessen: »My painting simply represents a girl dressed in white standing in front of a white curtain.«⁶⁰³ Dass das Publikum mehr in dem Bildnis las, zeigten die Reaktionen im Salon des Refusés, in welchem das über zwei Meter hohe



Abb. 34: James McNeill Whistler: *Symphonie in White No. 1: The White Girl* (1861–62), Öl auf Leinwand, 213 x 108 cm, National Gallery of Art, Collection Harris Whittemore, Washington

601 Vgl. Bättschmann: *Women in White* 1997. S. 156.

602 Inwieweit dieser Titel unautorisiert war, lässt sich letztlich nicht eindeutig feststellen, da Whistlers Aussagen diesbezüglich divergieren. Es ist anzunehmen, dass er sich aufgrund der Nähe zu Wilkie Collins gleichnamigen Roman von dem Titel distanzierte. – Vgl. Ronald Anderson u. Anne Koval: *James McNeill Whistler. Beyond the Myth*. London: J. Marray 1994. S. 114f. In Paris wurde Whistlers Gemälde als *La Femme en blanc* ausgestellt. Unter dem Titel *Symphony in White, No. 1: The White Girl*, worunter das Bildnis heute bekannt ist, stellte Whistler das Bild erstmals 1872 aus.

603 Young, MacDonald u. Spencer: *The Paintings of James McNeill Whistler* 1980. S. 18.

Gemälde an repräsentativer Stelle hing und in erster Linie Spott auf sich zog. Sogar diejenigen, die das Bild positiv aufnahmen, darunter Courbet, Manet und Baudelaire, sahen in dem Porträt einen inhaltlichen Hintergrund. Jules Antoine Castagnary erkannte in dem Mädchen eine junge Frau am Morgen nach ihrer Hochzeitsnacht.⁶⁰⁴ Das weiße Kleid wird hier als Sinnbild der Erinnerung an Reinheit und Unschuld des Mädchens gelesen, die sie verloren zu haben scheint, wenn man ihr zerzaustes Haar und das sinnlich gerötete Gesicht als physische Reaktion der nächtlichen Erfahrung liest. Im leeren Blick zeichnet sich das unsichere Gefühl der jungen Frau an der Schwelle des Erwachsenseins ab. Die unschuldige Kindheit liegt als verwelkte Blumen auf dem Boden und die Lilie, Symbol der unbefleckten Empfängnis, wird ihr gleich aus der Hand gleiten, auf das haarige Fell des Wolfes, der ihr als das räuberisch Männliche zu Füßen liegt.

Thoré Bürger sah im *White Girl* eine Vision, und für Fernand Desnoyers war es das Bildnis eines Geistes, eines Mediums.⁶⁰⁵ Die weiße Farbe ihres Kleides in Kombination mit dem seltsam ausdruckslosen Gesichtsausdruck in Begleitung des Untiers zu ihren Füßen, dessen Brutalität mit dem unschuldig wirkenden Geschöpf nicht in Einklang zu bringen ist, wirkte auf die Zeitgenossen wie das entrückte Bild einer Frau, die nicht in der Welt anwesend zu sein schien. Es mag daran liegen, dass das Okkulte in Mode war, dem sich die kulturelle Oberschicht bei Séancen hingab, dass *The White Girl* in solcher Weise interpretiert wurde.

Sieht man Whistlers weißes Mädchen im Kontext der Präraffaeliten, zu deren Bruderschaft der Maler Kontakte pflegte, und auch der viktorianischen Literatur, die sich nicht zuletzt durch das Motiv der weiß gekleideten Frau anbieten, liegt eine vergleichbare Deutung nahe.⁶⁰⁶ Nicht zuletzt regen Whist-

604 Vgl. Hilary Taylor: *James McNeill Whistler*. London: Studio Vista 1978. S. 29.

605 Zu den Reaktionen auf Whistlers *White Girl* s. ebd. S. 27f.

606 Auf das beliebte Motiv der in weiß gekleideten jungen Frau unter den Präraffaeliten ist bereits eingegangen worden. Richard Dormont und Margaret F. MacDonald verweisen zudem beispielsweise auf Dickens Figur der Mrs. Strong in *David Copperfield*, welche der Protagonist wie folgt beschreibt: »such a face I never saw. It was so beautiful in its form, it was so ashy pale, it was so fixed in ist abstraction, it was so full of a wild, sleep-walking, dreamy horror of I don't know what. The eyes were wide open, and her brown hair fell in two rich clusters on her shoulders, and on her white dress.« – Vgl. Richard Dormont u. Margaret F. MacDonald: *James McNeill Whistler*. London: Tate Gallery Publication 1994. S. 77f. Auch auf Baudelaire's Gedicht *Un Fille blanche aux cheveux roux* aus dem Gedichtband *Les Fleurs du Mal*, dessen zweite Auflage 1861 erschienen war, wurde in diesem Zusammenhang hingewiesen. Anderson und Koval nennen all diese Verbindungen als Quellen, aus der heraus Whistler sein *White Girl* »zusammengestellt« hat. – Vgl. Anderson u. Koval: *Whistler* 1994. S. 106.

lers eigene Setzungen, die Verwendung bedeutsamer Requisiten wie Lilie und Wolfspelz, eine ikonografische Interpretation an.

Whistlers eigene Aussagen hingegen, wie die zitierte Erwiderung zur ersten Ausstellung des *White Girl* in London, das Bild stelle lediglich ein in weiß gekleidetes Mädchen vor einem weißen Vorhang dar, lassen eine andere Absicht als die symbolische Deutung erkennen. Whistlers Malerei war beeinflusst von Gustave Courbets (1819–1877) Realismus, dessen Einfluss auch in *The White Girl* spürbar ist.⁶⁰⁷ Courbets Kunstanspruch war es, die ungeschminkte Wirklichkeit abzubilden, anstatt sie idealistisch zu überhöhen. Seiner Arbeit lag eine naturwissenschaftlich sachliche Beobachtung der individuellen tatsächlichen Situation zugrunde, der eine ebenso detailverpflichtete objektive Wiedergabe folgte. Statt allegorischer oder literarischer Motive, die auf einen hinter dem Bild liegenden metaphorischen Sinn verweisen, bildete er alltägliche Szenen oder Porträts gewöhnlicher Leute ab. So lässt sich auch Whistlers Bildnis von Jo Hiffernan als präzise Studie von Lichtverhältnissen betrachten, für die er die außergewöhnliche Situation des Weißen vor Weiß arrangiert, um darin die optisch feinen Nuancen der reflektierten Farben und die taktilen Eigenschaften der verschiedenen Stoffe herauszuarbeiten, welche er bewusst mit dunklen Elementen kontrastiert. Im zerzausten Haar und geröteten Gesicht, welches entgegen der blassen Hand Erregtheit dokumentiert, offenbart sich die Individualität der Person und das persönliche Porträt. Stünde die junge Frau nicht in jener merkwürdig inszenierten Kulisse, würde sich die Nähe und Aktualität zum Betrachter noch deutlicher einstellen. Möglicherweise hat gerade diese Unentschiedenheit die Betrachter irritiert.

In seiner Besprechung des Salons von 1863 für die *Gazette des Beaux-Arts* vergleicht Paul Mantz Whistlers *La Femme en Blanc* begeistert mit Jean-Baptiste Oudrys Stillleben *Le Canard Blanc* von 1753 und erkennt in der feinnuancierten Malerei weißer Objekte vor weißem Hintergrund eine Tradition französischer Malerei: »il est là en dehors de son principe, et presque de son sujet, qui n'est pas autre chose que la symphonie du blanc.«⁶⁰⁸ Letztere Bezeichnung sollte Whistler später als Titel für sein Gemälde aufnehmen.

Noch während Whistler im Winter 1862/63 an Jo Hiffernans Porträt arbeitete, schrieb er an George du Maurier über das werdende Gemälde: »...a woman in a beautiful white cambric dress, standing against a window which filters the light through a transparent white muslin curtain – but the figure

607 Bei seiner ersten Parisreise 1855 besuchte Whistler Courbets bedeutende Ausstellung im Pavillon du réalisme. Er baute Freundschaften zu Schülern Courbets auf, insbesondere zu Henri Fantin-Latour und Edgar Degas, bis der Kontakt zu Courbet selbst in den frühen 1860er Jahren schließlich enger wurde. In einigen Bildern porträtierte auch Courbet Whistlers Geliebte Jo Hiffernan.

608 Ebd. S. 61.

receives a strong light from the right and therefore the picture, barring the red hair, is one gorgeous mass of brilliant white.«⁶⁰⁹ Wieder beschreibt Whistler nur äußere Merkmale der Studiosituation, die er in dem Bild festhält. Was die meisten zeitgenössischen Betrachter bei all der narrativen Implikationen nicht wahrnehmen wollten, war das eigentliche Sujet des Bildes, welches man durch die Symbole hindurch auf einer vorgeschalteten Ebene sehen muss: Die Atelierszene. Eine ausdrucksstarke Frau – Jo Hiffernan hatte verschiedene Künstler, darunter Courbet und Rosetti Modell gestanden – wird inszeniert in einem bewusst gewählten Kostüm vor einem Vorhang, der absichtsvoll als Hintergrund zugezogen ist. Requisiten sind Hinweise einer Kulisse, Attribute einer Studioinszenierung, die klassischerweise von rechts beleuchtet wird. Nichts anderes drückt Whistlers Bild aus. Jo Hiffernan ›steht‹ Modell, im wahrsten Sinne des Wortes, denn ihre Haltung ist keine Pose, kein dynamisches Kontrapost. In klassischer Dreiviertelansicht steht sie gerade, die Arme nach unten am Körper gehalten, aber ohne sie resigniert oder kraftlos herabhängen zu lassen, gewissermaßen neutral vor dem Betrachter. Gleichsam ausdruckslos ist ihre Mimik – leer, wie das Weiß des Kleides.⁶¹⁰ In der Neutralität der Gesten bekundet das Porträt eine Bedeutungslosigkeit, in der es sich als Motiv ausblenden und den Malakt als Sujet ausstellen will. An dieser Stelle kippt die Verbindung zum Realismus und zeigt, dass sich Whistler bereits von Courbets Idee distanziert.⁶¹¹ Auf der einen Seite ist die Atelierszene ein Dokument der Lebenswirklichkeit des Malers und stellt diese als puren Realismus dar. Andererseits erhebt die Komposition in ihrer Licht- und Farbgestaltung, für die das Porträt nur noch Anlass ist, den Kunstanpruch dieses Malkunststücks. »One gorgeous mass of brilliant white« ist der eigentliche Gegenstand des Bildes, weswegen Whistler es 1872 mit dem Beinamen ›Symphony in White‹ ausstellt. Die Verbindung zur Musik unterstreicht den absoluten Anspruch, den Whistler an die Farbe stellt, die zu Farbharmonien wie Klangtöne für sich wirken, ohne auf eine äußere Realität zu verweisen. Whistlers *The White Girl* proklamiert damit jenseits eines Bedeutungszusammenhangs oder einer soziokulturellen Aussage zu stehen, sondern bezieht seinen Wert ausschließlich durch sich selbst: l'art pour l'art.

Whistlers *White Girl* war ein »Initialbild« für seine eigene Arbeit, nach dem er sich noch mehrfach dem Motiv der weiß gekleideten Frau widmete. 1864 entstand das kleinere Porträt *Symphony in White No. 2: The Little White Girl*,

609 Zit. nach Taylor: *James McNeill Whistler* 1978. S. 27.

610 Vgl. Dorment u. MacDonald: *Whistler* 1994. S. 77.

611 Im Verlauf seiner Serie ›Symphony in White‹ wird Whistler immer weiter Abstand vom Realismus nehmen und in einem Brief an Fantin-Latour Courbets Einfluss schließlich als missgeleitete Richtung der eigenen Kunst deklarieren.

welches bereits im Zusammenhang mit dem Japonismus zu Beginn dieser Arbeit genauer betrachtet wurde, und 1865 bis 1867 das Doppelbildnis *Symphony in White No. 3*, für das er erstmals den musikalischen Titel wählte, den Paul Mantz für *The White Girl* geprägt hatte.⁶¹² Die nachträgliche Nummerierung der Gemälde, die sie in einen seriellen Zusammenhang stellt, lässt sie als Studien ästhetischer Forschung und als Stadien einer Entwicklung erkennen. In den späteren Porträts, die stark von der ostasiatischen Kunst beeinflusst sind, reduziert Whistler noch weiter die Tiefenwirkung des Bildraums hin zu einer Flächigkeit der Darstellung. Die mit Laken überspannte Bank im dritten Bild ist vielmehr eine leere Fläche zwischen den Frauen als ein Möbelstück. Die Inszenierungen verlieren von Bild zu Bild an narrativen Attributen – *The Little White Girl* schaut noch verträumt auf ihren Ring – bis nur noch staffierende Requisiten wie Blüten und japanische Fächer übrig bleiben, die rein dekorativ wirken. Das Weiß in den Gewändern und Draperien verliert die Kälte der morgendlichen Szene von *Symphony No. 1* und wird immer mehr von Gelbtönen gebrochen. Eine sommerlich träge Stimmung breitet sich im letzten der drei Gemälde aus, eine Atmosphäre, zu der sowohl die Haltung der Figuren, als auch die Farbgebung und die weiche Handhabung des fließenden Pinselstrichs beitragen, in der sich die Konturen und Binnenlinien langsam auflösen und die hellen Farbklänge Eigenwertigkeit beanspruchen. Die ›Symphonien in Weiß‹ entwickeln sich immer deutlicher zu Farbkompositionen von atmosphärischer Dichte, die kein realistisches Abbild der Natur sind, sondern Gemälde, die Farben auf einer Fläche eindrucksvoll arrangieren:

Nature contains the elements of color and form of all pictures – as the keyboard contains the notes of all music – but the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he brings forth from chaos, glorious harmony. – To say to the painter, that nature is to be taken, as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano!⁶¹³,

sagte Whistler in seiner *Ten O’Clock Lecture*, welche er 1885 in der Prince’s Hall hielt und in der er sein ästhetisches Programm darlegte.⁶¹⁴ Während sich

612 In allen drei Gemälden ist Jo Hiffennan abgebildet, deren rötliche Haare einen reizvollen Kontrast zum Weiß darstellen, im letzten Bild gemeinsam mit dem professionellen Modell Milly Jones, der Frau des Schauspielers Stuart Robson. – Vgl. Dorment u. Mac Donald: *Whistler* 1994. S. 76–80.

613 James McNeill Whistler: *Ten O’Clock Lecture*.

614 1888 machte Claude Monet Whistler mit Stéphane Mallarmé bekannt. Über die Übersetzung von Whistlers *Ten O’Clock Lecture* ins Französische entwickelte sich eine Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Maler, die sie bis zu Mallarmés Tod 1898 verband. Whistler nahm auch

Whistler in seinen nebligen Flusslandschaften, den *Nocturnen*, mit dunklen und kalten Farben auseinandersetzt, ist Weiß die bevorzugte Farbe der Kleider seiner weiblichen Modelle. Dass er die Kleider für seine Porträts eigens entwarf und anfertigen ließ, verdeutlicht, welchen Stellenwert er ihnen in seinen Kompositionen beimaß.⁶¹⁵

Gustav Klimt: *Bildnis Serena Lederer* (1899),
Plakat für die Ausstellung der ersten Secession (1898),
Der Beethovenfries (1903) und Zeichnungen

Whistlers Reputation weitete sich allmählich auf die europäischen Zentren der Kunst aus. Ausstellungen unter anderem in Paris, Brüssel und München machten ihn international bekannt. Auch in der *Wiener Gesellschaft für Vielfältigende Künste* waren 1895 Bilder Whistlers im Rahmen einer Gruppenausstellung zu sehen.⁶¹⁶ Zwei Jahre später wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft in der eben gegründeten Wiener Secession angetragen, unter anderem durch Gustav Klimt (1862–1918) – zu einer Ausstellung mit Whistlers Beteiligung kam es jedoch nicht.⁶¹⁷ Auch wenn nicht festzumachen ist, welche Werke Whistlers in Wien zu sehen waren, ist sicher, dass Klimt Arbeiten von ihm kannte. Whistlers Ganzfigurenbilder müssen für Klimt von besonderem Interesse gewesen sein, stellt doch die Gruppe von Porträts in weiß gekleideter Frauen keinen unerheblichen Anteil in Klimts Werk dar⁶¹⁸:

Gustav Klimt hatte offenbar eine besondere Vorliebe für helle Kleider. Auffallend viele der von ihm porträtierten Damen tragen weiße oder pastellfarbene

an Mallarmés ›Mardis‹ (Dienstagstreffen) teil, die ihn mit dessen symbolistischen Zirkel bekannt machten.

615 Die Stellung der Farbe Weiß zeigte sich auch in Whistlers Wohn- und Atelierhaus in Chelsea. Durch einen weißen Anstrich isolierte sich das von Edward William Godwin entworfene und erbaute sogenannte ›White House‹ von den benachbarten Backsteingebäuden. Dass Godwin, der wie Whistler an fernöstlicher Kunst interessiert war, die Baugenehmigung erst erhielt, als er mehrere dekorative Elemente an der Fassade seines Entwurfs integrierte, zeigt den radikal modernen Ansatz, den Godwin mit Whistlers Haus verfolgte.

616 Vgl. Bättschmann: *Women in White* 1997. S. 158.

617 Ebd.

618 Zu diesen sind zu zählen: *Porträt von Sonja Knips* (1898), *Porträt von Serena Lederer* (1899), *Porträt von Gertrud Loew (Gertha Felsövänyi)* (1902), *Porträt von Hermine Gallia* (1903–04), *Porträt von Margaret Stonborough-Wittgenstein* (1905), *Porträt von Fritza Riedler* (1906), *Porträt von Mäda Primavesi* (ca. 1912), *Porträt von Baronin Elisabeth Bachofen-Echt* (1914–16), *Porträt einer Dame in Weiß* (1917–18, unvollendet).

Gewänder. Nur teilweise entsprach das aktuellen Modetendenzen. Die oft transparenten, weich fließenden Stoffe antikisierender Gewänder in den frühen Allegorien finden in den durchaus unterschiedlichen rosa und weißen Kleidern der Porträts Sonja Knips', Serena Lederers und Gertrud Loews ihre Entsprechung, Das hochmodische Kleid der Knips unterstreicht mit seinen Rüschen die Mädchenhaftigkeit der Trägerin, während das am Empire orientierte ›modische Reformkleid‹ Serena Lederers, das den vom Korsett befreiten Körper darunter ahnen lässt, den offenbar sinnlichen Aspekt der Trägerin hervorhebt.⁶¹⁹

Das hier zuletzt beschriebene Porträt der Industriellengattin und Kunstsammlerin Serena Lederer von 1899 (Abb. 35) stellt das erste einer Reihe von Ganzkörperbildnissen in Klimts Werk dar, das eine Frau aus der gehobenen Wiener Gesellschaft in stehender Pose zeigt, und ist verschiedenfach mit Whistlers *White Girl* in Verbindung gebracht worden. Klimts Frauenporträts ähneln sich nicht nur in ihrem Sujet, sondern auch auffallend in ihrem formalen Aufbau: das Hochformat in seiner Höhe ausfüllend steht eine einzelne Dame vor einem flachen Hintergrund, eine horizontale Linie unterteilt diesen in der Regel in Wand und Boden, wobei Letzterer meist schmal ausfällt und der Betreffenden nur eine geringe Standfläche bietet. Das rückt die Porträtierte nah an die rückwändige Fläche,



Abb. 35: Gustav Klimt: *Bildnis Serena Lederer* (1899), Öl auf Leinwand, 188 x 83 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

619 Angela Völker: *Von Ball-Entrées, Neoempire, Reformkleidern, Drachenroben und slowakischer Stickerei: Gustav Klimt und die Mode der Damen*. In: Tobias G. Natter und Gerbert Frodl (Hrsg.): *Klimt und die Frauen*. Köln: DuMont 2002. S. 45.

die gestalterisch in engem Bezug zum Kleid steht, welches die Frau trägt. In frühen Bildnissen entsprechen sich Figur und Wand durch einen pastelligen Farbauftrag, in Klimts ›goldener Phase‹ bestimmen metallfarbene und mosaikartige Ornamente die Kleid- und Wandgestaltung, in seiner späten Schaffensphase sind bunte, zum Teil figürliche, in groben Pinselstrichen aufgetragene Muster das bezeichnende Element von Gewand und Hintergrund. Je nach Schaffensphase unterschiedlich aber im Prinzip gleich behandelt Klimt Kleidung und Raum in der Verwendung von Farbe, im Duktus und in ihrer taktilen Wirkung, so dass die Figur in den flächigen Bildgrund eingeebnet wird. Der Körper verliert auf diese Weise seine Substanz, nur das Gesicht und die Hände treten naturalistisch aus der Bildfläche hervor. Eine Kopfbedeckung, die Frisur oder ein Ornament umgibt meist das Gesicht, welches dadurch herausgestellt wird. Klimt malt die Frauen in steifer, aufrechter Haltung. Die Längung in der Figur betont ihre vertikale Ausrichtung, eine leichte Untersicht erhöht sie. Aus dieser Position schauen Klimts gemalte Frauen auf den Betrachter hinab, den sie direkt anblicken. Der Kontrast von Nähe und Ferne sorgt für ein spannungsvolles Verhältnis zwischen dem Betrachter und der Porträtierten. Die Kleider der Frauen reichen bis zur unteren Bildkante, kein Raum bleibt zwischen ihr und dem Betrachter, und doch entweicht sie, indem sich ihr Körper im Hintergrund auflöst, wirkt sie unnahbar durch eine Aura, die ihr die hoheitsvolle Haltung und der sie umgebende Schmuck verleiht. Die transparenten, weißen Kleider unterstützen diesen Eindruck des Unantastbaren.⁶²⁰

In Klimts Porträt der Selena Lederer sind all diese Merkmale bereits angelegt. Jedoch ist das flächige Ornament hier noch durch die leere Fläche ersetzt. Schmucklos erscheint die Porträtierte in diesem frühen Bildnis vor monochromer Fläche. Der fließende, schimmernde Stoff des Empirekleides verhüllt ihren Körper in einem nur graduell helleren Weiß, wie der Hintergrund, vor dem sie steht. In einer fließenden Bewegung fällt das Gewebe von der Brust abwärts, um unten in einem linkswendigen Bogen auszulaufen. Auch das helle Inkarnat von Dekolleté und Hals unterscheidet sich kaum vom flächigen Hintergrund, mit dessen hellen Beige-, Grau- und Weißtönen der Körper verschmilzt. Einzig der Kopf hebt sich ab. Dunkel umrahmen die hochgesteckten Haare das Gesicht, eine Locke fällt auf ihre Stirn. Breite Augenbrauen und schwarze Schminke betonen die Augen. Ihr Mund ist dunkelrot gezeichnet und auch die Wangen sind deutlich gerötet. Mit leicht geneigtem

620 Auch wenn man Angela Völker zustimmen wollte, dass die Kleider der Frauen in Klimts Bildern deren Persönlichkeit unterstreichen, muss Gottfried Fliedls Aussage recht gegeben werden, dass Klimts Bildnisse meist in ihrer formalen Gestaltung und Entwicklung oder aus soziologischen Gesichtspunkten gelesen wurden, selten ging es um die Persönlichkeit der abgebildeten Frauen.

Kopf lächelt sie den Betrachter freundlich an, auf den sie von erhöhter Position herab ansieht. In dieser harmonischen Komposition in Weiß lösen sich die Konturen auf und die Figur entweicht in den Bildgrund. Der Körper der Porträtierten verliert an Substanz, wird reine Farbe und verbindet sich mit der Fläche. Die Kühle der Farbe Weiß, die transparente Wirkung des leichtfließenden Stoffes und die lichte Helligkeit entrücken das Bildnis und gestalten eine Sphäre des Übernatürlichen. Serena Lederer wirkt hier wie eine auratische Erscheinung, als lichthafte Wesen, entmaterialisiert, lediglich der Kopf kristallisiert sich heraus.

Ähnlichkeiten in der Komposition provozieren den Vergleich mit Whistlers *White Girl*, auch wenn Christian M. Nebehay es für unwahrscheinlich hält, dass Klimt Whistlers Gemälde zur Entstehungszeit des Porträts von Serena Lederer außer in Schwarz-Weiß-Aufnahmen kannte.⁶²¹ Umso bezeichnender ist es, dass Klimt zu einem vergleichbaren Resultat kommt. Im Gegensatz zu Whistlers Porträt von Jo Hiffernan befreit Klimt das Bildnis von Staffage und Requisiten. Er konzentriert sich ganz auf die Figur, deren Füße er nicht zeigt, so dass sich ihr Standort nicht offenbart. Kein Atelier, in dem die Figur verortet wird, sondern eine undefinierte Fläche, vor der sie erscheint: »Es ist kein Raum angedeutet. Vor diesem ›Vakuum‹ scheint die Figur eher zu schweben oder zu ›schwimmen‹, als daß sie wirklich steht.«⁶²² Indem er weitere Referenzen auf eine außerbildliche Realität entfernt, die nicht zuletzt die Abgebildete charakterisieren könnten, radikalisiert Klimt das Bildkonzept Whistlers und thematisiert weit mehr die malerischen Mittel und ihre Wirkung, als das Porträt seiner Auftraggeberin. Dass dieses Gemälde so selten besprochen wird, mag an dem seltsam aussagelosen wirkenden Ausdruck liegen, den das Bildnis dadurch vermittelt.

Die Reduktion, welche das Bildnis der Serena Lederer charakterisiert, schließt Farbpalette, Raum und Inhalt ein. In der Isolation der Figur auf der monochrom weißen Fläche erinnert es an Bilder der ostasiatischen Malerei, von der Klimt nachweislich beeinflusst war.⁶²³ Die leere Fläche ist im Werk des österreichischen Malers ein wichtiges gestalterisches Element. Die charakteristischen Figurentürme, welche im Ornament zu einer dichten, geschlossenen Form verbunden werden, stehen im dialektischen Verhältnis zur Leere, die sie umgibt und konturiert, die als Intervall zwischen den Elementen den kompositorischen Rhythmus beschreiben und die Beziehung der Figuren dar-

621 Christian M. Nebehay: *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*. Mit einem Vorwort von Ottokar von Jacobs. Bern: Verlag Galerie Kornfeld 1987. S. 24.

622 Susanne Partsch: *Klimt. Leben und Werk*. Erlangen: Karl Müller 1992. S. 233.

623 Vgl. Koichi Koshi: *Japanisches bei Klimt*. In: *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*. Kat. Ausst. MAK Wien. Wien 1990. S. 94–101 – Akiko Mabuchi: *Die japanischen Muster und Motive bei Gustav Klimt*. In: Ebd. S. 109–114.

legt. In besonderer Weise hat Klimt diesen Wechsel aus bemalten und unbemalten Flächen im Beethovenfries umgesetzt.

Klimts kompositorische Anlage des *Beethovenfrieses*, welches erlässlich der XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession anfertigte, ist eng mit der Konzeption der Ausstellung unter der künstlerischen Gesamtleitung Josef Hoffmanns und der Architektur des Secessionsgebäudes Josef Maria Olbrichs, in dem die Ausstellung stattfand, verbunden. »Dekoratives Prinzip: Rücksichtnahme auf die Saalanlage; ornamentierte Putzflächen«⁶²⁴, lautet die technische Beschreibung des Frieses im Ausstellungskatalog von 1903 und deutet die Verbindung der Malerei zu Raum und Wand an.

Als sich 1897 die Gruppe der *Secessionisten* von der Genossenschaft bildender Künstler Österreichs separierten, vergab die neu gegründete Künstlervereinigung dem jungen Architekten Josef Maria Olbrich den Auftrag zum Bau eines Ausstellungsgebäudes, welches ein Jahr später an der Wienzeile realisiert wurde: »Mauern sollen es werden, weiß und glänzend, heilig und keusch. Ernste Würde sollte alles umweben. Reine Würde, wie sie mich beschlich und erschauerte, als ich einsam in Segesta vor dem unvollendeten Heiligthum stand... nur meine eigene Empfindung wollte ich im Klang hören, mein warmes Fühlen in kalte Mauern erstarret sehen.«⁶²⁵, formulierte Olbrich seine Intention, aus der eine an Winckelmann geronnene Antikensehnsucht herauszuhören ist. Während um die Farbigkeit antiker Skulpturen und Tempel noch gestritten wurde, hatte sich die Vorstellung einer »weißen Antike« bereits verselbstständigt und zur idealen Ästhetik kristallisiert. Die Erhabenheit weißer Oberflächen verband sich mit der Vorstellung »edler Einfachheit und stiller Größe«. Aus geometrischen Grundformen zusammengesetzt und mit der alles einschließenden und alles reflektierenden Farbe Weiß gestrichen, durch Golddekorationen erhöht, bildet Olbrich seinen »Kunsttempel.«⁶²⁶ Klimt hatte an der Gestaltung des Secessionsgebäudes seinen Anteil, insbe-

624 XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. April–Juni 1902. Kat. Ausst. Secession Wien. Wien: 1902. S. 25.

625 Zit. nach Gabriele Fahr-Becker: *Jugendstil*. Köln: Könemann 1996. S. 341.

626 Olbrichs Bau kombiniert leere, weiße Flächen mit gleichfalls reflektierendem goldenem Dekor, das insbesondere in fließenden Linien einen Kontrast zur geometrischen Struktur des Baukörpers bildet. Zehn Jahre später sorgte unweit des Secessionsgebäudes Adolf Loos (1870–1933) mit seiner Fassadengestaltung des Hauses am Michaelerplatz 3 für Aufsehen. Das 1909/10 erbaute Gebäude gliedert sich in eine Marmorfassade im Eingangsbereich und darüber liegende Wohnstockwerke, die mit schlichtem glattem Putz versehen sind. Loos verzichtete auf jegliche Baudekoration, was durch die leuchtend weiße Fläche umso deutlicher auffällt, und provozierte mit jener »Nacktheit« die österreichischen Zeitgenossen. In seinem Aufsatz *Ornament und Verbrechen* proklamiert Loos die Nüchternheit und den künstlerischen Purismus: »Weinet nicht! Seht, das macht ja die Größe unserer Zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues Ornament

sondere die ungeteilten weißen Flächen der Fassade gehen auf seine Entwürfe zurück.⁶²⁷

Die Verbindung antikisierender Elemente mit leerer Fläche gibt sich auch in Klimts Plakat für die Ausstellung der ersten Secession zu erkennen (Abb. 36). Angelehnt an antike Vasenmalerei steht im Profil Athene am rechten Bildrand und schaut in die Bildfläche, die größtenteils von einem leeren Quadrat ausgefüllt wird. Die horizontalen Linien am oberen Rand der monochromen Fläche erwecken den Eindruck einer Zierleiste, welche die architektonische Wirkung der weißen Fläche als Wand manifestiert. Die darüber liegende Zeichnung, die den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus zeigt und als Sinnbild des Befreiungskampfes der Künste sowie als Überwindung der väterlichen Kultur interpretiert worden ist, erscheint sodann als Fresko. Die Motive sowie die bildparallele Anordnung sind einem griechisch-antiken Bildprogramm entnommen und verweisen wie das Secessionsgebäude auf das am Altertum orientierte klassische Ideal. Die Präsenz der leeren Fläche in Klimts Plakat ist hieraus jedoch nicht vollständig zu erklären. Patrick Bade weist auch auf ostasiatische Einflüsse hin.⁶²⁸ Insbesondere die Architektonik dieser weißen Fläche verweist auf das Secessionsgebäude, dessen Planung bereits abgeschlossen ist.⁶²⁹

hervorzubringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornament-losigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung erwartet unser. Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen. Wie Zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. Dann ist die erfüllung da.« In der sich andeutenden Entwicklung der Moderne sieht Loos die beinahe heilsbringende Erlösung. Das schlichte Weiß wird bei ihm zum Zeichen des Modernismus: »Ornamentierte teller sind teuer, während das weiße geschirr, aus dem es dem modernen menschen schmeckt, billig ist.« Reduktion auf das Wesentliche und der Verzicht auf überflüssigen Ballast sind Maxime einer modernen Ästhetik, die sich in der weißen Wand manifestiert. Georg Muches (1895–1987) Musterhaus *Haus am Horn* (1922/23), welches die Bauhausarchitektur programmatisch vorstellt, setzt diese Entwicklung genauso fort wie die Bauten Le Corbusiers (1887–1965). Beide Positionen repräsentieren die Architektur der Moderne. – Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen* (1908). In: Franz Glück (Hrsg.): *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*. Bd. 1. Wien, München: Herold 1962. S. 276–288.

627 Vgl. Christian M. Nebehay: *Gustav Klimt. Dokumentation*. Wien: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay 1969. S. 165.

628 Jane Rogoyska u. Patrick Bade: *Gustav Klimt*. New York: Parkstone International 2012. S. 92.

629 Die erste Ausstellung der Wiener Secession findet noch nicht im Secessionsgebäude statt, dieses wird erst im Oktober 1898 fertiggestellt, sondern im Gebäude der K. K. Gartenbaugesellschaft. Neben dem veröffentlichten Plakat zur ersten Secessionsausstellung existiert ein weiterer Entwurf Klimts, der im Bildprogramm variiert – ein frontal gezeigter Frauenkopf mit Schwingen und eine Schlange – in der formalästhetischen Komposition mit großer weißer Fläche jedoch der endgültigen Version gleicht. – Vgl. Alice Strobl: *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1903* (Bd. 1). Salzburg: Welz 1980 (= Veröffentlichung der Albertina Nr. 15). S. 112–114. Strobl er-

Der Chronist der Wiener Secession, Ludwig Hevesi, beschreibt später »die weißen Räume der Secession«⁶³⁰. Die weiße Wand wird nicht nur außen sondern auch in der Innenarchitektur zum wichtigen Gestaltungsmittel. Bei den ersten Ausstellungen der Secessionisten »kam auch dort die weiße Farbe der rau verputzten Innenwände noch nicht ohne einen Kontrapunkt aus, in diesem Fall durch goldfarbene Kontraste und moderne, gleichsam verinselte, aber dominante Dekorationselemente«⁶³¹. Doch schon »kurz nach der Jahrhundertwende beginnt hier eine Ausnüchterung der Ausstellungsgestaltung, die sich nun, wie in den Wiener Secessionsausstellungen 1903 und 1904 erkennbar, auf wenige Gestaltungselemente beschränkt: eine geometrische Raumgliederung, durch dunkle Holzleisten umrahmt an den Nahtstellen von Decke und Boden; helle, offenbar stets weiße Wandfelder, auf denen die Bilder einreihig gehängt sind; eine neue Klarheit zieht in den Ausstellungsraum ein«⁶³². Die Entwicklung zum »white cube« nimmt hier ihren Anfang und wird insbesondere durch die Klimt-Schau auf der Biennale in Venedig 1910 zum internatio-



Abb. 36: Gustav Klimt: *Plakat für die Ausstellung der 1. Secession* (vor der Zensur) (1898), Lithografie, 62 x 43 cm, Privatsammlung, New York

kennt den neuen Stil zuerst in Klimts Entwürfen für den Buchschmuck: »Er entfaltete dabei ein eigenes Flächensystem, bei dem die figürliche Darstellung an den oberen Rand gerückt wurde, große Teile des Blattes von Zeichnung frei blieben, während der untere Teil meist der Schrift vorbehalten blieb. Die Typographie paßte Klimt in eigenen Schriftblättern seinem Stil an.« – Alice Strobl: *Gustav Klimt als Zeichner*. In: Toni Stooss u. Christoph Doswald (Hrsg.): *Gustav Klimt*. Kat. Ausst. Kunsthau Zürich. Stuttgart: Gerd Hatje 1992. S. 192.

630 Ludwig Hevesi: *Für den besonderen Sonderverstand des Auges* (1904). In: Otto Breicha (Hrsg.): *Gustav Klimt. Die goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*. Salzburg: Verlag Galerie Welz 1978. S. 101.

631 Walter Grasskamp: *Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«*. In: Ulrich u. Vogel: *Weiß* 2003. S. 37.

632 Ebd.

nen Wegweiser moderner Ausstellungsarchitektur.⁶³³ Der heute uniforme und anscheinend neutrale Anstrich weißer Ausstellungswände war damals weit mehr eine Setzung als für den heutigen Museumsbesucher vorstellbar. Die strahlend weiße Wand wirkt als leuchtende Folie für die Kunstwerke, die isoliert vor der lichten Wand dem Betrachter klar und unvermittelt gegenüber stehen. Gottfried Fliedl schreibt zur Ausstellungspraxis der Wiener Secession: »Es entwickelte sich schrittweise eine räumliche Inszenierung, die behutsam jedem Kunstwerk und seiner unverwechselbaren Eigenart ihr Recht gab. So entstand schließlich ein weitgehend neutraler Raum [...], der die Autonomie der Kunst suggestiv bekräftigt und ihr zu bescheinigen scheint, daß sie nichts mehr zu sein hat als Kunst.«⁶³⁴

Dem »Dilemma einer Inszenierung, die die Werke vereinzelt« und »den Zerfall der Ausstellungen«⁶³⁵ bewirkt, kam die Idee des Gesamtkunstwerks entgegen. Das Gestaltungskonzept einer stringenten Dramaturgie in Abfolge, Positionierung und Präsentation der Kunstwerke gelang vor allem Josef Hoffmann in der XIV. Secessionsausstellung, der sogenannten *Beethovenausstellung* 1902. Das Secessionsgebäude gab als wandelbarer Ausstellungskörper den wechselnden Gestaltern die Möglichkeit, den Innenraum individuell der einzelnen Ausstellung anzupassen und die räumliche Ordnung den Bedürfnissen gemäß zu gestalten. Im Zentrum von Hoffmanns Ausstellungskonzept stand Max Klingers Beethovensulptur. Wie das Götzenbild im Tempel stand sie im mittleren der drei Säle, die wie in einer Basilika in Mittel- und Seitenschiffe aufgebaut waren. Der zentrale, tonnengewölbte Raum war in sakralem Weiß gestrichen,⁶³⁶ Rauputz wurde kontrastreich gegen glatt verputzte Flächen gesetzt. Bevor der Besucher den mittleren Saal mit Klingers Figur betreten konnte, wurde er durch den linken Seitensaal geführt, in dem, als Hinführung zum Höhepunkt des Ausstellungsrundgangs, Klimts *Beethovenfries* zu sehen war. Durch Wandausschnitte konnte der Betrachter bereits von dort erste Blicke auf die Beethovensulptur werfen. Während im unteren Teil des Seitensaals von verschiedenen Secessionisten gestaltete Schmuckplatten in die rauverputzten Wände eingelassen waren, entfaltete sich oben entlang der lin-

633 Vgl. ebd. – Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Brian O’Doherty. In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. Mit einem Nachwort von Markus Brüderlein. Berlin: Merve 1996 – Amerikan. Buchausgabe: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press 1986 – Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Berliner Diss. Dresden: Verlag der Kunst 2001.

634 Gottfried Fliedl: *Gustav Klimt. Die Welt in weiblicher Gestalt*. Köln: Taschen Verlag 1998. S. 97.

635 Ebd.

636 Vgl. Marian Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. Salzburg: Residenz 1977. S. 23.

ken Längswand über die kurze Stirnwand und die gesamte rechte Längswand der Fries Klimts (Abb. 37).

Das insgesamt über vierunddreißig Meter sich erstreckende Monumentalwerk ist als durchgängige Komposition angelegt, die sich auf Ludwig van Beethovens *Neunte Symphonie* bezieht. Die Linearität des Frieses ermöglicht die Zeitlichkeit des Ausgangsmediums, der Musik, in eine sich sukzessive, durch parataktische Reihung bildnerischer Elemente entwickelnde Folge zu übertragen. Die Ausrichtung der verschiedenen Figuren, welche überwiegend im Profil nach rechts gewendet dargestellt sind, lenken den rezipierenden Blick des Betrachters in gewohnter Leserichtung. Wie eine kontinuierliche Leitmelodie verläuft an der oberen Kante des Frieses ein Ornament aus horizontal angeordneten Frauenfiguren. Unter den ›Genien‹ klafft jeweils die weiße Fläche des unbehandelten Mörtels, ein ›Vakuum‹, welches die Frauen als schwebend kennzeichnet. Mit einer Linie umrissen sind ihre Körper in lichtem Weiß ausgemalt, ohne die Form deckend zu füllen. Indem der Untergrund durch sie hindurchscheint, wirken sie substanzlos, flüchtige Erscheinungen, die mit ausgestreckten Armen in Richtung des Friesverlaufs streben. Als »Sehnsucht nach dem Glück« werden die schwebenden Frauengestalten mit ihren geschlossenen, wie schlafend träumenden Augen im Katalog ausgewiesen, die den Betrachter durch das Werk geleiten. Das Band jener Schwebenden sowie die leere Fläche bilden den ›Grundton‹ von Klimts Komposition, eine horizontale Struktur, die durch vertikale Elemente unterbrochen wird.⁶³⁷ Diese Zäsuren in der harmonischen Bewegung sind auch inhaltliche Akzente, die den spezifischen Rhythmus des Frieses ausmachen.

Als zentrales Thema des auf Beethovens Symphonie bezogenen Werks kann »die Erlösung des ›schwachen Menschen‹ durch die Kunst und die Liebe«⁶³⁸ bezeichnet werden, die am Ende des Frieses zur Anschauung gebracht wird. In allegorischen Menschendarstellungen verbildlicht Klimt Zustände und Eigenschaften, Empfindungen und Einflüsse, um an ihnen den idealisierten Weg des Menschen in einer Art Heldenreise zu demonstrieren.

Auf der linken Längsseite leitet ein junges Mädchen im Betgestus den ersten Einschnitt der horizontalen Struktur ein. Sie steht hinter einem erwachsenen Paar, das kniend mit ausgestreckten Armen in Richtung einer weiteren Figurengruppe betet. Mann und Frau, die »das Leiden der schwachen Menschheit« symbolisieren, knien an der Schwelle eines pointillierten Schleiers, welcher einen Mann in goldener Rüstung umgibt. Mit mächtigem Schwert blickt »der wohlgerüstete Starke« von zwei weiblichen Allegorien, »Ehrgeiz« und »Mitleid«, flankiert voraus. An der Stirnseite des Saals besteht

637 Vgl. Ebd. S. 42.

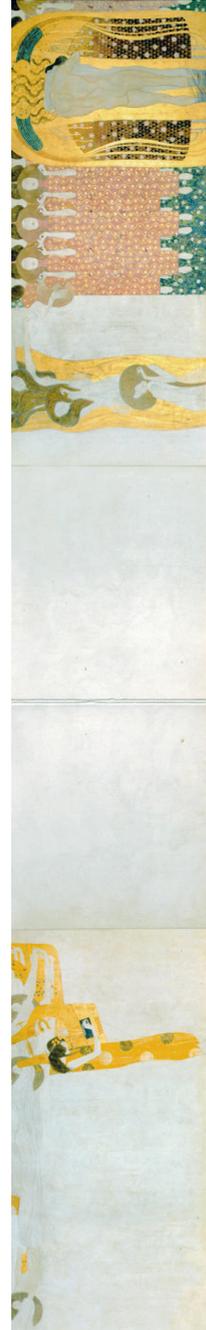
638 Fliedl: *Gustav Klimt* 1998. S. 105.



Linke Seitenwand: Die Sehnsucht nach dem Glück, 2,2 x 13,78 m



Mittlere Schmalwand: Die feindlichen Gewalten, 2,2 m x 6,36 m



Rechte Seitenwand: Die Sehnsucht nach dem Glück findet Stillung in der Poesie, 2,2 x 13,81 m

Abb. 37: Gustav Klimt: *Der Beethovenfries* (1902), Kaseinfarbe und Stuckgrundierung, Österreichische Galerie, Wien

der Fries aus einem eng bemalten Feld, das »die feindlichen Gewalten« zeigt, düstere und sich anzüglich gebärdende Frauenfiguren, in deren Mitte der Gigant Typhoeus als tierisches Mischwesen erscheint. Unbeirrt ziehen die schwebenden Genien hinter der formatfüllenden Gruppe hinweg, bis sie auf der rechten Längswand auf eine Leierspielerin treffen: »Die Sehnsucht nach Glück findet ihre Stillung in der Poesie«, heißt es im Ausstellungskatalog. Die fortdauernde Bewegung der dahinziehenden Frauenfiguren endet bei der Allegorie der Poesie, von deren Spiel sie eingefangen zu werden scheinen. Wie ein Netz umgibt sie eine goldene Fläche, die von der Lyra auszugehen scheint. Die angewinkelten Hände der Genien zeigen die Bremsung an, das Ornament überlagert sich. Auf diese Szene folgt eine leere Fläche von vier Metern Länge, die in ihrer Materialität dem übrigen Fries entspricht. Erst danach türmen sich die »Künste« übereinander, fünf Ebenbilder nackter Frauen, die von einer goldenen, flammenartigen Fläche unterlegt sind. Die obersten Figuren weisen, ein kurzes Intervall unbemalten Putzes überbrückend, hinüber zur nächsten Gruppe, dem »Chor der Paradiesengel«, der auf den im vierten Satz von Beethovens Symphonie einsetzenden Chor verweist, welcher Friedrich Schillers *Ode an die Freude* vertont. An den Chor grenzt das Schlussbild des Frieses, ein ornamentierter *hortus conclusus*, der ein sich küssendes Paar umgibt. »Freude schöner Götterfunken. Diesen Kuss der ganzen Welt!«, betitelt der Ausstellungskatalog jene Szene auf Schillers Verse verweisend. In der Umarmung des Paares findet die lineare Bewegung des Frieses seine Ruhe. Der symmetrische Aufbau des paradiesischen Gartens und die frontale Ausrichtung der zum Ornament erstarrten Chorfiguren fixieren den Blick des Betrachters.

Der Wechsel dicht bemalter, durch Ornament eingefasster Elemente und leerer Flächen charakterisiert Klimts Komposition, welche dadurch eine musikalische Struktur aufnimmt:

Aber erst jetzt, im »Beethovenfries«, kommt es zur vollen Entfaltung dieses Formprinzips und zwar eben in Gestalt eines rhythmisch akzenturierten Ablaufs, der sich allein in der Form eines Frieses auswirken kann. Das gehört gewiß zum Wesen eines figuralen Frieses jeder Art, in allen geschichtlichen Perioden, es ist eine Elementareigenschaft der Gattung, hier aber, in dem Fries von Klimt, ist dieses Formelement zu einer eigenartigen Höhe entwickelt, und zwar durch die besondere Ausdehnung der Intervalle, der Leere zwischen den Figurengruppen oder den Einzelgestalten. Diese lang hingedehnten Intervalle [...] sind gewissermaßen eine monumentale Ausprägung der »negativen Ausschnitte«, die im Werk Klimts schon viel früher als bezeichnendes Element der Komposition auftreten [...]. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man in der Kompositionsweise ein »quasi-musikalisches« Prinzip erkennt [...] Da hier außerdem noch ein Monumental-

werk der Musik der thematische Vorwurf war, kam es zu einem so überzeugenden Ergebnis: in der bloßen Grundform der rhythmischen kompositionellen Anlage, mit ihrem Wechsel von körperhaften Gebilden – den allegorischen Figuren – und den »sprechenden« Intervallen wird aufs glücklichste die Übereinstimmung zwischen dem zweidimensionalen Werk der Malerei und dem musikalischen Erlebnis wirksam.⁶³⁹

Die »negativen Ausschnitte« beziehungsweise »sprechenden Intervalle«, von denen Fritz Novotny hier vorsichtig in Anführungszeichen spricht, sind bildkünstlerische Weißräume, die den Blick auf den Bildträger, in diesem Fall den Wandputz, freigeben, und die, wie der Autor ebenfalls herausstellt, unbedingt zur Bildkomposition hinzugehören, diese sogar maßgeblich bestimmen. Innerhalb der Abfolge des Frieses sind die Weißräume Zeitabschnitte, in denen sich keine wesentliche Handlung vollzieht, sondern das Voranschreiten durch das Streben der Genien visualisiert wird. Die allegorischen Figuren als vertikale Einschnitte in die horizontale Struktur sind Stationen innerhalb des Verlaufs, in denen der Betrachter aufgehalten und zum verweilenden Betrachten aufgefordert wird.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die leere Fläche zwischen der vorletzten und letzten Szene des Frieses, auf die nur selten verwiesen und welche meist übergangen wird. Dabei muss der Betrachter auf diese Störung des Ablaufs aufmerksam werden, weil die kontinuierliche Bewegung der schwebenden Gestalten plötzlich innehält und sich in der allegorischen Figur der Poesie konzentriert, der Blick dann aber über jene Freifläche springen muss, um von den »Künsten« zum Erlösungsmotiv weitergeleitet zu werden. »Poesie« und »Künste« rahmen die leere Fläche ein und stellen sie damit heraus. Christian M. Nebehay erwähnt diesen Bruch in der Bildfolge, deutet diesen aber als »Unterbrechung«, »um Klingers Statue ungehindert wirken zu lassen.«⁶⁴⁰ In der Tat befand sich, wie fotografische Aufnahmen zeigen, die unbemalte Fläche genau über dem Durchbruch des Seitensaals zum Mittelsaal, durch den der Besucher Klingers *Beethoven* sehen konnte (Abb. 38). Die Annahme liegt also nahe, dass Klimt an dieser Stelle den Blick des Betrachters von seinem Fries ablenken und auf die Beethovenskulptur aufmerksam machen wollte, um den Blick dann wieder zum Fries zurück zu führen. Der gesenkte Blick der »Poesie« und die aufsteigende Bewegung der »Künste« würde diese Lenkung unterstützen und Klimts »Rücksichtnahme auf die Saalanlage« und die dienende Funktion des Frieses innerhalb der Gesamtkonzeption der Ausstellung unterstreichen, die auf Klingers Skulptur hin ausgerichtet war.

639 Fritz Novotny u. Johannes Dobai: *Gustav Klimt*. 2. Aufl. Salzburg: Welz 1975. S. 30f.

640 Nebehay: *Gustav Klimt* 1969. S. 284.

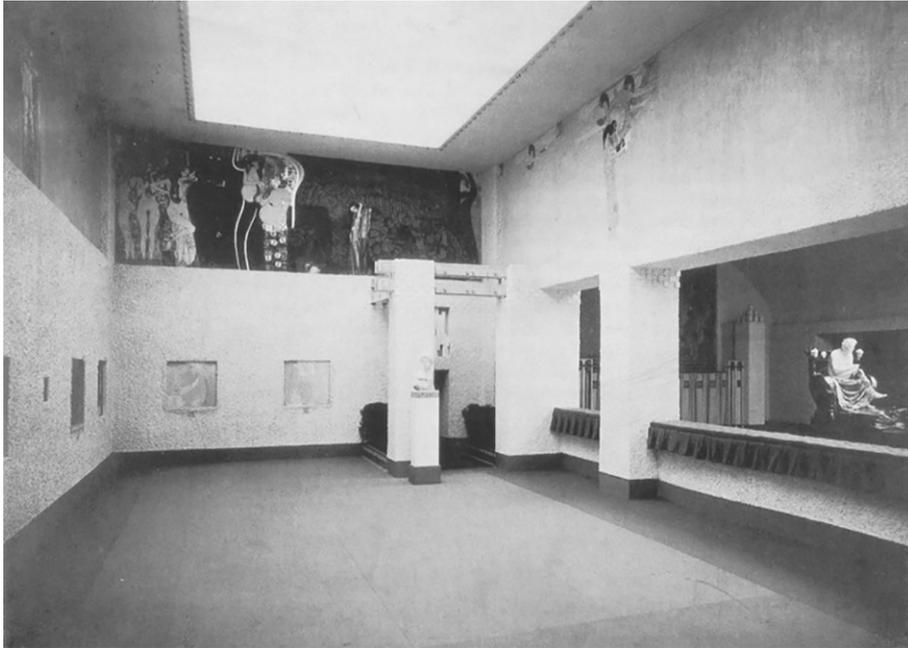


Abb. 38: Wiener Secession, Linker Seitensaal der ›Beethovenausstellung‹ [Detailansicht *Der Beethovenfries* von Gustav Klimt mit Blick auf Max Klingers *Beethoven*] (1902)

Ein Blick in den gegenüberliegenden Seitensaal lohnt an dieser Stelle: Auch Josef Maria Auchentallers Fries *Freude schöner Götterfunke* im rechten Pendant der architektonischen Struktur, der das gleiche Thema jedoch auf nur eine Längswand beschränkt bearbeitet hat, weist dort eine Leerstelle auf, wo der Durchbruch den Blick auf die Klinger-Statue freigibt (Abb. 39). Doch besteht diese Leerstelle nicht in einer monochromen Fläche, sondern wird ausgemalt durch eine weit ausholende Wolkenwooge. Dazu schreibt schon Hevesi: »Auchentallers Bild ist eine Sammlung jener luftigen Draperienwirbel und spiralig um die Achse Loïe Fullers bewegten Gewandungen, die ihren Ursprung jenseits des Kanals haben. Von Rossetti bis Greiffenhagen bewegt sich dieser Zyklon, und weiter über Franz Stuck hereinwärts bis zu Auchentaller. Hoffentlich wird er sich nun doch bald legen.«

Gelegt hat sich der Sturm bereits im gegenüberliegenden Saal, wo Klimt jene Stelle undefiniert lässt. Wie Auchentaller den Abschnitt über dem Durchbruch bedenkt, kann auch Klimts leeres Wandfeld innerhalb des *Beethovenfrieses* nicht einfach als Unterbrechung vernachlässigt werden. In seiner Verarbeitung entspricht der freie Teil den glattverputzten, ungestrichenen Flächen unterhalb der schwebenden Genien und nicht dem Rauputz der Wand, die den Fries einrahmt. Sie ist also Bild und nicht Wand oder Rahmen. Zudem



Abb. 39: Wiener Secession, Rechter Seitensaal der ›Beethovenausstellung‹ [Detailansicht Malereien von F. König auf der Schmalseite und *Freude schöner Götterfunken* von Josef Maria Auchentaler auf der rechten Längswand] (1902)

ging die leere Fläche im ursprünglichen Zustand übergangslos in die angrenzenden Allegorien über,⁶⁴¹ was sie als bildnerischer Bestandteil des Frieses auszeichnet und dementsprechend gedeutet werden muss.

Einzig Marian Bisanz-Prakken versucht diese Stelle zu interpretieren, die auch sie zunächst als »Unterbrechung«⁶⁴² und »Zäsur«⁶⁴³ bezeichnet, was das freie Feld als Fremdkörper deklariert, der den linearen Verlauf des Frieses stört und auf das Außerhalb des innerbildlichen Zusammenhangs verweist.

641 Nach der Beethovenausstellung 1902 sollte Klimts Fries zerstört werden. Auf Initiative der Familie Lederer blieb das Monumentalwerk jedoch erhalten und wurde nach der Klimtretrospektive 1903 in sieben Teile zersägt. Seit 1986 hängt der Beethovenfries in einem eigens für ihn errichteten Raum im Wiener Secessionengebäude. Die Schnittkanten der sieben Tafeln, wovon die sechste die leere ist, sind bei der Restaurierung nicht kaschiert worden und bilden dadurch irritierende vertikale Zäsuren, die im Original nicht vorhanden waren.

642 Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt* 1977. S. 32.

643 Ebd. S. 50.

In einem späteren Artikel verwendet sie auch den Begriff »Leerraum«⁶⁴⁴, womit sie der unbemalten Fläche, die hier als ›Weißraum‹ bezeichnet werden soll, mehr Gehalt zugesteht: »Über die Kithara spielende Gestalt hinweg scheinen die ›Sehnsüchte‹ mit ihren teils abwehrend aufgerichteten Händen gegen eine unsichtbare Wand zu stoßen. Der darauffolgende Leerraum wirkt wie eine – vermutlich inhaltsbedingte – Zäsur zwischen der vorletzten und der letzten Szene.«⁶⁴⁵ In dem früheren Aufsatz hatte Bisanz-Prakken diesem Weißraum eine direkte Deutung zuteilwerden lassen: »Die Zäsur zwischen der vorletzten und der letzten Szene im Fries, die der Wandöffnung den freien Blick auf Klingers ›Beethoven‹ entspricht, versinnbildlicht vielleicht auch das Unüberbrückbare zwischen den ersten drei Sätzen und dem Schlußsatz, der durch das Hinzutreten der menschlichen Stimme und die Verschmelzung von Poesie und Musik eine neue Dimension erreichte.«⁶⁴⁶ Bisanz-Prakken's Ansatz beruht auf der These, dass Klimts bildnerische Interpretation der Symphonie von Richard Wagners *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden* inspiriert ist. Sie teilt die verschiedenen Abschnitte des Klimtschen Frieses den vier Sätzen des Musikkunstwerks zu und forscht nach bildnerischen Analogien zu Wagners Kommentaren: »wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde chaotische Aufschrei an unser Ohr«⁶⁴⁷, heißt es bei Wagner zum Moment vor dem Höhepunkt, welcher im Sinne Lessings als »fruchtbar« zu bezeichnen wäre. Klimts Weißraum lässt sich sodann als retardierendes Moment verstehen, welches das Finale herauszögert und gleichsam vorbereitet, ihn sogar zu steigern vermag: ein Augenblick der Stille, bevor der Schlusschor ertönt.

Versucht man den freigelassenen Zwischenraum aus der inhaltlichen Folge des Frieses zu verstehen, als Intervall zwischen der Poesie, welche das menschliche Streben nach Glück stillt, und den Künsten, die gestisch zum Erlösungsmotiv überleiten, beinhaltet dieser Weißraum jenen Moment der Transformation des leidend sehnsüchtigen zum erfüllten Menschen durch die Kunst. Die Verwandlung des Menschen, in der auch Schillers Ansatz der ›Veredelung des Charakters durch die Kunst‹ anklingt.⁶⁴⁸ ist als innerer Prozess nicht darstellbar und findet in der weißen Fläche seine unbeschreibliche

644 Marian Bisanz-Prakken: *Der Beethovenfries von Gustav Klimt und die Wiener Secession*. Wien: Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession 2015. S. 5.

645 Ebd. S. 30ff.

646 Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt* 1977. S. 33.

647 Wagner zit. nach Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt* 1977. S. 33.

648 Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793–94). In: Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert (Hrsg.): *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*. Bd. 5. 3. Aufl. München: Hanser 1962. S. 569–668.

Analogie. In Anbetracht eines Kunstwerks, ob dies nun Klimts Fries ist oder Klingers Beethovendenkmal, das unter dem freien Feld sichtbar war und daher in direktem Zusammenhang zu diesem stand, bekommt das Thema eine Selbstbezüglichkeit, die den kunstrezipierenden Betrachter in die Position des Sehnsüchtigen versetzt. Die weiße Fläche reflektiert auf den Betrachter und bezieht ihn unmittelbar in das Geschehen ein: Auch er kann durch die gegenwärtige Kunst verwandelt werden, sein Sehnen kann Stillung finden in der Kunst.

Bisanz-Praxkens zögerliche Deutungsversuche (»vermutlich« und »vielleicht«) bezeugen die Bedeutungsoffenheit des Weißraums, deren Absicht letztlich nicht zu klären ist. Das Hermetische betrifft aber auch die menschlichen Allegorien, die man nach Hervesi gar nicht ganz verstehen soll.⁶⁴⁹ Festzuhalten bleibt jedoch, dass die unbemalte Fläche keine Unterbrechung des Frieses als zusammenhängende Komposition darstellt, sondern innerhalb der Logik der Bilderfolge innerbildlicher Bestandteil des Frieses ist, der auch inhaltlich gedeutet werden muss. Unterbrochen wird lediglich die kontinuierliche Bewegung der schwebenden Genien, deren Abbruch expliziert wird und der folgenden Fläche gerade Gehalt zuweist.

Dass das freie Feld nicht aus dem Rahmen fällt, sondern sich stilistisch in die Komposition einfügt, ist bereits gezeigt worden. Der Rhythmus bemalter und unbemalter Flächen zeichnet Klimts Werk aus:

Die eigentümliche Statik [...] ist ein Stilmerkmal des Ganzen. Klimt neigt zur Schilderung in sich geschlossener Elemente, die, durch große Leerflächen voneinander getrennt, gewissermaßen parataktisch, das heißt ohne Vermittlung, aneinandergereiht sind. Figuren und Figurengruppen können durch Leerräume voneinander getrennt und gerade dadurch in ein formal spannungsvolles Beziehungsverhältnis gebracht sein. In Klimts Fries sind es nicht einmal ornamentierte Flächen, sondern stellenweise unbemalte, zementfarbige Verputzflächen. Die Einbeziehung des freiliegenden Putzgrundes ist eine ungewöhnliche und radikale Abstraktion, die den Bildgrund zum eigentlichen Träger der inhaltlichen Aussage macht.⁶⁵⁰

Die Isolation von Figuren auf der weißen Fläche des Malgrundes, deren Abstand als gleichsam trennender wie verbindender Zwischenraum ihr Verhältnis zueinander darlegt, ist als charakteristisches Merkmal ostasiatischer Kunst bereits dargelegt worden (Vgl. Kap. 2). So zeigt der *Beethovenfries* nach Angela Völker »seine intensive Auseinandersetzung mit japanischer Kunst,

649 Ludwig Havesi: *Acht Jahre Secession*. Zit. nach: Bisanz-Praxken: *Gustav Klimt* 1977. S. 31.

650 Fliedl: *Gustav Klimt* 1998. S. 109.

an der ihn die Ornamentalisierung, die herausragende Bedeutung der Fläche und die damit verbundene Abstraktion faszinieren.«⁶⁵¹ Und auch Fritz Novotny stellt fest: »Es gibt zu den weitgestreckten Intervallen in dieser Frieskomposition keine engere Parallele als die Rhythmik gewisser japanischer Makimonos.«⁶⁵² Neben der fernöstlichen Malerei, der die großzügigen Weißräume entnommen sind, dienten Klimt sicher auch ägyptische Reliefs und griechische Vasenmalereien als Inspiration.⁶⁵³ Insbesondere in den Figurendarstellungen haben sich diese Einflüsse niedergeschlagen: »Im Beethovenfries ist alles auf das Zweidimensionale reduziert. Das Problem der Tiefenwirkung wurde durch Frontal- und Profildarstellungen der Figuren vermieden. [...] Die Kunst der Linie erreichte hier einen Höhepunkt.«⁶⁵⁴ Die mit deutlicher Kontur umrissenen Figuren entbehren jeder Plastizität und verweisen in ihrer flächigen Darstellung zurück auf den Malgrund, der das Inkarnat der Figuren bildet. Einzig der Mann in der Schlusszene ist dunkler abgesetzt und wirkt sogleich naturalistischer, was auch an den körperformenden Binnenlinien liegt, die ihn von den anderen Darstellungen abheben.

Mit dem Einbezug des Malgrundes als bildgestaltendes Element und der »abstrakt-lineare[n] Einfassung der Figurengruppen«⁶⁵⁵ nähert sich Klimt in seinem Fries stilistisch der Zeichnung an. Der neue Stil, den Klimt im *Beethovenfries* erstmals auch auf die menschliche Gestalt bezogen artikuliert, begründet seine Position als herausragenden Künstler der (Wiener) Moderne: »Der Beethovenfries von Gustav Klimt wird zusammenfassend von drei wesentlichen Neuerungen geprägt: von der monumentalen, flächenhaften Isolierung der menschlichen Gestalt, von der inhaltsbetonenden Funktion der Linie sowie von der dominierenden Rolle der Ornamentik.«⁶⁵⁶ Das Primat der Linie steht, wie in Kap. 4 dargelegt, in konstitutivem Zusammenhang zur Fläche, auf der sie beruht. Im Falle des Frieses ist das die Wand, welche durch die »Rücksichtnahme auf die Saalanlage« nicht zuletzt als weiße Fläche mit der Architektur des Gebäudes und der Ausstellungsgestaltung korrespondiert und in ausgestellten Freiflächen in die Komposition des Frieses aufgenommen wird. Neben historischen und außereuropäischen Bezügen sind die weißen Flächen daher auch als Bezug zur Ausstellung und der ihr zugrunde liegenden Idee als Gesamtkunstwerk zu betrachten. Schließlich fügen sich die Weißräume auch als Stellen des Absenten in die linear-sukzessive Struktur des

651 Völker: *Gustav Klimt und die Mode der Damen* 2002. S. 46.

652 Fritz Novotny: *Im Zusammenhang – Im Gegensatz* (1967). In: Otto Breicha: *Gustav Klimt*. 1978. S. 208.

653 Vgl. Bisanz-Prakken: *Der Beethovenfries* 2002. S. 33.

654 Ebd. S. 42.

655 Ebd. S. 45.

656 Ebd. S. 26.

Frieses ein. Vor dem Hintergrund der bildkünstlerischen Adaption eines Musikkunstwerks, welche den zeitlichen Verlauf verräumlicht, wird das Fehlen einer Artikulation, also eines gemalten Elements, intuitiv als Stille interpretiert. Der Weißraum wird zum Pausenzeichen einer rhythmisch-bildnerischen Komposition.

Klimt begleitete seine Malerei mit zahlreichen Studien, in denen er nach Positionen, Haltungen und Perspektiven seiner Modelle forschte. Insbesondere für den Beethovenfries suchte er durch die Zeichnung nach der reduzierten Form seiner Figuren. Die heute noch existierenden etwa 120 Blätter zeugen von dieser intensiven Arbeit.⁶⁵⁷ Auch im grafischen Werk Klimts stellt der konzentrierte, lineare Stil der *Beethovenfries*-Studien einen Eigenwert dar. Wie sehr er sich vom naturalistischen Abbild der malerisch anmutenden Zeichnung entfernt hat, wird deutlich, wenn man sich jene frühe Zeichnung in Erinnerung ruft, die bereits an anderer Stelle angeführt wurde (Abb. 19).



Abb. 40: Gustav Klimt: *Stehender Akt* (1900), Schwarze Kreide/ Papier, 52.1 x 31.8 cm, Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

Aber auch nach den Arbeiten zum Beethovenfries nimmt Klimt langsam von jenem radikal reduzierten Stil Abstand. Besonders seine späten Zeichnungen zeichnen sich durch eine lockere und vitale Strichführung aus, in der sich Kringel und Schlingen zu expressiven Texturen verflechten.

In den im Zuge der Arbeit am *Beethovenfries* entstandenen Zeichnungen konzentriert sich Klimt zunehmend auf die Körperkontur. Zeigen erste Vorstudien noch markante Parallelschraffuren, mit denen Klimt Körperschatten anbringt (Abb. 40), eine Technik, die bereits aus der Linie entworfen ist, nimmt er diese immer weiter zurück, bis er schließlich auf jegliche Binnenzeichnung verzichtet (Abb. 41). Das »Zurücktreten der Körperplastizität«

⁶⁵⁷ Vgl. Strobl: *Gustav Klimt* 1980. S. 221.



Abb. 41: Gustav Klimt: *Mädchenakt mit gesenktem Kopf nach links* (1901), Schwarze Kreide/ Papier, 44.8 x 30.5 cm, Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

betont die »karge« Linie mit der Klimt seinen Figuren einen ausdrucksstarken Umriss verleiht.⁶⁵⁸ Die Silhouette des unförmigen Körpers eines heranwachsenden Mädchens kommt im Profil besonders charakteristisch zur Geltung. Sensibel tastet die ungebrochene Linie den Körper ab, umfährt ihn, ohne abzusetzen. Die einfache zarte Linie verleiht der Zeichnung eine Statik, die zerbrechlich wirkt, gleichsam definiert die klare Kontur die Form und unterscheidet sie vom Außenraum. Durch diese klar umrissene Trennung und feh-

658 Vgl. Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt* 1977. S. 51..

lende Binnendifferenzierung isoliert Klimt, so Fliedl, die Körper von ihrer Umgebung. Die Diskrepanz ist durch den fehlenden Kontext begründet, der auch im Wegfall einer erzählenden oder historischen und damit auch zeitlichen Dimension besteht.⁶⁵⁹ Fliedl zieht diese Erkenntnis aus seiner Betrachtung Klimts erotischer Zeichnungen, wo sie aufgrund ihres thematischen Gehalts brisant wird (Abb. 42). Indem Klimt seine Modelle im undefinierten Weiß des Zeichenpapiers belässt, erzeugt er Distanz zwischen Betrachter und Figur, wodurch der voyeuristische Eindruck der Blätter entsteht:



Abb. 42: Gustav Klimt: *Zurückgelehnt sitzender Halbakt* (Detail) (1913), Bleistift/ Papier, 56 x 37 cm, Historisches Museum, Wien

Zur Isolierung durch die Kontur kommt die Passivität der Dargestellten als ein weiteres Mittel der

Distanzierung, oder vielleicht sollte man vorsichtiger sagen, als Mittel, das Verhältnis von Zeichnung und Betrachter in Regie zu nehmen. Die Frauen sind mit geschlossenen Augen oder mit abgewendetem Blick dargestellt. [...] Diese Tatsache erst verleiht den Frauen jene eigentümliche Autonomie, die den Eindruck hervorruft, als seien sie nur durch sich selbst und ihre Empfindungen bestimmt.⁶⁶⁰

Wie schon an anderen Zeichnungen beschrieben, formen die Körper durch ihre Position und Gesten den (Weiß-)Raum, den sie beanspruchen. Dies ist nicht zuletzt eine Frage der Perspektive: Klimts »Regie« fokussiert den genitalen Bereich und fragmentiert den weiblichen Körper durch perspektivische Verkürzungen und Anschnitte durch die Bildkanten.⁶⁶¹ Indem er die Körper nicht nur andeutet oder sie durch die Fläche des Zeichengrundes verschleiert, sondern klar umrissen ausstellt als definitive Form, macht Klimt seine Modelle zu Objekten der Betrachtung. Er verzichtet nicht nur auf Schlagschatten, die

659 Vgl. Fliedl: *Gustav Klimt* 1998. S. 193

660 Ebd. S. 193f. – Fliedl entlarvt diesen Eindruck sodann als männlich konstruiertes Bild.

661 Vgl. ebd. S. 196.

den Körper im Weißraum verorten würden, sondern auch auf Körperschatten, welche intime Partien verbergen könnten. Stattdessen ist der Akt in ein helles Licht getaucht, weil das gleiche helle Weiß des Zeichengrundes, das den Umraum bildet, auch das Inkarnat des Aktes darstellt. Trotz des Verzichts auf modulierende Schatten schafft es Klimt jedoch durch die Variation des Strichs den Flächen verschiedene Töne abzurufen: »Darüber hinaus erzielte Klimt mit subtilsten Mitteln, zarten, sich verdünnenden und wieder verdichtenden Linien sowie Strichkonzentrierungen an den Randzonen bestimmter Körperteile, Unterschiede in den Helligkeitswerten der Papierfläche, wie dies auch bei den mit Kringel und Kräusel gezeichneten Gewändern und Draperien der Fall ist.«⁶⁶²

Die Abstraktion des Körpers auf seine aussagekräftige Form betont die Linie, die in ihrer vollen Qualität zum Ausdruck kommt und an Eigenwert gewinnt. Auf die bloße Linie reduziert, bleibt viel Weiß des Zeichenträgers unberührt, welches als Licht die Wirkung der Zeichnungen bestimmt. Alice Strobl, die in einem umfassenden Katalog das zeichnerische Werk Klimts aufgearbeitet hat, nimmt dieses Licht in Klimts Zeichnungen zum Anlass, sie mit Zeichnungen anderer Zeichner des 20. Jahrhunderts in Bezug zu setzen:

Vergleicht man jedoch hinsichtlich der Lichtwirkung Zeichnungen von Klimt mit jenen von Matisse oder Picasso, so bestehen dennoch große Unterschiede, die zunächst auf die Verwendung unterschiedlicher Papiere zurückzuführen sind. Klimt behielt die zur Zeit des reifen Stils verwendeten Japanpapiere mit ihrer schimmernden Wirkung bei, welche die Unterschiede heller und dunkler Lichtkompartimente nicht so kontrastreich zur Anschauung bringen, wie dies sowohl bei Matisse und besonders in den klassizistischen Zeichnungen Picassos in den zwanziger Jahren der Fall ist. Picassos und Matisses Papiere weisen matte Oberflächen auf. Dazu kommt sowohl bei Matisse als auch bei Picasso das südliche Licht, das den Kontrastreichtum noch verstärkt. Ausschlaggebend dürfte auch ein anderes Denken gewesen sein. Licht behielt bei Klimt auch in der Spätzeit Symbolwert. Ganz gleich, ob es sich um das Leuchten eines jugendlichen Gesichts oder um jene Strahlkraft handelte, die von bestimmten Körperteilen, insbesondere bei den erotischen Zeichnungen ausgeht.

Erst aus heutiger Sicht ist zu ermessen, wie ähnlich die Probleme waren, die Klimt, gleichzeitig mit anderen großen Künstlern der Zeichnung, beschäftigten. Um hier Prioritäten zu setzen, bedarf es diesbezüglich genauer Untersuchung der Zeichnungen von Matisse und Picasso. Unbestritten ist, daß Klimt, der mit der

662 Strobl: *Gustav Klimt als Zeichner* 1992. S. 202.

Eigengesetzlichkeit der Zeichnung in hohem Maß vertraut war, in der klassischen Moderne zu den größten Meistern seiner Technik gehört.⁶⁶³

Dass Klimts ornamentale Malerei von Matisse' fauvistischer Malweise beeinflusst gewesen sein mag, ist an verschiedenen Stellen erwähnt worden.⁶⁶⁴ Die beiden Künstler zeichnerisch zusammen zu bringen, ist bisher dagegen nur selten geschehen.⁶⁶⁵ Was Klimts Zeichenstil mit Matisse verbindet, scheint die Suche nach der Form zu sein, die sich aus der Kontur generiert. Henri Matisse kam dabei zu extremeren Formen und einer besonders reduzierten Zeichnung, weil er einen anderen Ansatz verfolgte. Verschied sich Klimt der Individualität des Modells, suchte Matisse nach einem allgemeineren Ausdruck. In seinen Zeichnungen zum *Beethovenfries* hat Klimt einen Stil errungen, der Matisse' Zeichnungen am nächsten kommt, von jenem jedoch noch konsequenter verfolgt werden sollte. Die Haarlocke, die sich geschwungen aus der Frisur des Mädchens löst (Abb. 41), zeugt von der verspielt fließenden und dekorativen Linie des Jugend- bzw. Secessionsstils, die das Zeichenobjekt nachfühlt, und markiert den Unterschied zum abstrakteren und ›strengerem‹ Stil von Matisse, der sich beim Zeichnen vom Motiv löste.⁶⁶⁶

Henri Matisse: Zeichnungen und Illustrationen zu Stéphane Mallarmés *Poésies* (1931–32)

Henri Matisse' (1869–1954) Bedeutung als Maler verstellte zum Teil sein umfangreiches grafisches Werk. Dabei bemühte er sich gleichsam intensiv um die Linie wie um die Farbe. Das Zeichnerische kommt daher auch in der Malerei zum Vorschein, in den Konturen der Figuren und den Mustern der Tapeten und Tapisserien, so wie sich auch das Malerische auf die Zeichnungen

663 Ebd.

664 Vgl. ebd. S. 7 sowie Angela Völker: *Klimt und die Mode der Damen* 2002. S. 47.

665 Eine Ausnahme bildet die Sonderausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt im Zuge der *Dritten Internationalen der Zeichnung*. – Bernd Krimmel (Hrsg.): *3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt – Henri Matisse*. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: o. V. 1970.

666 Es ließen sich an dieser Stelle auch die grafischen Arbeiten Pablo Picassos (1881–1973) anbringen, der in der Zeichnung zu vergleichbaren Ergebnissen kam wie Matisse. Letzterer setzte sich jedoch konsequenter mit dem Weißraum auseinander, auch in seinen kunsttheoretischen Schriften, weshalb ihm hier Vorrang gegeben werden soll. Die beiden Künstler verband eine Freundschaft, die von gegenseitiger Wertschätzung der künstlerischen Arbeit geprägt war. Indem sie sich austauschten, beeinflussten sie sich wechselseitig. – Vgl. Françoise Gilot: *Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft*. München: Kindler 1990.

überträgt, vor allem in den Kohlezeichnungen, deren Grau des verwischten Strichs die Basis und Substanz für die darübergelegten Linien bilden. Schließlich liegt die Steigerung der Farbintensität, die Matisse durch Simultankontraste in seinen Bildern erzeugte, auch seinen Zeichnungen zugrunde, in dem sich die Farben Schwarz und Weiß gegenseitig aktivieren.

Mit seinen Collagen zerschnittener Farbpapiere, den *papiers découpés*, erreicht Henri Matisse am Ende seines Schaffens die Vereinigung jener bildnerischen Elemente – Farbe und Linie –, um die es ihm in seiner Arbeit stets gegangen ist: Mit dem Schnitt der Schere bestimmt er die Begrenzungslinien farbiger Formen, die er auf der ebenen Bildfläche zu ausgewogenen Kompositionen anordnet. Das Künstlerbuch *Jazz* (1947), in welchem er eine Auswahl seiner Scherenschnitte mit handschriftlich geschriebenen Texten in einem Buch als architektonisches Ganzes vereint, kann als Synthese seines Arbeitens betrachtet werden. Auch das Geleitwort stellt als Reflexion seiner Arbeitsweise eine Zusammenfassung von Matisse' theoretischer Auseinandersetzung mit der Zeichnung dar:

Wenn ich meiner zeichnenden Hand vertraue, dann deshalb, weil ich sie niemals die Gewalt über mein Gefühl ergreifen ließ, als ich sie lehrte, mir zu dienen. Ich fühle sehr genau, wenn sie abschweift, wenn eine Uneinigkeit zwischen uns besteht; zwischen ihr und jenem Unbestimmten in mir, das ihr unterworfen zu sein scheint. Die Hand ist nichts anderes als die Verlängerung der Empfindsamkeit und der Intelligenz. Je leichter sie ist, desto besser gehorcht sie. Die Dienerin soll nicht zur Herrin werden.⁶⁶⁷

Der Abschnitt macht deutlich, dass Matisse' Zeichnungen keine intuitiven Gesten sind, sondern kontrollierte, sorgfältig erdachte Bilder, in denen jeder Strich planvoll aufs Blatt gesetzt ist.⁶⁶⁸ Seine Grafik unterliegt einem Konzept, das von der präzisen Beobachtung eines Objekts ausgeht und diese in eine Zeichnung übersetzt, welche nicht auf illusionistische Wiedergabe abzielt, sondern sich aus den Bedingungen des Mediums ableitet und diese gleichsam ausstellt. Die Elemente der Zeichnung, Linie und weiße Fläche des Blattes Papier, sind die gestalterischen Mittel, mit denen Matisse Ergebnisse erzielt, die seinem malerischen Werk nicht nachstehen. Nicht nur die aktiv aufgetragene Linie, sondern auch der passive Grund wird durch die Linie gestaltet:

667 Henri Matisse: *Jazz* (1947). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960. S. 95f. – Die Originaltexte von Matisse sind nachzulesen in: Dominique Fourcade (Hrsg.): *Matisse. Ecrits et propos sur l'art*. Hermann: Paris 1972.

668 Werner Haftmanns Bericht vom Besuch bei Matisse, der in der Einleitung dieser Arbeit wiedergegeben ist, zeigt dessen zeichnerisches Vorgehen eindrucklich.

»Ich moduliere mit Variationen im Gewicht der Linie und vor allem mit den Bereichen, die sie auf dem weißen Papier abgrenzt. Ich modifiziere die verschiedenen Teile des weißen Papiers, ohne sie zu berühren, nur durch ihr Verhältnis zueinander.«⁶⁶⁹ Durch den Schwarz-Weiß-Kontrast ergibt sich ein spannungsvolles Verhältnis von Linie und Fläche, bei dem das eine auf das andere einwirkt. Indem Matisse eine Linie zeichnet, bedenkt er zugleich die weiße Fläche des Papiers, die ihm als Zeichenraum bereits gegeben ist und die er durch die Linie strukturiert und mitgestaltet. Dieser Zeichenraum ist nicht zuletzt durch sein Format definiert, an welches Matisse' Zeichnung sodann gebunden ist:

Die Komposition, die auf Ausdruck hinzielen soll, modifiziert sich je nach der Fläche, die zu füllen ist. Wenn ich ein Blatt Papier von bestimmter Größe nehme, so werde ich eine Zeichnung entwerfen, die in notwendiger Beziehung zu seinem Format steht. Ich kann nicht dieselbe Zeichnung auf einem anderen Blatte wiederholen, dessen Proportionen anders sind, das etwa rechteckig statt quadratisch ist. Aber ich werde mich auch nicht begnügen, sie zu vergrößern, wenn ich sie auf ein Blatt von ähnlicher Größe übertrage. Die Zeichnung muß seine Ausbreitungskraft haben, die die Dinge ihrer Umgebung belebt.⁶⁷⁰

Mit Linien unterteilt Matisse die Papierfläche in verschiedene Kompartimente, die durch Größe, Form und Position sowie durch die Beschaffenheit ihrer Begrenzungslinie spezifische Eigenschaften erhalten. Auf diese Weise ringt Matisse dem monochromen Grund verschiedene Valeurs ab: »Sehen Sie, es ist das gleiche Weiß überall. Nirgendwo habe ich es entfernt. Und dennoch enthält jedes Blatt zehn Nuancen.«⁶⁷¹, schreibt Matisse an den Schriftsteller Louis Aragon. Nicht durch Schraffuren oder Verwischen sondern durch Nachbarschaft wirkt Matisse auf die Qualität der weißen Flächen ein, die als gleichberechtigte Elemente stehen bleiben, wie eine bewusst gemalte Fläche eines Gemäldes: »Wenn meine gefühlvolle Linie das Licht meines weißen Papiers modelliert hat, ohne sein kostbares Weiß zu zerstören, kann ich nichts mehr hinzufügen oder wegnehmen. Das Blatt ist beschrieben; eine Korrektur

669 Henri Matisse: *Anmerkungen eines Malers zu seinen Zeichnungen* (1939). In: Jack D. Flam (Hrsg.): *Henri Matisse. 1869–1954*. Köln: Könemann, 1994. S. 328.

670 Henri Matisse: *Notizen eines Malers* (1908). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960. S. 13f.

671 Zit. nach Éric Alliez u. Jean-Claude Bonne: »Das Begehren der Linie«. *Über Matisse's Diagrammatismus zwischen Zeichnung und Farbe*. Aus d. Frz. v. Emanuel Alloa. In: Werner Busch, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Wilhelm Fink 2007. S. 214.

ist nicht mehr möglich.«⁶⁷² Matisse' Zeichnungen beanspruchen den Wert selbstständiger Bilder, die er mit gleicher Ernsthaftigkeit erarbeitete wie seine Gemälde. Das beweisen nicht zuletzt seine schriftlichen Zeugnisse, in denen er sich mehrmals zur Zeichnung äußert, am deutlichsten in seinen 1939 erschienenen *Notes d'un peintre sur son dessin*.⁶⁷³ In jenem kunsttheoretischen Essay schreibt er über die Zeichnung: »Sie schaffen Licht; betrachtet man sie an einem trüben Tag oder in indirektem Licht, so enthalten sie neben der Qualität und Sensibilität der Linie Licht- und Wertunterschiede, die eindeutig Farben entsprechen.«⁶⁷⁴ Der Zeichner Matisse versteht das Papierweiß wie ein Maler als Farbwert, der sich durch die definierende Linie verändert, sowie in seiner reflektierenden Eigenschaft als Lichtquelle, die durch die dunkle Linie aktiviert wird und seine Helligkeit im Kontrast steigert. Der Bildgrund ist bei Matisse konstitutiver Bestandteil seiner Zeichnungen:

Er hat auf ingenieure Weise und oft ganz lapidar eine Balance zwischen linearer Distinktion und den dadurch aktivierten Gründen herzustellen vermocht. Die vermeintlich ausdruckslose Leere des Papiers verwandelt sich in einen aktiven *Zwischenraum*, der da und dort als negative Form erscheint. Das Dargestellte tätigt sich mit lichtvoller Energie, die sich in der Leere des Kontinuums mobilisiert. Künstlerische Lebendigkeit speist sich ganz offenbar aus den unerschöpflichen und chaotischen Kräften des Grundes.⁶⁷⁵

Gottfried Boehm bringt hier offensichtlich Matisse' Behandlung des Zeichenträgers mit der Ästhetik ostasiatischer Kunst in Verbindung, von der auch Matisse beeinflusst war.⁶⁷⁶ Das Blatt Papier ist hier jedoch nicht schöpferischer Grund, aus dem sich die Zeichnung herauskristallisiert, keine potente Leere, aus der heraus die Form in Erscheinung tritt, um gleich wieder in sie hineinzutreten wie in der chinesischen Tuschmalerei,⁶⁷⁷ sondern eine Fläche,

672 Matisse: *Anmerkungen eines Malers zu seinen Zeichnungen* (1939). In: Flam (Hrsg.): *Henri Matisse* 1994. S. 327.

673 Erstmals erschienen in der Zeitschrift *Le Point*. – Henri Matisse: *Wie ich meine Bücher machte* (1946). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Aus d. Frz. v. Sonja Marjasch. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960.

674 Matisse: *Anmerkungen eines Malers zu seinen Zeichnungen* 1994. S. 327.

675 Boehm: *Der Grund* 2012. S. 74.

676 In einem Brief an seinen Freund André Rouveyre schreibt Matisse: »I had noticed that in the work of the Orientals the drawing of the empty spaces left around leaves counted as much as the drawing of the leaves themselves.« – Zit. nach John Elderfield: *The Drawings of Henri Matisse*. With an Introduction by John Golding. London: Arts Council of Great Britain 1984. S. 125.

677 Am 10. Dezember 1948 sagte Matisse zu seinem Bruder Rayssiguier: »Die Japaner geben den

die, durch klare Linien in Zwischenräume zerteilt, gleichsam die Substanz entstandener Formen sowie ihren atmosphärischen Umraum bildet und mit leuchtendem Weiß ausfüllt. In einem anderen Aufsatz bestimmt Boehm daher die Funktion der Linie bei Matisse:

Die Linie möchte nicht auf optimale Weise (Figur oder Ding) eingrenzen und abgrenzen, sondern sie möchte, indem sie das tut, zugleich einen Rhythmus und eine Gliederung des jeweiligen Umfeldes, letztlich der ganzen Fläche, erzeugen. Linien fungieren also nicht als Umriss, stehen nicht im Dienst isolierter Figuren, der Erscheinung plastischer Volumen usw., sondern sie veranschaulichen, daß das, was sie *ein-schließen*, so wichtig ist wie das, was sie *aus-schließen*.⁶⁷⁸

Indem die Linie nicht eine Figur konturiert, sondern zwei Flächen voneinander scheidet und damit sowohl die positive wie die negative Form bildet, ist die Linie mehrwertig. Sie dient als Begrenzung beider Kompartimente gleichermaßen.

Nachdem sich Matisse vom Fauvismus abgewandt hatte, durch welchen er zur autarken Farbe und flächigen Komposition unter Auflösung räumlicher Bezüge gelangt war, begann er auch in der Grafik zu experimentieren. Licht war schon in den Zeichnungen der fauvistischen Phase das markante Thema gewesen, welches Matisse in einem gleichmäßigen Verhältnis dichter schwarzer und lichter weißer Stellen in spannungsvoller Weise hervorbrachte und seinen Figuren damit ›skulpturale‹ Wirkung verlieh. Jetzt, um 1908, entstehen die ersten linearen Zeichnungen, in denen die lichthafte Wirkung noch gesteigert ist, da die weiße Fläche des Zeichengrundes nur minimal bedeckt ist (Abb. 43). Matisse verzichtet auf jedwede Binnendifferenzierung und konzentriert sich auf die formgebende Linie. Weder der Körper noch dessen Umfeld sind durch Schatten plastisch gestaltet, ausschließlich die Linie modelliert die Formen. Durch Überlagerung schafft Matisse ein räumliches Gefüge innerhalb der Figur, welche sich im Raum ausdehnt und die Zeichenebene reliefartig erweitert:

Wie die Malerei die Fähigkeit hat, durch die Distanzwirkung der Farbe die Fläche räumlich zu bewegen und durch räumliche Staffelung der Pläne eine selbstständige und ausdrucksvolle Raumordnung zu entwerfen, so tragen die von der Linie

Raum nicht wieder, wohl aber die Chinesen.« – Zit. nach Schneider: *Matisse* 1984. S. 134, Anm. 11.

678 Gottfried Boehm: »...en perspective du sentiment«. *Zu den Zeichnungen Matisse's und den 'papiers découpés'*. In: Henri Matisse: *Das Goldene Zeitalter*. Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 1981. S. 67.

herausgezeichneten Lichtkompartimente die gleiche Fähigkeit in sich, räumliche Distanzen zu definieren und dadurch – und ohne die illusionistischen Hilfsmittel der Perspektive – das Weiß des Grundes in einen bewegten Bildraum zu verwandeln. Aus der sanften Modulation der Fläche entsteht eine Ordnung der Pläne im räumlichen Vor und Zurück, die die gestaltlose Fläche in ein reliefhaft aufgefächerten Erscheinungsraum verwandelt, der als reiner Bildraum gänzlich autonom und durchaus unnaturalistisch ist und nur der Fläche zugehörigen Charakter hat, der aber doch als bildnerisches Äquivalent und Gleichnis dem uns vertrauten Naturraum nicht widerspricht. Das Weiß des Grundes ist auch Äquivalent des Raumes.⁶⁷⁹

Der Eindruck von Matisse' Zeichnungen kippt von einem räumlich gegebenen Zusammenhang in eine flächige Erscheinung, einem Vexierbild gleich. Dies liegt weniger im Papierweiß begründet, welches auch in naturalistischen Zeichnungen freibleiben kann, als vielmehr an der Linie, ob diese als Kontur einer Form verstanden oder in ihrer Eigenständigkeit als grafische Spur wahrgenommen wird. Im Vergleich zu Klimts linearen Zeichnungen, welche die Silhouette der Modelle mit sensibler Linie nachzeichnen, um den Figuren individuellen Charakter zu verleihen, findet Matisse allgemeinere Formen. Die Linie formt nicht nach, sondern markiert einen Körper, ohne anatomisch korrekten Körperbau und unter weitestgehenden Verzicht auf die Wiedergabe der Individualität des Modells:

Die Linien in den Zeichnungen Matisse' bauen nicht die Figur, sie erhalten, indem Matisse sie zusehens voneinander isoliert, selbst den Charakter des Figuralen. Hierin spricht sich eine Akzentuierung der Eigenwertigkeit des Linearen in der Moderne aus, die man, in Analogie zur Farbe, als eine weitgehende ›Befreiung der Linie‹ von allen Darstellungsfunktionen beschreiben kann.⁶⁸⁰

Wie schon Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) den künstlerischen Ausdruck der Linie über die naturalistische Wiedergabe setzte, bildet Matisse' Linie mehr den Schwung der Hand ab als die Silhouette des gezeichneten Objekts. Insbesondere dadurch, dass die Umrisslinien keine geschlossene Kontur bilden, wie etwa bei Klimt, sondern gestückelt sind und Lücken aufweisen, treten sie als selbstständige Elemente in Erscheinung, die auf den einen Blick frei im Bildraum schweben und sich auf den zweiten Blick zu einer Form zusammensetzen. Die Sparsamkeit, mit der Matisse jene Linien aufs Papier setzt, betont die einzelne Linie umso stärker und verleiht ihr in

679 Haftmann: *Die Zeichnungen von Henri Matisse* 1970. S. 112.

680 Bernd Growe: *Die Spur der Linie* 1985. S. 212.



Abb. 43: Henri Matisse: *Rückenakt* (1951), Kreide/ Papier,
65 x 50 cm, Galerie Maeght, Paris

ihrer Ausdrucksweise Bedeutung. Deshalb vermag Matisse durch eine einzelne Linie die angrenzenden Flächen modellieren, die sich durch den je weicheren, breiteren oder dünneren, härteren und schwärzeren Strich verändern. Durch Reduktion auf die Linie verlieren die Körper »ihre Plastizität, so daß sich ihre Erscheinung ganz aus der Linienkonstruktion der Zeichnung erklärt. Daher sind diese Akte Produkte einer künstlerischen Handlung, was man sieht sind nicht mehr Körper, sondern Zeichen/Zeichnungen.«⁶⁸¹ In der Reduzierung generalisiert Matisse die Form des Zeichenobjekts so weit, dass sie zum Zei-

681 Christoph Schreier: *Das wiedergefundene Paradies. Das Thema der Natur im zeichnerischen Werk von Henri Matisse*. In: Achim Sommer, Dieter Ronte u. Christoph Schreier (Hrsg.): *Femmes et Fleurs. Matisse. Zeichnungen*. Köln: Wienand 1997. S. 17.

chen wird, den Gegenstand also nicht nachzeichnet, sondern ihn bezeichnet. In Abb. 43 identifizieren wir beispielsweise die kurzen gebogenen Linien an der oberen Bildkante als Frisur, weil wir das Motiv des Rückenakts erkannt und die Markierungen im anatomischen Kontext gedeutet haben sowie die parallel geführten Bögen als zusammengehörige Struktur auf Locken hindeuten. Würde man die Linien isoliert sehen, wären sie zu allgemein gehalten, so dass man in ihnen anderes lesen könnte.

Pierre Schneider, der seine Abhandlung zu Matisse' Zeichnung aus dessen Ausspruch »Eine Hand weist den Weg nicht so wirkungsvoll wie ein Pfeil« ableitet, also das abstrahierte, indexikalische Zeichen vom naturalistisch ikonischen Abbild differenziert, beschreibt den Unterschied in der Beziehung der Zeichnung zur Fläche: »Während die Formen auf dem Papier lasten und von der Oberfläche in die Tiefe führen, gleiten und laufen die Zeichen an der Oberfläche.«⁶⁸² In dieser Eigenschaft entsprechen die Zeichen/Zeichnungen der Schrift: »Von der Form zum Zeichen überzugehen heißt [...] eine Schrift zu erlernen – und vielleicht wiederzuerlernen, die der Linien.«⁶⁸³ Als arbiträre Zeichen sind Wörter in ihrem Schriftbild abstrakte, zweidimensionale Linien, die über das weiße Blatt Papier verlaufen,⁶⁸⁴ und in ihrer Zeichenhaftigkeit Symbole, die gleichsam direkt wie bedeutungsoffen auf das Benannte hindeuten. Um zur ›Schrift der Linien‹ zu gelangen, kondensiert Matisse die Spezifik seines Zeichenobjekts zu einem verallgemeinerten Zeichen, welches das Wesentliche in wenigen Linien wiedergibt:

Ich habe einen weiblichen Körper zu malen. Zunächst gebe ich ihm Anmut, einen Reiz, und es gilt nun, ihm irgend etwas mehr zu geben. Ich werde also die Bedeutung dieses Körpers steigern, verdichten, indem ich seinen wichtigsten Linien nachgehe. Der Reiz wird auf den ersten Blick weniger augenscheinlich sein, aber er muß sich auf die Dauer aus dem neuen Bilde entwickeln, das ich nun erhalten habe und das eine weitere, eine mehr menschliche Bedeutung haben wird. Der Reiz dieses Bildes wird weniger in die Augen springen, da er nun nicht seine ganze Charakteristik ausmacht, aber er existiert nichtsdestoweniger; er ist nämlich erhalten in der allgemeinen Konzeption meiner Figur.⁶⁸⁵

Aus diesen Worten Matisse' spricht das Studium der Arbeit Cézannes, welcher seine Seheindrücke nicht wie die Impressionisten in ihrer flüchtigen

682 Schneider: *Matisse* 1984. S. 571.

683 Matisse zit. nach ebd

684 In Matisse' handschriftlichen Zeugnissen tritt auf der anderen Seite auch das ästhetische Bemühen um eine an der Zeichnung orientierte Schrift zu Tage. Besonders in seinen Buchprojekten hat er diese Parallele genutzt.

685 Henri Matisse: *Notizen eines Malers* 1960. S. 17..

Momenthaftigkeit einzufangen suchte, sondern diese systematisierte und auf der Bildfläche zu ausgewogenen Gebilden formte, die innerbildlichen, kompositorischen Gesetzen, wie die der Harmonie, und nicht der Natur folgten. Matisse' Zeichnungen sind zunächst am Objekt orientiert, die Linienzeichnungen das Ergebnis vieler Studien. Der Blick ins zeichnerische Œuvre zeigt, dass er zunächst mit Kohle oder Bleistift das Motiv in seiner Plastizität mit Licht und Schatten zeichnete. Die auf die Linie reduzierte Zeichnung führte er schließlich meist mit Tusche und Feder aus – häufig dann sogar aus dem Kopf, was die Trennung von der natürlichen Erscheinung und dem ästhetischen Erscheinungsbild verdeutlicht.⁶⁸⁶ Wie Matisse den Rückenakt (Abb. 43) in das Format einpasst und die Zeichenfläche optimal ausnutzt, indem keine leeren Räume entstehen – das rechte obere Feld wird durch die Blickrichtung der Figur »gefüllt«, links unten setzt er gezielt seine Signatur – und er in der Sparsamkeit der bildnerischen Mittel auf diese Weise ein ausgewogenes Verhältnis von Linie und Fläche erreicht, das Ruhe und Ordnung ausstrahlt, zeigt die bildnerische Logik, mit der Matisse seine Zeichnungen aufbaut und die ihnen unterliegt.

Was Matisse in diesem Prozess der Reduktion herauszufiltern suchte, war die »innere, eingeborene Wahrheit, die in der äußeren Erscheinung eines Objektes enthalten ist und die in seiner Darstellung aus ihr herauszusprechen muß.«⁶⁸⁷ Jene Essenz des Objekts, die sich der Zeichner durch das Verstehen der grundlegenden Struktur und der Wirkung des Gegenstandes erschließt, indem er sich das Objekt zeichnerisch aneignet, kristallisiert sich in der linearen Vereinfachung heraus.⁶⁸⁸ Diese »Vereinfachung« setzt eine Linie voraus, die in ihrer Effizienz kompliziert und vieldeutig ist. Virtuoso wechselt die Linie, welche den erhobenen und hinter den Rücken greifenden Arm des sitzenden Frauenakts bildet, zwischen Außenseite des Oberarms und der Innenseite des Unterarms. Der Ellbogen wird weggelassen beziehungsweise durch die Bildecke ersetzt und der Knick, den die wechselnde Linie beschreibt, bedeutet die Armbeuge, also die charakteristische Haltung der Figur. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass Matisse auch die Innenseite des rechten Arms wegließ, das Intervall zwischen Hüfte und Außenseite des Arms zu groß ist. Dies beweist nicht nur, dass jene Linie unnötig ist für das Verständnis der Zeichnung. Ergänzt man die »fehlende« Linie, entsteht ein Ungleichgewicht, das die Bildharmonie zerstört.

686 Auch dieses Vorgehen zeigt die Anekdote, von der Werner Haftmann berichtet und die am Beginn dieser Arbeit zitiert wird.

687 Henri Matisse: *Genauigkeit ist nicht die Wahrheit* (1947). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Frankfurt a.M.; Hamburg: Fischer 1960. S. 85.

688 Vgl. Elderfield: *The Drawings of Henri Matisse* 1984. S. 23.

Matisse verzichtet zugunsten der Komposition auf Linien, die der Betrachter imaginativ ergänzen muss. Er »simuliert nicht den Anschein eines greifbaren Dinges samt seiner Eigenschaften, eher liefert er Partituren aus Linien, ein Wahrnehmungsschema, das sich erst im Auge mit Leben und Gehalt erfüllt«⁶⁸⁹. Diese Vervollständigung in der Vorstellung des Betrachters kann nur dann gelingen, wenn jenes Schema genug Informationen erhält, dass er das Vorstellungsobjekt in der Zeichnung zu erkennen weiß.

In einigen Porträts, die Matisse en face wiedergibt, skizziert er das Gesicht mit nur wenigen Strichen (Abb. 44). Ein Bogen als Halsausschnitt bildet die Basis, darüber eine weitere Kurve, die das Kinn andeutet und dem Kopf seine Form

gibt, ohne diesen bis zum Haaransatz zu umschreiben. Auf Ohren verzichtet Matisse, stattdessen rahmen mehrere parallele Linien als Haare das Gesicht, die in ihrem gleichförmigen Schwung Plastizität formulieren. Das Gesicht ist eine Fläche, auf der Mund, Nase, Augen und Brauen erscheinen. Mit wenigen Linien angedeutet verzichtet er darauf, diese vollständig wiederzugeben, lässt beispielsweise die unteren Grenzen der Augen offen. Vielmehr ersetzt er die Darstellung der Gesichtsm Merkmale durch universelle Zeichen für Mund, Nase und Augen, die er auf der Fläche arrangiert, also durch Abstände zueinander in Relation setzt. Nicht zuletzt durch das »leblose« Weiß erwecken diese Gesichter den Eindruck von Masken.

Die offene Zeichnung geht davon aus, dass der Betrachter in den wenigen grafischen Informationen das Schema eines Gesichts erkennt, die Zeichen zu

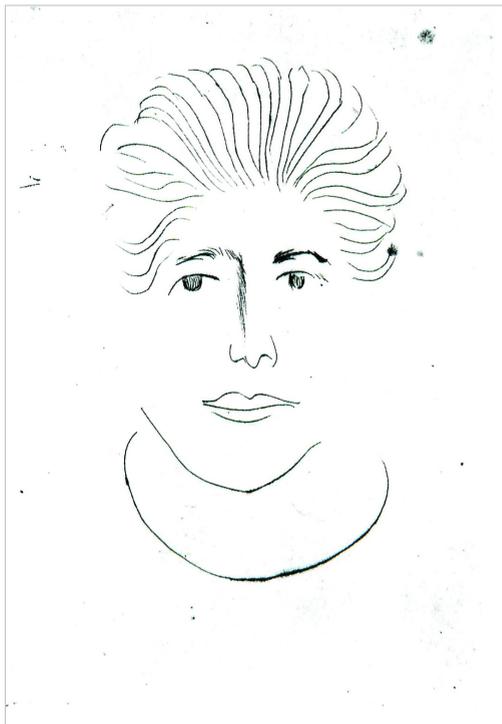


Abb. 44: Henri Matisse: *Portrait der Madame Matisse* (1914), Radierung, 14.9 x 10.8 cm, Bibl. littéraire Jacques Doucet, Paris

689 Gottfried Boehm: *Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung*. In: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009. S. 55.

lesen, die Linien imaginativ zu verbinden und zu einer vollständigen Form ergänzen vermag.⁶⁹⁰ Der Betrachter unterteilt sodann die homogene weiße Fläche selbstständig in die Binnenform des Gesichts und den Umraum des Kopfes, versteht jene im einen Bereich als Inkarnat, im anderen als Hintergrund.

In der starken Schematisierung geht nicht nur die Plastizität sondern auch die Individualität des Porträts verloren – der Reiz ist weniger augenscheinlich, wie Matisse sagt. Trotz der formalisierten Linien erkennt man jedoch eine Frau, was besonders in den geschwungenen Lippen begründet liegt. Der Blick und die Frisur sowie der Mund, der sowohl lächelt als auch ernst ist, verleihen der hier porträtierten Frau Matisse zudem Charakter. Der Betrachter muss sich selbst einbringen in die Zeichnung, in der Sparsamkeit der Linien die Reichhaltigkeit des Interpretationsraums sehen, der umso größer wird, je geringer das Informationsangebot. Der Reiz des neuen Bildes, so Matisse, liegt in der allgemeinen Konzeption der Figur. Das Gesehene muss mit Bekanntem abgeglichen und zu einem Erkannten ergänzt werden. Dieser Prozess fordert den Betrachter heraus, wodurch die Zeichnung lebendig wird.

Den Grat, das Abbild so weit zu reduzieren, dass der Gegenstand dennoch erkennbar bleibt, hat Matisse ausgelotet. Daher macht die Ambivalenz zwischen Deskription und Abstraktion seine Zeichnungen aus.⁶⁹¹ Selbst in arabeskenhaften Zeichnungen (Abb. 45) ist noch eine tanzende Figur zu erkennen, die sich in wenigen Linien über die gesamte Höhe des Formats erstreckt. Die fließenden Linien, welche sich um einander schlingen, verleihen der zu einer Pirouette aufgestellten Ballerina Elastizität und Dynamik. Statt einer bestimmten Tänzerin ist der tänzerische Akt als solcher ausgedrückt. Die Ästhetik der einen Ausdrucksform ist in jener der anderen, der bildkünstlerischen dargestellt, womit die Zeichnung über die Repräsentation des Objekts in der Selbstdemonstration an Eigenwert gewinnt. Die Reduktion hat neben der Aktivierung der Imagination des Betrachters auch die Konzentration auf die formalen Mittel zur Folge. Wenn Werner Haftmann von der »reinen Linie«⁶⁹² bei Matisse spricht, ist die Schnittstelle zur konkreten, vom Gegenstand gelösten in seiner Materialität eigenständig bestehenden Zeichnung benannt, ein Schritt, den Matisse, der sich vehement gegen abstrakte Kunst wehrte, nie vollzogen hat. Sein Ziel war es, das Wesentliche des Zeichenobjekts unter bewusstem Einbezug der Bedingungen des Zeichnens in ein Bild

690 Der Mensch reagiert wahrnehmungspsychologisch besonders sensibel auf Gesichter und identifiziert Gesichtsschemata daher unmittelbar.

691 Vgl. Elderfield: *The Drawings of Henri Matisse* 1984. S. 52

692 »Die reine Linie wird zum Träger der Melodie und orchestriert zugleich das Licht und die Ordnung des Raumes.« – Haftmann: *Die Zeichnungen von Henri Matisse* 1970. S. 121f.

zu übertragen, das einer eigenen Sprache folgt.⁶⁹³ Diese Synthese aus Vorstellung des Gegenstandes und grafischer Umsetzung mit den spezifisch zeichnerischen Mitteln bringt eine eigenständige Zeichnung hervor, welche die autarke Wirkung des Materials erkennt, ohne sie von ihrer repräsentativen Funktion zu erlösen: »Genau das aber war die lebenslange Faszination von Matisse, jenen »espace spirituel« in seiner persönlichen Erlebensweise auszudrücken und das weiße Blatt der Zeichnung als das der Natur parallel gelagerte Erscheinungsfeld zu begreifen und die zeichnerischen Mittel als die selbstständigen »générateurs de lumière et de l'espace.«⁶⁹⁴ Dieser »spirituelle Raum«, »in dem eine durchschaute und geistig vorgestellte Ordnung der Natur sichtbar gemacht werden kann«⁶⁹⁵, erschließt sich über den Weißraum der Zeichnung, den Matisse ausstellt. Als »weiße Atmosphäre«⁶⁹⁶ und lichtdurchflutetes Kontinuum bleibt das Papierweiß stehen, markiert die Möglichkeit der Zeichnung und charakterisiert Matisse's Zeichnungen.

Die weiße Fläche als selbstständigen Bildraum zu begreifen ist die Voraussetzung konkreter Zeichnung, als dessen Vorbereiter Matisse zu verstehen ist. Der Schriftsteller Jerzy Waldemar Jarocinski positioniert Matisse daher richtig: »In seinen Zeichnungen tritt jenes Gefühl zum erstenmal zutage, das manche als moderne Verunsicherung bezeichnen. Diese Verunsicherung ist

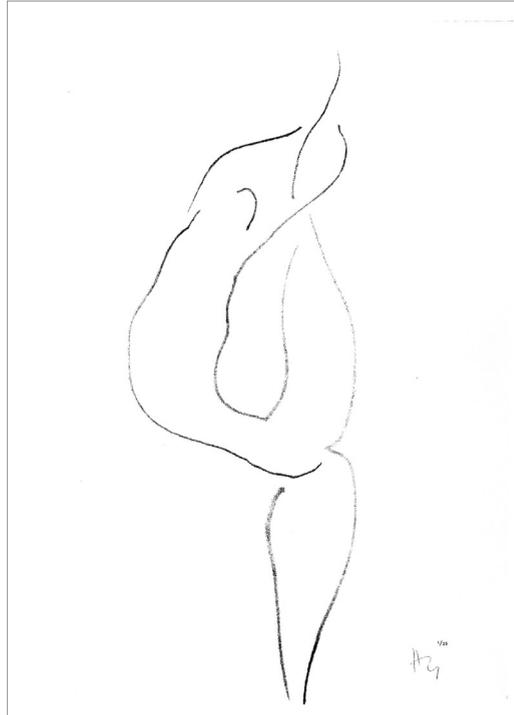


Abb. 45: Henri Matisse: o. T., Lithografie, 48.2 x 17.7 cm

693 Zum Zeichnungsdispositiv bei Matisse siehe Pichler u. Ubl: Vor dem ersten Strich 2007. S. 244–250.

694 Haftmann: *Die Zeichnungen von Henri Matisse* 1970. S. 120.

695 Ebd.

696 In einem Interview mit André Verdet spricht Matisse im Rahmen seiner cut-outs von »white atmosphere« (1952). – In: Jack D. Flam (Hrsg.): *Matisse on Art*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1995. S. 212.

keine Gemütsfassung. Sie ist eine Geisteshaltung, die die jungen Maler dieser Epoche bewogen hat, neue Relationen zwischen den in der Fläche enthaltenen Körpern und der Fläche selbst zu schaffen, deren Kraft sie respektieren wollen.«⁶⁹⁷

1930 beauftragt der Schweizer Verleger Albert Skira Henri Matisse die *Poésies* Stéphane Mallarmés zu illustrieren. Das nach zwei Jahren intensiver Arbeit veröffentlichte, und nur durch die Fresken für die Barnes Foundation begleitete ›Livre d'Artiste‹ ist ein Zeugnis formalästhetischen wie inhaltlichen Gleichklangs von Bild und Text.⁶⁹⁸ Dreiundzwanzig ganzseitige Hors-Texte- und sechs halbseitige In-Texte-Illustrationen zeichnet Matisse für die Anthologie, mit denen er einundzwanzig der dreiundsechzig Gedichte Mallarmés illustriert.⁶⁹⁹ Die *Poésies* stellen für den bereits über sechzigjährigen und anerkannten Künstler die erste illustrierende Arbeit dar.⁷⁰⁰ Es folgen unter anderem Illustrationen zu James Joyce' Roman *Ulysses* (1934), Charles Baudelaires Gedichtzyklus *Les Fleurs du Mal* (1947) und den *Poèmes* von Charles d'Orléans (1950). Auch wenn es sich bei Mallarmés *Poésies* für Matisse um eine Auftragsarbeit handelt, kommen die lyrischen Texte dem eigenen Werk entgegen; das Buch zeigt die wesenhafte Nähe der künstlerischen Positionen Mallarmés und Matisse'.⁷⁰¹ Die Weggefährtin Françoise Gilot beschreibt, wie sich Matisse auf die literarische Vorlage einließ, sich auf sie ›einstimmte‹ und mit der eigenen Formensprache abglich:

[...], jedenfalls besaß er ein sehr feines Organ für Poesie und kannte seine Autoren in- und auswendig. Aus diesem Grund war er auch bei der Illustration herme-

697 Waldemar George (Pseudonym für Jerzy Waldemar Jarocinski): *Henri Matisse: Dessins. »Zeichnungen von Henri-Matisse«* (1925). In: Flam (Hrsg.): *Henri Matisse* 1994. S. 223.

698 Pierre Schneider sieht in den Fresken, die in das architektonische Gesamtkonzept des Raums eingebunden werden müssen, eine konzeptionell ähnliche Aufgabe wie die Gestaltung eines Buches. – Vgl. Schneider: *Matisse* 1984. S. 627. – Auf die Nähe von Architektur und Buchgestaltung ist schon in Kapitel 3 eingegangen worden.

699 Zwei Radierungen beziehen sich auf *Le Guignon*, vier Illustrationen auf das Dramenfragment *Hérodiade* und fünf Zeichnungen sind *L'après-midi d'un faune* beige stellt.

700 Die fünf Illustrationen zu Pierre Reverdys *Jockeys camouflés* sind nicht primär für das Buch geschaffen, sondern aus bereits bestehenden Zeichnungen ausgewählt worden, so dass diese nicht als ›Livre d'Artiste‹ zu zählen ist – Vgl. Michaela Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse. Poésies von Stéphane Mallarmé und Les Fleurs du Mal von Charles Baudelaire*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998 (= Reihe XXVIII Kunstgeschichte, 295). S. 31.

701 Dass Matisse, abgesehen vom *Ulysses* und Marianna Alcaforados *Les Lettres portugaises* (1946), ausschließlich Lyrik illustrierte, mag eine persönliche Präferenz des Künstlers sein, liegt aber auch in den künstlerischen Parallelen begründet, welche die kondensierte Gedichtform mit Matisse' reduziertem Stil gemein hat.

tischer Dichter wie Mallarmé so erfolgreich. Er überließ sich ganz der Wortmusik und stimmte die Rhythmik seiner Liniensprache, ihre elliptischen Wiederholungen, auf die melodischen Klänge ab, die ihn so tief bewegten. Aber so sehr er sich auch von Poesie und Gefühl leiten ließ, vergaß er darüber doch nie, daß Radierung und Lithographie Kunstformen mit eigenen Zielsetzungen, Regeln, Möglichkeiten und Grenzen sind.⁷⁰²

Matisse erfindet für Mallarmés Lyrik seine Zeichnung nicht neu. Motive und Zeichenstil sind dem eigenen Bildwerk entnommen und daraus entwickelt. Michaela Spaar, deren Verdienst es ist, Matisse' *Poésies*-Illustrationen erstmals einer eingehenden Analyse zu unterziehen und dabei der Wechselbeziehung von Bild und Text Genüge zu leisten, zeigt dies überzeugend an der Illustration zum Poem *Les Fenêtres*, deren Entstehung sie aus Fotografien und Skizzen ableitet, die Matisse zuvor auf einer Reise nach Tahiti anfertigte.⁷⁰³

Die glückliche Vereinigung dieser beiden Künstler bestand auch darin, dass sich Matisse' Motivkreis mit dem Mallarmés überschneidet, er für die Illustrationen zum Teil auf bestehende Arbeiten zurückgreifen konnte. Matisse' Illustrationen zu Mallarmés Gedichten lassen sich jedoch nicht als bloße Bebilderungen der in den Versen dargelegten Inhalte verstehen. Weder evozieren Mallarmés Texte solch eindeutige Bilder, wie bereits in Kap. 5.2.1.1. dargelegt, noch hätte sich Matisse mit einer tautologischen Illustrierung begnügt. Matisse äußert sich zur Aufgabe des Illustrierens:

It is pleasurable to watch a good poet transport the imagination of another kind of artist, enabling him to create his own equivalent to poetry. The plastic artist, to make the most of his gift, must be careful not to adhere too slavishly to the text. On the contrary, he must work freely, his own sensibility enriched through contact with the poet he is to illustrate. After concluding these illustrations of the poems of Mallarmé, I would like to simply state: 'This is the work I have done after having read Mallarmé with pleasure.'⁷⁰⁴

Mallarmés symbolistische Gedichte fordern vom Leser den Gegenstand zu suggerieren, sich einzulassen auf den Text und in der Vorstellung eigene Bilder zu produzieren. Matisse nimmt diese Einladung an und zeichnet seine Visionen beim Lesen, deren Elemente zum Teil keine Entsprechungen in

702 Françoise Gilot: *Matisse und Picasso* 1990. S. 288.

703 Vgl. Michaela Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse* 1998.

704 Zit. nach Adelyn D. Breeskin: *Swans by Matisse*. In: *The American Magazine of Art*. 28 (1935). H. 10. S. 622. – Das Originalzitat wird in der Literatur in Englisch geführt, vgl. auch Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse* 1998. S. 60.

den Gedichten haben.⁷⁰⁵ Anhand von Matisse' Illustrationen verbildlicht sich sodann der Rezeptionsprozess, den Mallarmé für die Lektüre seiner Gedichte beschreibt, und gibt gleichsam Einblicke in den Bilderkosmos des Malers, aus dem dieser seine Zeichnungen schöpft.⁷⁰⁶ Wie der symbolistische Dichter bildet Matisse dabei die Gegenstände nicht ab, sondern erfindet Zeichen, die auf sie hindeuten, ohne abstrakt zu werden: »Sein Vorgehen ist dem Mallarmés verwandt.«⁷⁰⁷

In seinem Essay *Comment j'ai fait mes livres*⁷⁰⁸ von 1946 reflektiert Matisse seine bis dahin geschaffenen illustrativen Arbeiten und gibt Einblicke in seine Beschäftigung mit der Gattung des Künstlerbuchs. Er beginnt mit Mallarmés *Poésies*:

Zunächst mein erstes Buch – die Gedichte von Mallarmé. Lithographien von einem sehr dünnen, regelmäßigen Strich ohne Unterbrechungen, so daß das bedruckte Blatt beinahe ebenso weiß ist wie vor dem Druck.

Die Zeichnung füllt die Seite, ohne einen Rand freizulassen, was das Blatt beinahe noch erhellt, denn die Zeichnung ist nicht wie gewöhnlich gegen die Mitte verdichtet, sondern strahlt auf das ganze Blatt aus.

Den rechten Seiten mit den Zeichnungen stehen links die Textseiten in Garmondschrift [20 Punkt kursiv] gegenüber. Die Aufgabe war nun, die beiden Seiten ins Gleichgewicht zu bringen. Eine weiße, die Bildseite, und eine schwarze, die Schriftseite.

Ich habe dieses Ziel erreicht, indem ich meinen Strich so zog, daß die Aufmerksamkeit des Betrachters durch das weiße Blatt ebenso erregt werde wie durch die Erwartung auf den Text.⁷⁰⁹

Matisse' Anspruch, die disparaten Bestandteile des Buches, Text und Bild, zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, löst dieser auf der einen Seite durch Annäherung der Künste und auf der anderen Seite durch ausgewogenen Kontrast der Elemente. Die Doppelseite bildet für Matisse die Maß-

705 Für das Poem *Les Fenêtres* schafft Matisse eine fröhliche, positive Atmosphäre, die der melancholisch depressiven Stimmung des Gedichts über einen dem Tod nahen Kranken entgegensteht: So weicht »la blanche banale des rideaux« einem floralen Muster in Matisse' Zeichnung.

706 Schneider berichtet, dass Matisse die Blumen, welche er zu dem Gedicht *Les Fleurs* zeichnet, später als die Klematisblüten identifiziert, die er einst in seinem Haus in Issy sah. – Schneider: *Matisse*. S. 584.

707 Schneider: *Matisse* 1984. S. 20.

708 Henri Matisse: *Comment j'ai fait mes livres*. In: *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'Ecole de Paris*. Genf 1946. S. 21-24.

709 Henri Matisse: *Wie ich meine Bücher machte* (1946). In: Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse* 1960. S. 75.

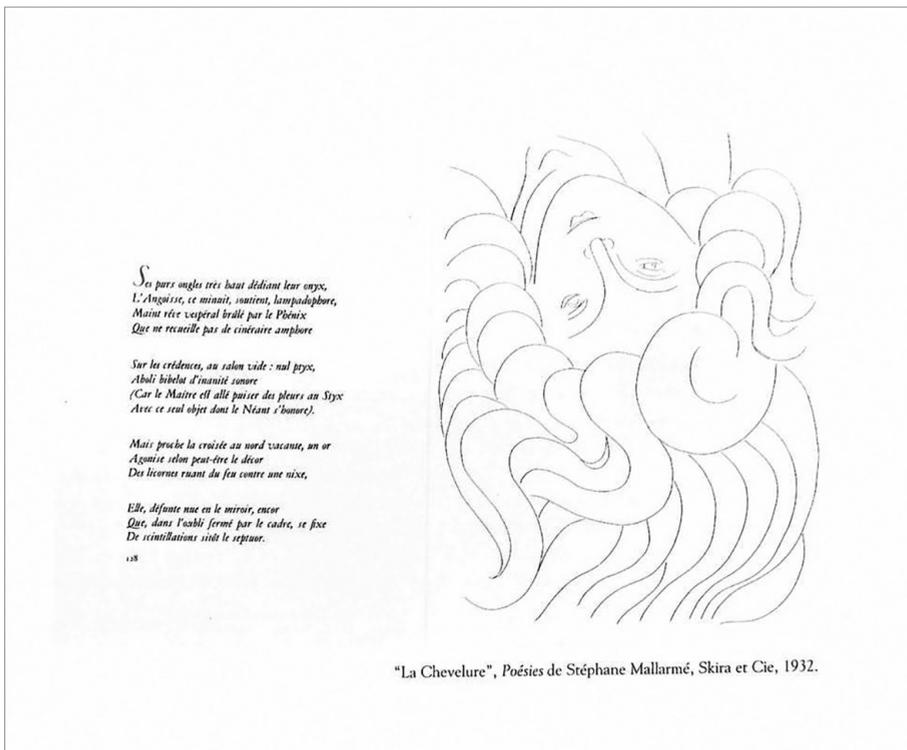


Abb. 46: Henri Matisse: *Le chevelure* (1932), Illustration zu Stéphane Mallarmés Gedicht *Ses purs ongles très haut...* (Doppelseite), Radierung, 33 x 25.1 cm

gabe, nach der er das Buch gestaltet. Der Großteil der Illustrationen sind ganzseitige Zeichnungen, die er den Gedichten juxta-postisch gegenüberstellt oder voranstellt – in diesem Fall wird die Illustration von einer Vakantseite begleitet. Die ganzseitigen Zeichnungen positioniert Matisse in der Regel auf der Rectoseite, während der Text beziehungsweise die freigelassene Seite auf der Versoseite des Buches angebracht ist (vgl. Abb. 46 und 47). Wie ein »Jongleur«⁷¹⁰ sucht er die Balance zwischen diesen beiden Seiten. Durch Kursivdruck imitiert Matisse Handschriftlichkeit, womit er den Text der gestischen Zeichnung annähert. Der gleichmäßige Strich der Lithografie wiederum nimmt die Schriftlinie gedruckter Lettern auf. Gegenüber diesen formalen Mitteln der Vereinheitlichung kontrastiert er die beiden entgegengesetzten Seiten, indem seine Zeichnungen die gesamte Buchseite einnehmen, während die Gedichte in einen Satzspiegel eingefasst und von weißen Seitenrän-

710 Ebd.

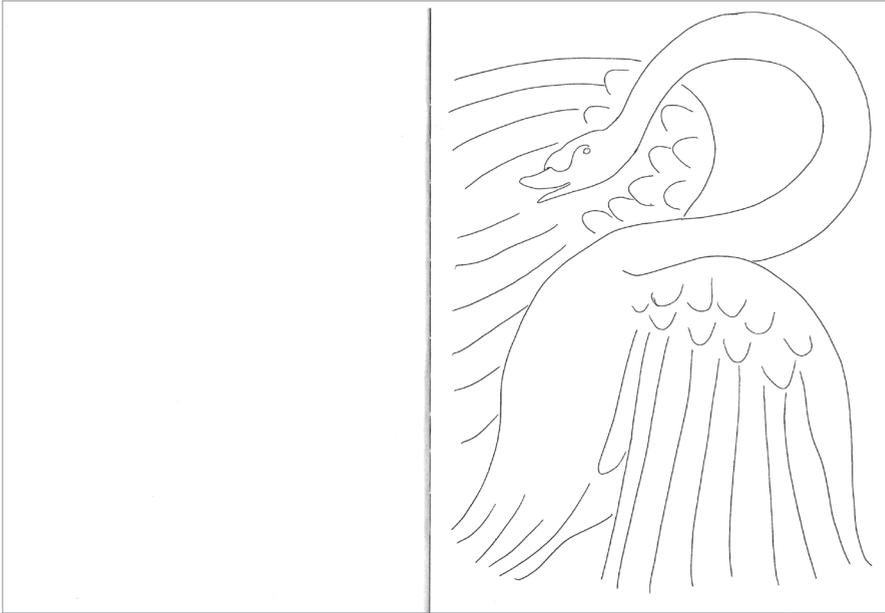


Abb. 47: Henri Matisse: *Le Cygne* (1932), Illustration zu Stéphane Mallarmés Gedicht *Le vierge, le vivace...* (Doppelseite), Radierung, 33 x 25 cm

dern gerahmt sind – die auslaufenden Zeilen öffnen sich in Richtung der Zeichnung. Der, wie Matisse sagt, »schwarzen« Seite mit dem zentrierten Text steht die »weiße« Seite mit der Illustration gegenüber. Wie der Artist zwei Kugeln muss der Künstler die beiden Seiten in Balance halten. Das Weiß der Buchseite wird bei Matisse zum wichtigen formalen Mittel. Er betrachtet die Textseite in seiner Bildhaftigkeit und erkennt darin das Schwarz der eng geschriebenen Lettern – typografisch würde man vom Grauwert der Textblöcke sprechen. Zum Ausgleich schafft er lichte Zeichnungen, deren schmale, sparsame Linien viel Weiß der Seite freilassen.

Die Lichthaftigkeit der Radierungen ist jedoch nicht nur formalästhetisch auf die Textfläche hin ausgelegt, sondern rekuriert stilistisch auf Mallarmés Lyrik:

Da er nicht nur die Radierungen schuf, sondern die ganze Gestaltung des Buches konzipierte, gelang ihm eine durch das ganze Buch zu verfolgende Harmonie. Indem Matisse das Element der Farbe Weiß, die leere Seite beziehungsweise den leeren Raum, mit dem Mallarmé in seinen Gedichten auf der Text- und auf der Bedeutungsebene ständig arbeitet, zur Grundlage seiner Illustrationen macht, werden Bild und Text zu zwei gleichberechtigten Partnern. Beide Vorgehenswei-

sen, die sprachliche und die plastische sind vergleichbar: Die Reduktion auf das Wesentliche durch Eliminierung allen Beiwerks.⁷¹¹

Mallarmés verdichtete Sprache löst sich von eindeutigen Zuschreibungen des Wortsinns und bildet den vollen Gehalt des sprachlichen Materials ab, semantisch in all seinen lexikalischen wie metaphorischen Bedeutungen und konkret in seiner lautlichen wie bildlichen Gestalt. In der Autonomisierung der Wörter und Verse wird die inhaltliche und materiale Dimension der Sprache bewusst. Ohne abstrakt zu werden und die Wörter als bloß pikturales Material zu benutzen, erreicht Mallarmé diese sprachliche Selbstreferentialität, die ›poésie pure‹, indem er auch inhaltlich auf den Schreibprozess hindeutet. In einer Metaphorik des Weißens bezieht er die materiale Seite der Dichtung mit ein, die in der Beschriftung der weißen Buchseite besteht. Das Gedicht mit seinen Strophen, das durch Weißräume nicht nur strukturiert, sondern als solches charakterisiert ist – wir sprachen vom typografischen Dispositiv –, ist schon gattungsspezifisch mit dem Weiß der Buchseite verbunden, Mallarmé deutet den Leser darauf immer wieder hin: »*Rien, cette écume, vierge vers*«⁷¹².

Mallarmé konzentriert sich auf die Idee der ›Weißheit‹, des ›blanc‹. Die weiße Buchseite tritt als Emblem für die Vorstellung eines Raums des Schweigens hervor; die Weißheit umrahmt und durchbricht den Text, aber sie trägt zugleich die Worte und ermöglicht erst das freie Spiel ihrer vielfältigen Bedeutungen. Mallarmés Traum vom ›œuvre pure‹ zielt auf die Interaktion vielgesichtiger, klingender Wortwesen im Nichts-Raum des Gedichtes ab [...]⁷¹³

Mallarmés ›reine Poesie‹ ist implizit wie explizit durchzogen vom Weißheit. Die weißen Metaphern beziehen die Buchseite mit ein, dessen freie Fläche als Ausdruck des Schweigens beredt wird. Weißraum und Text treten in Austausch miteinander. In ihrer beider Leerstellen sucht der Leser nach Sinn und imaginiert, wozu ihn die Lektüre anregt.

Exemplarisch kann dies am Sonett *Le vierge, le vivace...* gezeigt werden (Abb. 48). Im Hauptmotiv des Schwans sowie der Motivgruppe »*givre*« (Vers 3), »*glacier*« (Vers 4) und »*hiver*« (Vers 8) ist das Weißheit konkretisiert, in Vers 9 wird es explizit erwähnt: »*cette blanche agonie*«. *Le vierge* (Vers 1) bedeu-

711 Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse* 1998. S. 62.

712 Stéphane Mallarmé: *Salut*. In: *Poésies*. Deman: Paris 1899. – In *Un coup de Dés* hat Mallarmé dieses Wechselverhältnis poetisch ausgebaut und durch die weitere Isolation der Wörter im Weißraum der Fläche ihre Selbstständigkeit bestärkt.

713 Johannes Hauk: *Nachwort*. In: *Mallarmé* 1992. S. 317.

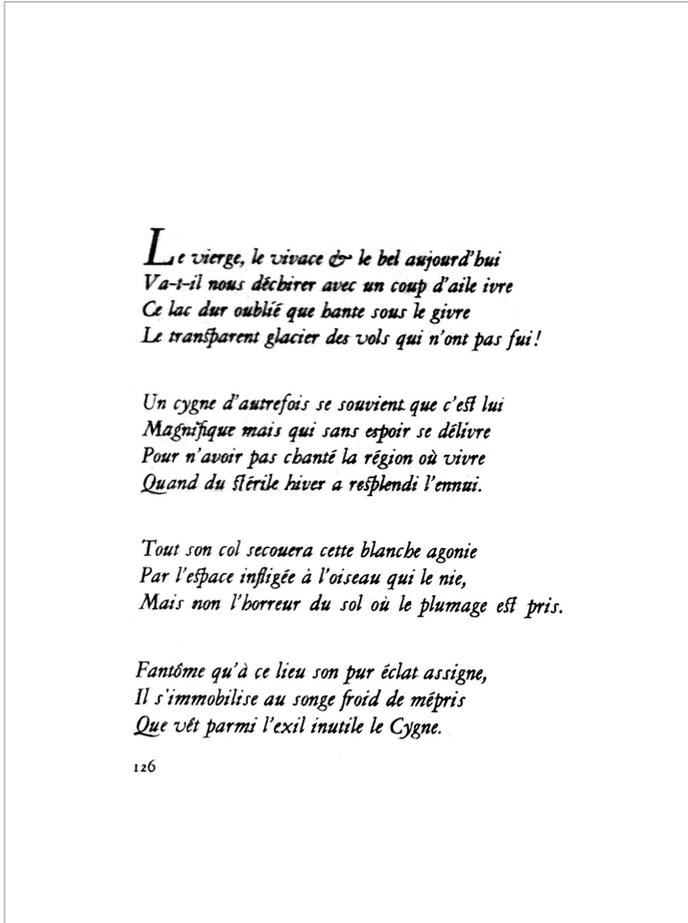


Abb. 48: Stéphane Mallarmé: *Le vierge, le vivace...*, Ausgabe der *Poésies* mit Illustrationen von Henri Matisse (1932)

tet Reinheit, die sich symbolisch in der Farbe Weiß zeigt, kann aber auch mit »unbeschrieben«⁷¹⁴ übersetzt werden und damit schon in der ersten Zeile auf das Blatt Papier hindeuten, welches den Text trägt. Die Dichtung, in der Allegorie des Schwans gefasst,⁷¹⁵ makellos und rein als Ideal ihrer selbst, ist Gegenstand des Gedichts. Im Gleichklang von »cygne« und »signe« offenbart sich die semiotische Struktur der Literatur, wird der Schwan als Zeichen demaskiert, das über seine lexikalische Referenz hinaus auf sich selbst hindeu-

714 Vgl. Goebel: *Kommentar zu Le vierge, le vivace...* In: *Mallarmé: Werke I* 1993. S. 363.

715 Vgl. ebd. – siehe auch Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur* 1987. S. 111.

tet. Der Signifikant tritt als Material in Erscheinung, lautlich aber auch visuell, indem sich »livre« in »d'aile ivre« (Vers 2) und »délivre« (Vers 6)⁷¹⁶ wiederfindet und sich das »unberührte« Weiß der Buchseite in der starren Oberfläche des vereisten Sees widerspiegelt: »*Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*« (Vers 3f). Der Reif bedeckt die gefrorene Fläche, statt hindurchzusehen wird die opake Fläche sichtbar, materialisiert sich das Medium, durch das hindurch sonst das Innere des Sees zu sehen ist. Dieser Zustand entspricht dem Wort, welches als es selbst sichtbar wird und den Blick auf den in ihm liegenden Sinn versperrt – wird das Wort selbst Gegenstand, verliert es seine mediale Wirkung.

Gerhard Goebel sieht in Mallarmés Sonett den Wunsch nach Befreiung literarisch konventionalisierter Zeichen beschrieben:

Vom Heute, das man in seinem Kontext mit dem Moment und Akt des Lesens gleichsetzen darf, wird ungeduldig [...] die Befreiung des »Zeichens von einst«, die jeder Text, auch dieser ist, erwartet. Es ist diese ungeduldige Erwartung, die das Zeichen von einst aus der Vereisung weckt. Es kann sich ihr jedoch [...] nicht ganz entringen, sondern erstarrt wiederum in dem Traum, in den Poesie in ihrem »nutzlosen Exil« sich hüllt.⁷¹⁷

Das Gedicht umschreibt also die Hoffnung nach einer »puren«, von Bedeutung gelösten Poesie, die um ihrer selbst willen besteht. Doch formuliert bereits das Ende pessimistisch die Erstarrung einer solchen ästhetizistischen Literatur, in welcher sie wie ein Sternbild schön und doch nutzlos am Himmel steht: »*Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne*« (Vers 14).

Den hermetischen Gedichten Mallarmés stellt Matisse in seiner illustrierten Ausgabe klare und einprägsame Zeichnungen gegenüber.⁷¹⁸ Dem Sonett *Le vierge, le vivace...* stellt Matisse die ganzseitige Zeichnung eines Schwans voran (Abb. 47). Die Flügel gespreizt und den Hals s-förmig gebogen ist das Tier in Drohgebärde dargestellt, wozu der Text keinen Anlass gibt. Vielmehr nimmt Matisse das Hauptmotiv des Gedichts auf und verbindet es mit eigenen Erinnerungen und bereits existierenden Zeichnungen desselben Motivs. Einer Anekdote seines Sohnes zufolge, wurde Matisse, als dieser im Jardin des Plantes in Paris vom Boot aus eine Gruppe von Schwänen zeichnete, von einem der Wasservögel angegriffen.⁷¹⁹ Die Zeichnung dieser Expedition scheint die Ausgangslage zur Illustration des Gedichts gebildet zu haben, wie

716 Vgl. Goebel: *Kommentar zu Le vierge, le vivace...* In: *Mallarmé: Werke I* 1993. S. 363.

717 Ebd. S. 364.

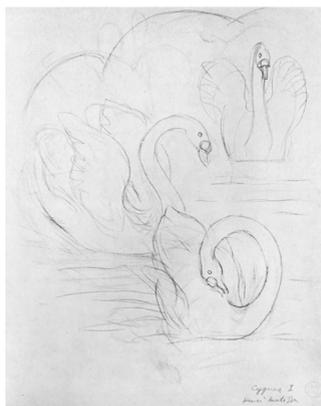
718 Vgl. Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse* 1998. S. 62.

719 Im Courtesy Baltimore Museum of Art existiert eine Fotografie des nachmittäglichen Ausflugs, welche Henri Matisse beim Zeichnen eines Schwans zeigt.

Breeskin anhand der in der Cone-Collection überlieferten Zeichnungen und Radierungen die Entstehung der Illustration nachzeichnet.⁷²⁰ Im Vergleich der sechs überlieferten Zeichnungen wird deutlich, dass die Entwicklung ein Abstraktionsprozess beinhaltet (vgl. Abb. 49 a-f). Nach der Studie verschiedener Bewegungsmuster und Perspektiven *Le Cygne I* (Abb. 49 a), bei der es sich wohl um die auf dem Boot hergestellte Skizze handelt, konzentriert sich Matisse für die Mallarmé-Illustration von Beginn an auf die Darstellung eines einzelnen Schwans, den er bereits in drohender Stellung wiedergibt (Abb. 49 b). Sich überlagernde Linien sind Spuren der Formsuche, eines Körpers, dem Matisse mit Schattenschraffuren Plastizität verleiht. Erst in der folgenden, seitenverkehrten Umzeichnung reduziert er die Form auf seine Kontur mit wenigen Binnenlinien (Abb. 49 c). Diese Handzeichnung dient dem Künstler als Vorlage zu einer ersten Radierung, in der er insbesondere die Muster der Flügel systematisiert (Abb. 49 d). Die darauf folgende Radierung zeigt eine Variation der Positionierung des Motivs (Abb. 49 e), in der die formalisierten Schwingen parallel zueinander und nicht gegeneinander gestellt sind, was der endgültigen Fassung entspricht. Die finale Radierung gewinnt Matisse daher aus der Synthese beider vorbereitenden Radierungen (Abb. 49 f).

Die zahlreichen Studien bezeugen, wie sorgfältig sich Matisse der Illustration genähert hat. So spontan und einfach die Zeichnung auf den ersten Blick wirkt, ist sie doch oder eben darum das Ergebnis eines angestrebten Prozesses. Mit wenigen Strichen gibt er die Gestalt des Schwans wieder, der unmittelbar als solcher zu erkennen, jedoch nicht prototypisch, sondern in einer eigenen expressiven Form gezeichnet ist. Er reduziert den Körper auf die bezeichnende Linie des geschwungenen Halses, die in einer Bewegung in den Rumpf übergeht, und flankiert diese mit den Bögen der Flügel, die sich in der Bildfläche ausdehnen und von denen als Gefieder kleine Bögen und gerade Linien abgehen. Die Linien berühren einander nicht, sondern sind unterbrochen vom Weiß des Papiers. Die Stellung des Halses ist anatomisch nicht korrekt, sondern an der abstrakten S-Linie der Komposition orientiert. Der obere Schwung des Halses füllt die rechte obere Bildecke, womit Matisse die Zeichnung bis an die Grenzen des Formats treibt, jenes ausfüllt und den Schwan genau einpasst. Mit jener ausgedehnten, zu den Seitenrändern strebenden Gestaltung unterstreicht Matisse die Flächigkeit der Zeichnung. Zudem kann er so noch näher an das Tier herangehen und gibt den einzelnen Linien mehr Raum. Das bewirkt die Lichthaftigkeit der Zeichnung, deren Papierweiß gleichsam dem Körper des Schwans seine Substanz und charakteristische Farbe verleiht.

720 Vgl. Breeskin: *Swans by Matisse* 1935.



a



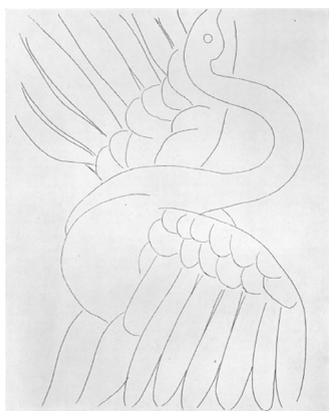
b



c



d



e



f

Abb. 49 a–f: Henri Matisse: *Le Cygne* (1932), Bleistift und Radierungen, unterschiedliche Maße, The Baltimore Museum of Art

Das vom Reduktionsprozess verbliebene ›Gerüst‹ von Linien ist weniger das Abbild eines Schwans als vielmehr seine Bezeichnung. Gleichsam tritt in seiner Form, die stärker an der Komposition des Bildes als an der anatomischen Beschreibung des Objekts orientiert ist, das ästhetische Gebilde in Erscheinung. Matisse' Schwan stellt die zeichnerischen Mittel aus, aus denen er besteht und mit denen er gemacht ist: Jede Linie behält seine individuelle Form, die im Verhältnis zur nächsten Linie eine Struktur ausbildet. Durch diese hindurch bleibt der Bildgrund sichtbar und bindet die Zeichnung an die Fläche. Das Papierweiß ist gleichsam Folie wie Körperfarbe und damit Bestandteil der Zeichnung.

In verschiedener Hinsicht entspricht Matisse' Ästhetik der Poetik Mallarmés. Beide treiben ihr Vokabular so weit weg von der inhaltlichen Wiedergabe, der Abbildung des Objekts, dass das künstlerische Element in seiner Funktionsweise als Zeichen und seiner eigenwertigen Qualität als Material in Erscheinung tritt. Dabei werden beide Künstler nicht abstrakt, sondern balancieren an der Grenze semantischen und selbstreferentiellen Ausdrucks. Als Mittel dienen sowohl Mallarmé als auch Matisse Reduktion und Konkretion: Gedicht und Zeichnung sind schon gattungsspezifisch durch die konzentrierte Form bestimmt, Matisse' linearer Zeichenstil und Mallarmés pointierter Sprachstil betonen die Einzelheit, welche in all ihren Facetten umso vieldeutiger wirkt. In dieser Fokussierung stellen beide ihre verbale beziehungsweise zeichnerische Sprache aus, Matisse' Modulation und Rhythmisierung der Linien lässt sich in Anlehnung an Mallarmés poetischen Umgang mit dem subtilen Klang der Worte als ›Poesie der Linie‹ beschreiben: »Every line [...] is pondered and placed with the same care as every word in Mallarmés poetry. His lines and use of surrounding space match the inspired meticulousness of the poet; there is an exquisite refinement that echoes the verse [...].«⁷²¹ Mallarmés, in den *Poésies* noch symbolische Referenzen auf die weiße Buchseite als Handlungsort des Schreibaktes und konstitutiver Teil des Textes entspricht Matisse' Aktivierung der weißen Fläche durch die Linie:

Wie Mallarmé das Weiß als Farbe und als Nichts, als Nicht-Text thematisiert und somit einen lebendigen Austausch zwischen Text und Seite entstehen lässt, so führen die schwarzen, klaren volumenumfassenden Linien das Weiß aus seiner Fläche heraus und lassen es zum integrierten Bestandteil der Zeichnung selber werden.

721 Walter John Strachan: *The Artist and the Book in France. The 20th century livre d'artiste*. New York: George Wittenborn 1969. S. 66. – Handschriftliche Kommentare in den Drucken zeigen, wie sorgfältig Matisse den Druck des Buches überwacht hat und dass er perfekte Vorstellungen von den Linien seiner Zeichnungen hatte. Druckfahnen von Mallarmé beweisen, wie an anderer Stelle gezeigt, einen vergleichbar perfektionistischen Umgang.

Das Weiß bleibt nicht der Rolle als Bild- und Textträger verhaftet, sondern kann in ein aktives Wechselspiel mit dem Bild und dem Text treten, genauso wie sich die mit Schwarz erfüllte Textseite im steten Austausch mit der in Weiß erstrahlenden Bildseite befindet.⁷²²

Michaela Spaar kommt in ihrer Studie zu dem Fazit, dass Matisse' »Darstellungsweise in Mallarmés Lyrik ihr vollkommenes, inhaltliches und formales Pendant«⁷²³ findet. Dieser Konkordanz, die Matisse nicht erst für diese Ausgabe hergestellt hat, sondern im Werk beider Künstler bereits ausformuliert war, ist es zu verdanken, dass dieses »Livre d'Artiste« in außergewöhnlicher Weise Bild und Text miteinander zu verschränken weiß. Nicht umsonst bezeichnet Alfred Barr Matisse' Illustrationen von Mallarmés *Poésies* als »one of the happiest works in any medium and one of the most beautiful illustrated books ever printed«⁷²⁴. Matisse ist damit seinem eigenen Anspruch an das Künstlerbuch gerecht geworden, wie er ihn an Raymond Escholier formuliert:

Ich stimme Ihrer Unterscheidung zwischen dem illustrierten und dem dekorierten Buch zu. Ein Buch sollte keine Ergänzung durch eine imitatorische Illustration benötigen. Maler und Schriftsteller sollten zusammenarbeiten, ohne Verwirrung, auf parallelen Linien. Die Zeichnung sollte ein plastisches Äquivalent der Dichtung sein. Ich würde nicht sagen erste oder zweite Geige, sondern ein übereinstimmendes Ganzes.⁷²⁵

Matisse sollte noch weitere Texte verschiedener Schriftsteller illustrieren, doch nie wieder ist ihm eine solche Nähe der Text-Bild-Beziehung gelungen, was sicher nicht an Matisse, sondern an den vergleichbaren Interessen von Mallarmé und Matisse lag.⁷²⁶ Was Mallarmé in der Literatur suchte, beschäftigte Matisse wenig später in der Zeichnung. Beide stießen dabei auf die weiße Fläche des Blattes Papier vor ihnen und brachten es mit den Mitteln des jeweiligen Mediums in ihr Werk ein. Beide Künstler beeinflussten nachfolgende Generationen nachhaltig mit ihren Ideen.

722 Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse* 1998. S. 63.

723 Ebd. S. 61.

724 Alfred H. Barr: *Matisse, his art and his public*. New York: Museum of Modern Art 1951. S. 246.

725 Zit. nach Jack D. Flam (Hrsg.): *Henri Matisse. Über Kunst*. Zürich: Diogenes 1983. S. 303.

726 Vgl. Spaar: *Die Buchillustration bei Henri Matisse* 1998. S. 99f.

5.2.2. *Abstraktion und Konstruktion: Die klassischen Avantgarden*

Dort aber, wo es keine Unterschiede gibt, wo Schweigen herrscht,
liegen Anzeichen weißer Gegenstandslosigkeit vor.⁷²⁷

Die Künstler des *Fin de siècle* hatten sich in den Tempel der Kunst zurückgezogen, um sich dem vermeintlich bevorstehenden Untergang der Kultur lustvoll hinzugeben.⁷²⁸ Abgewandt von einer zunehmend ökonomisierten, technisierten und bürgerlich-konservativen Gesellschaft, deren massenmedial verbreitete Kommunikation über Zeitungen und Zeitschriften in den Augen dekadenter Künstler zur Banalisierung der Sprache und Bilder führte, und enttäuscht von den verbrauchten Symbolen und der Begrenztheit künstlerischer Mittel, stilisierten sie ihre Kunst bis hin zu einem hermetisch verkomplizierten Symbolismus, deren Sinn sich zum Teil bis zur Undurchsichtigkeit hinter der Ästhetik verbarg. Indem sich die Künstler der *Décadence* in Künstlichkeit flüchteten, machten sie Platz für eine junge Künstlergeneration, die in die Entwicklungen der Moderne hineingewachsen war. Für diese Künstler bildeten die gesellschaftlichen Umwälzungen Chancen, sich auch künstlerisch von der Tradition zu lösen und neue Wege zu bestreiten. Der Vielzahl avantgardistischer Strömungen, die in den ersten beiden Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts entstehen, ist der Fortschrittsglaube gemein sowie das radikale Bestreben, die Kunst aus ihrer Autonomie zu befreien und mit der lebendigen Wirklichkeit zu verbinden. Aus der Neubestimmung der Funktion von Kunst gehen neue Themen und Motive hervor, die aus der alltäglichen Gegenwart genommen sind, und neue Ausdrucksmittel wie die Montage, die sich zum Teil außersprachlicher oder außerbildlicher Materialien bedient (*objets trouvés*) und sie in das Kunstwerk integriert (zuerst in den *papiers collés* von Georges Braque und Pablo Picasso) oder sie gar unverändert zu Kunstwerken erklärt (*Ready-mades*). Die neuen künstlerischen Verfahren werden entsprechend der naturwissenschaftlichen Forschung häufig als *Experimente* bezeichnet, bei denen die Versuchsanordnung – das Konzept oder die Idee – bedeutsamer

727 Kasimir Malewitsch: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922). In: Werner Haftmann (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Aus d. Russ. v. Hans v. Riesen. Köln: DuMont 1962. S. 85.

728 »Bis dahin war das Wort das Zwischenglied zwischen Dichter und Leser; jetzt ist es eine Säule aus Schweigen, die einsam in einem verborgenen Garten blüht; wenn der Leser über die Mauern klettert, wenn er Springbrunnen, Blumen und nackte Frauen sieht, muß er zunächst fühlen, daß all das nicht ihm gehört, nicht für ihn versammelt ist. Jemand bereitet sich ein einsames Fest, und der Indiskrete hat irgendwelche Vergnügungen überrascht; er staune, ohne es zu sagen, er ziehe sich auf seinen Fußspitzen zurück, nachdem er von der Fußsohle bis zum Kopf die betörenden Kitzel der Poesie gespürt hat.« – Sartre: *Mallarmés Engagement* 1983. S. 71.

werden kann als das sinnlich wahrnehmbare Ergebnis.⁷²⁹ Die revolutionären Ideen, die zeitgleich an unterschiedlichen Orten in Europa entstehen, drücken sich in allen Künsten aus. Vereint unter der Bezeichnung verschiedener Ismen formulieren Schriftsteller, Maler, Architekten und Komponisten gemeinsame Ideale und Ziele. Die Kollaboration bringt wiederum neue Formen hervor, in denen die Grenzen der Gattungen, um es in avantgardistischem Vokabular auszudrücken, gesprengt werden.⁷³⁰ Seinen programmatischen Ausdruck finden die Ideen der Avantgarden nicht unbedingt in den Kunstwerken, sondern in ihren Manifesten, was diese neben den Artefakten selbst zu wichtigen Quellen der Forschung machen. Selbstbewusst proklamieren die Künstler darin den Umsturz traditioneller Muster und die revolutionäre Kraft, die ihre Kunst erwirken werde. Der Anspruch, etwas Zukunftsweisendes, Neues zu schaffen, bildet den gemeinsamen Tenor der ästhetischen Programme jener künstlerischen Vorhut (frz.: ›Avantgarde‹). Dass die Futuristen, und nach ihnen die Dadaisten und Surrealisten, in der Kunst auch Potentiale politischer Macht sahen und Einfluss nehmen wollten auf die gesellschaftliche Realität, unterscheidet sie von den früheren Bewegungen der klassischen Moderne, Fauvismus und Kubismus, die sich, wenn auch nicht weltfern sondern durchaus kritisch, in ihrer Kunst mit künstlerischen Problemen auseinandersetzten – der Befreiung der Farbe und der futuristischen Aufgabe der Zentralperspektive in der bildenden Kunst oder der Auflösung inhaltlicher Kohärenz in der Literatur.

Mit den künstlerischen Avantgarden vollzieht sich, was in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts angedeutet ist: die mimetische Funktion künstlerischer Zeichen wird zugunsten der Abstraktion aufgegeben, wodurch die Kunstmittel an Eigenständigkeit gewinnen. Die formalästhetische Gestalt von Typografie und Grafik wird in der Distanzierung des Signifikanten vom Signifikat zum selbstständigen Ausdrucksträger und kann, im äußersten Fall, zum einzigen Zeichengehalt werden – die unterschiedlichsten Ausformungen dieser absolut ungegenständlichen Arbeiten werden gemeinhin *abstrakt* genannt.

729 Zum Problem des Experiments der im Folgenden verhandelten Positionen siehe Madleen Podewski: *Sprachtrümmer und Experimentalkulturen: von Marinetti und Dada zur Konkreten Poesie*. In: Gustav Frank, Rachel Palfreyman u. Stefan Scherer (Hrsg.): *Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur 1925–1955*. Bielefeld: Aisthesis 2005. S. 221–235.

730 Ein ausdrucksvolles Beispiel gegenseitiger Befruchtung der Künste, welche in ihrem jeweiligem Medium ähnliche Mittel einsetzen, um vergleichbare Ziele zu erreichen, ist Pablo Picassos Bildnis *Gertrude Stein* (1906) und Gertrude Steins literarisches Porträt *Picasso* (1909), die auf dem künstlerischen Austausch der Freunde beruhen und denen die Idee des Kubismus zugrunde liegt.

5.2.2.1. Futuristische und dadaistische Literatur

Wassily Kandinsky, dem die Kunstgeschichte das erste abstrakte Bild zuschreibt, macht die Materialität der Kunstmittel zum Thema seines Gedicht *Sehen* (Abb. 50), dessen programmatischer Titel auf eine neue Form der Betrachtung hindeutet. Das Gedicht erscheint 1913, im gleichem Jahr in dem auch Filippo Tommaso Marinetti sein futuristisches Manifest von der Befreiung der Worte schreibt, Kasimir Malewitsch im Rahmen der Oper *Sieg über die Sonne* sein erstes schwarzes Quadrat auf den Bühnenvorhang malt und Marcel Duchamp das erste Ready-Made ausstellt.⁷³¹ Nachdem das Poem in Kandinskys Gedichtband *Klänge* erscheint, wird es 1916 in der für den Zürcher Dadaismus zentralen Anthologie *Cabaret Voltaire* erneut abgedruckt. Auf der einen Seite beschreibt oder besser erschreibt das Gedicht ein Bild in seinen Farben (»Blaues«, »Dickbraunes«, »Weißer«) und Formen (»Spitzes«, »Dünnes«) und gibt Hinweise auf die Komposition (»drängte sich«, »An allen Ecken hat's gedröhnt«), ohne ein konkretes Bild vor dem inneren Auge des Betrachters heraufzubeschwören, aber den Eindruck eines dynamischen (»hob sich und fiel«, »Sprung«) und kontrastreichen (»blieb hängen« zu Bewegungsverbren, »Trübe« zu Weiß) Gemäldes zu erzeugen. Auf der anderen Seite spricht das lyrische Ich den Leser als Betrachter direkt an und gibt ihm Ratschläge, wie er das Bild zu betrachten hat. Das Gesicht mit einem roten Tuch zu bedecken, bedeutet, in sein Inneres zu schauen sowie das »Trübe« zu beachten, also das Unklare und Unentschiedene, welches das Wesen dieses Bildes ausmacht. Sich zu verschieben, heißt dann, durch die Betrachtung verändert worden zu sein, welches als Wirkung sowohl eine Emotion als auch eine Erkenntnis beinhalten kann.

»In diesen Gedichten tauchen Wortfolgen und Satzfolgen auf, wie dies bisher in der Dichtung nie geschehen war«⁷³², schreibt der Dadaist Hans Arp (1886–1966), der Kandinskys Gedichtband *Klänge* für »eines der außerordentlichen großen Bücher«⁷³³ hält. Für die Beschreibung von Kandinskys Lyrik verwendet Arp zum ersten Mal den Begriff »konkret«, eine Bezeichnung, die in den 1950er Jahren zu einem systematischen Konzept eines literarischen Dichtungstypus ausgearbeitet wird. Dabei sei es weniger die typografische Form des Textes, als vielmehr »seine durch Titel und Farben dominant visuelle Dimensionierung«, die das Gedicht, so Reinhard Döhl,

731 Einen Eindruck der Dichte der in jenem Jahr kulminierenden kulturellen Ereignisse gewährt Florian Illies: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.

732 Hans Arp: *Der Dichter Kandinsky*. In: Hans M. Wingler (Hrsg.): *Wie sie einander sahen. Moderne Maler im Urteil ihrer Gefährten*. München: List 1961. S. 89.

733 Ebd.

S E H E N

Blaues, Blaues hob sich, hob sich und fiel,
 Spitzes, Dünnes, piff und drängte sich ein, stach aber nicht durch.
 An allen Ecken hats gedröhnt.
 Dickbraunes blieb hängen scheinbar auf alle Ewigkeiten.
 Scheinbar. Scheinbar.
 Breiter sollst du deine Arme ausbreiten.
 Breiter. Breiter.
 Und dein Gesicht sollst du mit rotem Tuch bedecken,
 Und vielleicht ist es noch gar nicht verschoben: bloss du hast dich
 verschoben.
 Weisser Sprung nach weissem Sprung.
 Und nach diesem weissen Sprung wieder ein weisser Sprung.
 Und in diesem weissen Sprung ein weisser Sprung. In jedem
 weissen Sprung ein weisser Sprung.
 Das ist eben nicht gut, dass du das Trübe nicht siehst: im Trüben sitzt es ja gerade.
 Daher fängt auch alles an — — —
 — — — es hat gekracht.

Abb. 50: Wassily Kandinsky: *Sehen* (1913/1916)

»für die Geschichte einer konkret-visuellen Dichtung interessant macht«⁷³⁴. Döhl betont zudem das Stilmittel der Iteration, welches in der konkreten Dichtung auf die Materialität der Sprache verweise. Kandinsky bereitet hierfür den Weg und fundiert diesen in seinem Essay *Über das Geistige in der Kunst* theoretisch: »bei öfterer Wiederholung des Wortes [...] verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine *Klang* des Wortes entblöst.«⁷³⁵ Horst Bergmeier sieht, entgegen Döhls Meinung, in Kandinskys Gedicht auch die äußere Gestalt des Textes thematisiert.⁷³⁶ Die achtfache Wiederholung des »weißen Sprungs« liest Bergmeier als Umschreibung des

734 Reinhard Döhl: *Von der Alphabetisierung der Kunst. Zur Vorgeschichte der konkreten und visuellen Poesie in Deutschland*. In: Elisabeth Walther u. Udo Bayer (Hrsg.): *Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense*. Baden-Baden: Agis 1990. S. 252.

735 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* 2004. S. 50.

736 Er bezieht sich in seiner Analyse auf die Publikation der dadaistischen Anthologie *Cabaret Voltaire* und versteht die Anordnung des Gedichts *Blick und Blitz* und des darauf folgenden Gedichts *Sehen* als Inszenierung eines Zusammenhangs, demnach das zweite Gedicht erhellt, was im ersten Gedicht unklar bleibt. Die typografischen Weißräume zwischen den Gedichten begreift Bergmeier als Pausenzeichen und als Verbindung, durch die das Titelwort Sehen zum

»Zwischenraums«, der »graphisch sich zum Ausdruck bringenden Pause«⁷³⁷, und sieht diesen in dem gedehnten Wortzwischenraum vor der Wortwiederholung »Scheinbar« (Vers 5) und »Breiter« (Vers 7) typografisch realisiert, so dass der Text inhaltlich auf die äußerlichen Sonderheiten des Textes hinweist.

In den letzten beiden Zeilen setzt Kandinsky hingegen ein anderes Pausenzeichen ein. Die iterative Verwendung abstrakter Interpunktionszeichen markiert eine Auslassung oder Dehnung und materialisiert die Lücke beziehungsweise Pause grafisch. Die stummen Gedankenstriche verschleiern somit das Unausgesprochene, wie das »Trübe«, das Kandinsky betont. Auf die Phrase »Daher fängt auch alles an« (Vers 16) folgend mutet den Auslassungszeichen aber auch das Potential des Neuanfangs, des Unbeschriebenen und noch zu Füllenden an. Worauf das finale »Es hat gekracht« (Vers 17) die Folge jenes unbeschriebenen Prozesses beschreibt. In der Form treten die Gedankenstriche als Kennzeichnung eines geistigen Prozesses in Erscheinung, eines nicht darstellbaren Vorgangs, der nur geistig vollzogen werden kann – ähnlich der in Klimts *Beethovenfries* angedeuteten geistigen Metamorphose, die durch das freigelassene Intervall im Ablauf der Bilder umgesetzt ist. Folgt man dem Ansatz Bergmeiers, ließen sich die Abstände zwischen den Gedankenstrichen als jene »weißen Sprünge« verstehen, von denen das Gedicht spricht, also als Gedankensprünge, die den Betrachter weiterbringen, bis er schließlich begreift und die Erkenntnis mit voller Kraft eintritt.

In Kandinskys Gedicht über die Betrachtung eines abstrakten Gemäldes, das mit den typografischen Mitteln spielt und damit die Materialität gedruckter Sprache bloßlegt, kommen die Themen moderner Kunst und Literatur zusammen. Es illustriert, was Christina Weiß über den Zustand jener Zeit sagt: »Das Unbehagen an einem unreflektierten Umgehen mit der Sprache, deren künstlerisches Ausdruckspotential meist im Funktionieren als Instrument zur ›Nachrichten-‹Übermittlung erstickt ist, läuft parallel zu dem Unbehagen der bildenden Künstler, die Materialien ihres Mediums bloß zu einer letzten Endes doch immer mangelhaften Nachahmung der Wirklichkeit einzusetzen.«⁷³⁸ Die parallele Betätigung als Schriftsteller und Maler beziehungsweise Zeichner, die enge Zusammenarbeit zwischen Künstlern verschiedener Ausdrucksformen und die produktiven Überschreitungen von Gattungsgrenzen sind Zeichen dieses gemeinsamen ›Unbehagens‹ und werden durch das Mittel der Abstraktion ermöglicht, denn auf den Ausdruck des Materials reduziert, den grafischen Zeichen und der weißen Fläche, gleichen sich Literatur und Kunst einander an.

Scharnier zwischen den beiden Texten wird. – Horst Bergmeier: *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*. Göttingen: V&R unipress 2011. S. 199.

737 Ebd. S. 200.

738 Weiss: *Seb-Texte* 1984. S. 55.

Filippo Tommaso Marinetti:
Battaglia peso + odore (1912) und *Zang Tumb Tumb* (1914)

Die Orientierung einer auf Zukunft ausgerichteten Kunst, welche die Tradition hinter sich lässt und wegweisend sein will für Kommendes, ist im Namen der ersten avantgardistischen Bewegung bereits benannt: »wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen und starken *Futuristen!*«⁷³⁹, schreibt der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) im Gründungsmanifest von 1909.⁷⁴⁰ In diesem Dokument proklamiert er die futuristische Weltanschauung, vor deren Hintergrund die ›neue Kunst‹ entstehe. Er erteilt darin den autoritären kulturellen Instanzen, den Museen, Bibliotheken und Akademien eine Absage, jenen »Friedhöfen«⁷⁴¹, die das Alte konservieren und lehren und damit der Jugend neue Wege verstellen. Die moderne Welt dagegen mit ihren Maschinen und ihrer Technik, ihrer Energie und Dynamik verherrlicht Marinetti und ruft zu Mut, Anarchie und Kampf auf, um eine neue Kunst zu schaffen. »Die ästhetischen Entdeckungen des Futurismus«, so schließt Wolfgang Faust, »leiten sich aus dieser zugleich zerstörenden und aufbauenden Opposition her.«⁷⁴²

Im folgenden *Technischen Manifest der futuristischen Literatur von 1912* formuliert Marinetti die Grundsätze seiner futuristischen Poetik. Diese beginnt mit einem Zertrümmerungsakt: »Man muss die Syntax zerstören«⁷⁴³. Marinettis futuristische Dichtung schafft Adjektive, Adverbien und Konjunktionen ab und konzentriert die Sprache auf reine Substantive und Verben, die unflektiert und unverbunden aneinandergereiht werden, um der Literatur jenen dynamischen und spontanen Gestus zu verleihen, welcher der modernen Welt entspricht; er schafft die ordnende und vermittelnde Interpunktion ab und fügt dafür mathematische Zeichen ein, die stattdessen das Kräfteverhältnis zwischen den Wörtern anzeigen und ihre Beziehung unmittelbar herstellen; zwischen benachbarten Wörtern entstehen auf diese Weise Analogien und Analogieketten, die umso schneller vorantreiben, je größer die semantischen Sprünge zwischen den Begriffen sind, und in kurzer Folge ein breites »Bild-Netz«⁷⁴⁴ zeichnen, bis hin zu einer »größtmöglichen Unordnung«⁷⁴⁵.

739 Filippo Tommaso Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909). In: Umbro Apollonio (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Übersetzt v. Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser. Köln: DuMont 1972. S. 35.

740 Der Italiener Marinetti, der in Ägypten geboren und in Frankreich aufgewachsen war, veröffentlicht sein Manifest zunächst in *Le Figaro* auf französischer Sprache.

741 Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus* 1972. S. 35.

742 Faust: *Bilder werden Worte* 1977. S. 86.

743 Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* 1972. S. 74.

744 Ebd. S. 76.

745 Ebd. S. 77.

»Marinetti spürt das Bedürfnis nach dem Übergang von einer Modernität des Inhalts zu einer Revolution des Stils, die die von der Tradition geerbten Ausdrucksformen und Satzgefüge überwindet, die seiner Meinung nach unzureichend sind, um alle Empfindungen des heutigen Menschen darzustellen [...].«⁷⁴⁶ Das Prinzip, auf dem diese Neuerungen beruhen, und das die Voraussetzung für die futuristischen Innovationen bildet, ist das der *parole in libertà*: »Nach dem freien Vers, nun endlich DIE BEFREITEN WORTE!«⁷⁴⁷

Um den Wörtern Lebendigkeit, Flexibilität und Energie zu verleihen, müssen sie »aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus«⁷⁴⁸ befreit werden. Erst als »freie Radikale« können die Worte ihr ganzes Potential entfalten. Schon Mallarmé fasste den Gedanken, die vollständige semantische Dimension eines Begriffs durch Zertrümmerung des Sinnzusammenhangs zu erhalten. Marinetti, der zunächst symbolistisch schrieb und dessen Dichtung sich durch Mallarmé, Poe und Baudelaire entwickelte,⁷⁴⁹ geht einen Schritt weiter und befreit die Worte radikal aus ihrem syntaktischen Kontext und schließlich aus dem typografischen Textzusammenhang. Letzteres war mit Mallarmés *Un Coup de Dés* präfiguriert durch die freie Anordnung der Wörter auf der Buchseite. Neue Drucktechniken und die damit zusammenhängende massenhafte Verbreitung von Informationen in Zeitungen und Zeitschriften sowie die Plakat- und Werbegrafik inspirierten Marinetti zu typografischen Experimenten, die über Mallarmés Einsatz typografischer Mittel hinausgingen. Mit der Ästhetik greller Leuchtschriften und scheppernder Lautsprecher verdrängte Marinetti Mallarmés »orphische Preziosität«⁷⁵⁰. Die Kompositionen der Futuristen, die sich harmonischen Gesetzen widersetzten und mit Asymmetrien und starken Kontrasten spielten, sollten großen Einfluss auf die Typografie des zwanzigsten Jahrhunderts nehmen, mehr als alle anderen künstlerischen Avantgarden: »The Futurists' attack on the prevailing and (in their view) decadent classicism and hedonistic Symbolism opened up the rectangular page to the dynamic organization and asymmetry which is the basis of modernist design.«⁷⁵¹

746 Claudia Salaris: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus zwischen 1909 und 1944*. In: Ingo Bartsch u. Maurizio Sendiero (Hrsg.): ... *auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld: Kerber 2002. S. 93.

747 Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* 1972. S. 81.

748 Ebd. S. 74.

749 Marinetti selbst übertrug Mallarmés *Un Coup de Dés* ins Italienische. – Vgl. Adler u. Ernst: *Text als Figur* 1987. S. 255.

750 Adler u. Ernst: *Text als Figur* 1987. S. 255.

751 Alan Bartram: *Futurist typography and the liberated text*. London: The British Library 2005. S. 7

Die typografische Dimension von Text war für die technikaffinen Futuristen auf zweifache Weise interessant: Die technische Produktion des gedruckten Textes verdeckt das schreibende Subjekt (beispielsweise gegenüber der Handschrift) und offenbart andererseits den materialen Charakter von Text: »An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschen muß die lyrische Besessenheit der Materie treten.«⁷⁵² In ihrer typografischen Gestalt gewinnen die Wörter Körperlichkeit, die durch eine differentielle Typografie individualisiert und für die einzelne Stelle, das jeweilige Wort bestimmend werden kann – Marinetti nennt das »auto-illustrazioni«⁷⁵³. Mit der spezifischen Verbindung von Wort und typografischer Form können emotionale Konnotationen mit dem Begriff verknüpft werden und das Wort wird unmittelbar sinnlich wahrnehmbar.⁷⁵⁴ Eine expressive Typografie vermag einen Text erlebbar zu machen, indem es sinnliche Aspekte in die Literatur einfügt, wie Lärm, Gewicht und Geruch – diese seien, so Marinetti, bislang vernachlässigt worden.⁷⁵⁵ Größenverhältnisse, Fettdruck, Versalien und Abstände können als Intonationsmerkmale, gravitative und olfaktorische Kennzeichen wirken. Um die Materialität in Literatur einzubeziehen, bedarf es einer Sprache, wie sie Marinetti proklamiert: »Nur der asyntaktische Dichter, der sich der losgelösten Worte bedient, wird in das Wesen der Materie eindringen und die dumpfe Feindschaft, die sie von uns trennt, zerstören können.«⁷⁵⁶

Es ist das Ziel futuristischer Dichtung, so lässt sich vielleicht aus Marinettis Manifesten zusammentragen, dem schönen, harmonischen Stil zu entsagen und viele Sinneseindrücke gleichzeitig aufeinander krachen zu lassen, Bilder unvermittelt aufeinanderfolgen zu lassen, einen Lesefluss von Anfang an zu unterbinden und heterogenes Sprachmaterial zu montieren. Störungen sind bewusst einbezogen und beabsichtigt. Indem Konjunktionen und strukturierende Interpunktionszeichen vermieden werden, treffen freie Worte direkt aufeinander, deren Relation ungeklärt ist und sich durch die Wörter assoziativ ergeben: »Die von der Interpunktion befreiten Worte werden sich gegenseitig bestrahlen, und ihre verschiedenen Magnetfelder werden sich nach dem ununterbrochenen Dynamismus des Gedankens kreuzen.«⁷⁵⁷ Die unflektierten Wörter stehen sich juxtapostisch gegenüber. Die visuelle und akustische Lautgestalt sowie der voller Bedeutungsumfang eines Wortes strah-

752 Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* 1972. S. 77.

753 Filippo Tommaso Marinetti: *Lo splendore geometroco e meccanico e la sensibilità numerica* (1914). In: Luciano De Maria (Hrsg.): *Marinetti e i futuristi*. Mailand: Garzanti 1994. S. 145.

754 Vgl. Salari: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus* 2002. S. 96.

755 Vgl. Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* 1972. S. 78

756 Ebd..

757 Marinetti: *Supplement zum Technischen Manifest* 1972. S. 85..

len auf das nachfolgende Wort aus, dessen formale und semantische Qualität zurückreflektiert. Auf diese Weise interagieren benachbarte Wörter miteinander, beeinflussen sich über die dynamische Kraft der Assoziation, die der Leser zu leisten hat. Der Autor zieht sich zurück, indem er auf vermittelnde und erläuternde Partikel verzichtet, und überlässt es dem Leser durch Kombination semantische Bezüge herzustellen:

Die futuristische Schreibkunst lehnt den gemachten Gedanken zugunsten des zu machenden ab und ist strukturiert wie ein Registriersystem der Regungen der Psyche, der vom Vorbewusstsein, vom Unterbewusstsein und von der äußeren Wirklichkeit gesandten Reize, die es sofort in verbale, graphische und phonetische Zeichen umsetzt. Es handelt sich nicht etwa um eine passive Aufnahme, sondern um eine Wahrnehmung, die eine aktive Reaktion des Subjekts gegenüber dem Reiz impliziert, also um eine kognitive Form.⁷⁵⁸

Das Verfahren der Spatialisierung, Wörter durch reine Gegenüberstellung in Relation zu stellen, wird durch den Wortzwischenraum repräsentiert. Der Weißraum bildet die ›unsichtbare‹ Verbindung zweier Entitäten und visualisiert die »drahtlose Phantasie« (»immaginazione senza fili«), jener Vorstellung sprachlicher Interaktion und Analogiebildung, die Marinetti modernen Verkehrs- und Kommunikationstechniken, wie dem Funk (»telegrafia senza fili«) entlehnt.⁷⁵⁹ Der Weißraum kann daher als charakteristischstes (Satz-)Zeichen für Marinettis literarisches Programm bezeichnet werden – in Anbetracht seiner Texte fällt es unmittelbar ins Auge (Abb. 51). Der Wortzwischenraum ist in Marinettis Schriften ungewöhnlich groß gesetzt, um die ›befreiten Wörter‹ auf Distanz zu halten, ohne dass der Kontakt zwischen ihnen verloren ginge.⁷⁶⁰ Daneben setzt er auch größere Zwischenräume ein, welche die Verbindung benachbarter Wörter sprengen, sowie Absätze und Zwischenschläge.

758 Salaris: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus* 2002. S. 96

759 »Unter drahtloser Phantasie verstehe ich die absolute Freiheit der Bilder oder Analogien, die mit unverbundenen Worten, ohne syntaktische Leitfäden und ohne irgendeine Zeichensetzung ausgedrückt werden.« – Filippo Tommaso Marinetti: *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität* (1913). Umbro Apollonio (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Übersetzt v. Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser. Köln: DuMont 1972. S 124.

760 Im Blocksatz können Sperrungen bei mangelhaft ausgeschlossenen Zeilen als Drucksatzfehler auftreten. Diese fallen jedoch auf, weil sie im Kontext des Textkorpus eine Ausnahme darstellen und die visuelle Textur stören. In Marinettis Texten ist jede Zeile derart ausgeschlossen, so dass es die optische Gestalt des Textes charakterisiert und zum typografischen Merkmal avanciert.

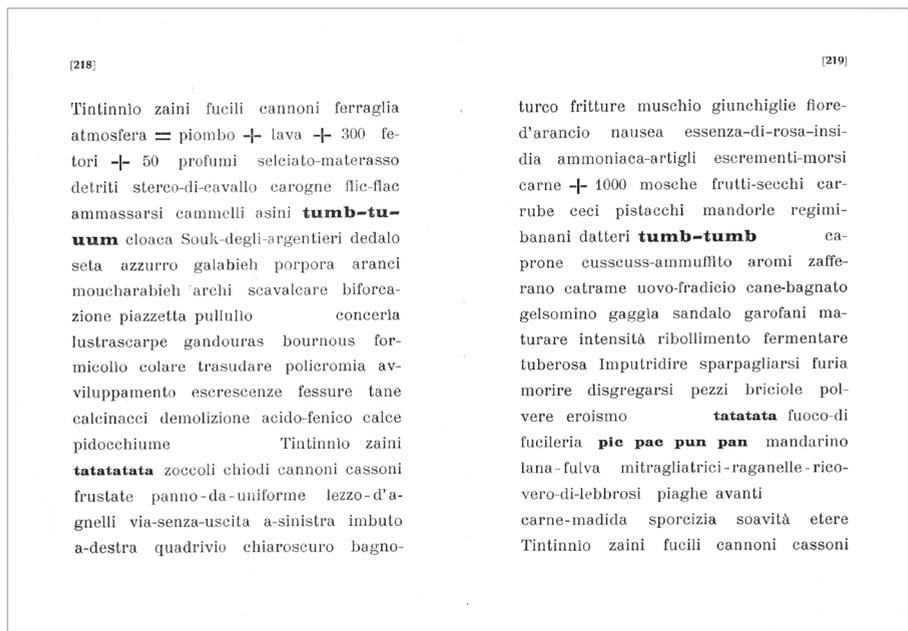
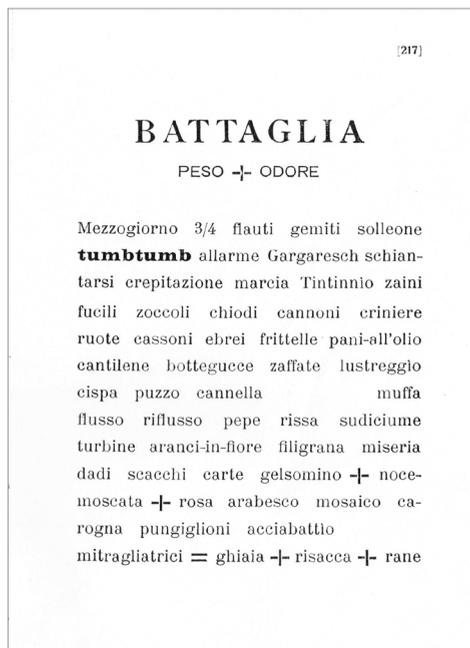


Abb. 51: Filippo Tommaso Marinetti: *Battaglia peso + odore* (1912), 1., 2. und 3. Seite

Die Dimensionierung der Zwischenräume folgt also einem System, das den Text strukturiert, dem Marinetti aber auch inhaltliche Bedeutung zuschreibt: »Eine mehr oder weniger lange weiße Stelle deutet dem Leser die mehr oder minder lange Pause oder das Schlafen der Intuition an«⁷⁶¹, schreibt Marinetti im *Supplement zum Technischen Manifest der futuristischen Literatur*. Durch starke typografische Deformierungen sucht er, den sensuellen Reiz der Schrift, der sich unmittelbar auf die Lektüre auswirkt, zu potenzieren. Auch die deutlichen Zwischenräume wirken in ihrer materialen Präsenz auf den Leser und die Lektüre.

Im Anhang des *Supplemento*, in dem er die weißen Stellen als Pausenzeichen mitzulesen bedenkt, druckt Marinetti seinen literarischen Text *Battaglia peso + odore* ab, welcher durch seine typografischen Besonderheiten zunächst visuell ins Auge fällt. Der Text ist in konventionellem Blocksatz gesetzt und folgt der Linearität der Schriftzeilen, eine Überschrift mit Untertitel entspricht dem herkömmlichen Beginn von Texten. Auffällig ist jedoch, dass einzelne Wörter in einem anderen Font gedruckt und durch Fettdruck ausgezeichnet sind, mathematische Zeichen im Textfluss integriert sind und der Text Lücken aufweist, also verschieden große Weißräume zwischen zwei Wörtern innerhalb einer Zeile. In *Battaglia peso + odore*, einem ›Bericht‹, der sich literarisch mit dem italienisch-türkischen Krieg in Nordafrika (1911–1912) beschäftigt, setzt Marinetti einige seiner in den Manifesten geforderten Ansprüche um, so verzichtet er hier vollständig auf Interpunktionszeichen sowie auf alle Wortarten außer Substantive und Verben, die er im Infinitiv belässt, und setzt diese unvermittelt nebeneinander. Durch mathematische Zeichen stellt Marinetti Beziehungen zwischen Wörtern her, deren Verhältnis jedoch der Leser selbst bestimmen muss: In der Wortfolge »mitragliatrici = ghiaia + risacca + rane« beispielsweise ließe sich die Flucht ins Meer infolge eines Maschinenengewehrangriffes lesen. Bei den fettgedruckten Textbestandteilen handelt es sich um Onomatopoetika, die Geräusche militärischer Aktionen lautmalerisch umsetzen. Die Klangwirkung stellt eine bedeutende Dimension von Marinettis Texten dar: häufig kombiniert er Wörter mit ähnlichen Buchstaben oder gleichen Lautfolgen (»flusso riflusso pepe rissa«), insbesondere die Auslaute aufeinander folgender Wörter sind gleich und bilden Binnenreime (»zoccoli chiodi cannoni cassoni«). Der Text verleitet zum lauten Lesen und erzeugt dabei einen Sog, in dem sich die Wörter immer schneller aneinanderreihen.

761 Marinetti: *Supplement zum Technischen Manifest* 1972 S. 85. – »Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà a lettore I riposi o I sonni più o meno lunghi dell'intuizione.« – Filippo Tommaso Marinetti: *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista* (1912). In: Ders.: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 215.

Zahlreiche Doppelkonsonanten beschleunigen den Lesefluss («cusscuss-ammuffito»), der gegen Ende durch lautmalerische Vervielfachungen von Konsonanten verstärkt («sparrrrpagliiiamento») oder von Vokalen gedehnt wird («corridooooori gridaa»). In die Dynamik des Textes wirken auch die Weißräume hinein, die ganz unterschiedliche Bedeutung entfalten: Als Pausenzeichen gestalten sie den Rhythmus des Textes mit, indem die Dimension des Intervalls, wie Marinetti in seinem *Supplemento* schreibt, die Länge von Pausen angibt. Die Leerstellen strukturieren auf diese Weise den schrankenlos hinfließenden Text und differenzieren verschiedene Absätze. Als deklamatorische Partitur betrachtet bieten die Leerstellen Möglichkeiten zum Atemholen, verzögern und takten so aber auch den Vortrag. Schließlich erhalten die Aussparungen auch ikonische Wirkung: Vor dem Hintergrund des kriegेरischen Kontextes erscheinen die Lücken im Text wie Einschusslöcher, offene Wunden der Textur wie auch die Additionszeichen ihren piktoralen Eindruck als Kreuze offenbaren, die den Weg der Streitkräfte säumen.

Keineswegs sind die Lücken im Text jedoch als pietätvolles Schweigen, die Kreuze als Mahnmale zu verstehen. Marinetti verkündete schon im ersten futuristischen Manifest: »Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt«⁷⁶². Die herausragende Bedeutung des italienisch-türkischen Kriegs, die Marinetti in besonderer Weise beeindruckt haben dürfte, liegt im historisch erstmaligen Einsatz von Flugzeugbomben,⁷⁶³ die er am Ende seines Textes beschreibt. Auf der letzten Seite von *Battaglia peso + odore* bricht Marinetti aus der Linearität aus und ordnet vier Einzelwörter diagonal untereinander in einer fallenden Bewegung an (Abb. 52). Bei aller Bedeutungsoffenheit der Begriffe und ihrer »gegenseitigen Bestrahlung« wecken die fallenden Worte den Eindruck von Bomben, die aus einem Flugzeug («monoplano») abgeworfen werden.⁷⁶⁴ Die Begriffe »macello« und »ferite« bringen

762 Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus* 1972. S. 34.

763 Vgl. Georg W. Feuchter: *Geschichte des Luftkrieges. Entwicklung und Zukunft*. Bonn: Athenäum 1954.

764 Die Begeisterung der Futuristen für Technik und Geschwindigkeit fand ihren Höhepunkt im Motiv des Flugzeugs, das Marinetti zur mythischen Quelle seines technischen Manifests erhob: »Ich saß im Flugzeug auf dem Benzintank und wärmte meinen Bauch am Kopf des Fliegers, da fühlte ich die lächerliche Leere der alten von Homer ererbten Syntax. Stürmisches Bedürfnis, die Worte zu befreien, sie aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu ziehen! Dieser hat natürlich, wie alle Dummköpfe, einen vorausschauenden Kopf, einen Bauch, zwei Beine und zwei Plattfüße, aber er wird niemals Flügel haben. [...] Das hat mir der surrende Propeller gesagt, während ich in einer Höhe von zweihundert Metern über die mächtigen Schloten von Mailand flog.« – Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* 1972. S. 74. – In Marinettis Beschreibung seiner Umgebung klingt die Offenbarung Gottes aus dem Buch Exodus an, der Moses in den Höhen des Berges Sinai den Dekalog diktiert. Auch andere

das martialische Ergebnis eines solchen Angriffs von oben zum Ausdruck, »rifugio« deutet wie »oasi« das Ziel der Bombardements an, als militärischer Begriff ist in »refugio« aber auch der Schutzbunker angesprochen. Die diagonal abfallende Anordnung dieser Wörter lässt Mallarmés Einfluss auf Marinetti erkennen, der jene typografische Figur in *Un Coup de Dés* erfand. Der Zeilenfall hat bei Marinetti jedoch nichts vom symbolischen Untergang des Dichters, sondern vergegenwärtigt in expliziten Worten die Gewalt eines konkreten Luftangriffs – die Worte schlagen ein wie Bomben: »parole (già libere, dinamiche e siluranti)«⁷⁶⁵.

Den Vergleich von Wörtern als Torpedos zieht Marinetti im Abschnitt *Rivoluzione tipografica*

seines Manifestes von der Zerstörung der Syntax, in dem Marinetti die futuristische Vorstellung einer schmucklosen, unmittelbar wirkenden Buchgestaltung verkündet. In diesem Zusammenhang distanziert sich Marinetti auch deutlich von Mallarmé:

Ich beginne eine Revolution des Buchdrucks. Ich bekämpfe die bestialische und ekelregende Idee der passatistischen [als Gegenbegriff zu futuristischen, meint also rückwärtsgewandten; Anm. d. Verf.] und D'Annunzianischen Gedichtsbuches, das Büttenpapier aus dem 17. Jahrhundert, das mit Schiffchen, Minerva und Apoll, roten Initialen und Schnörkeln, Grünzeug, mythologischen Bändern

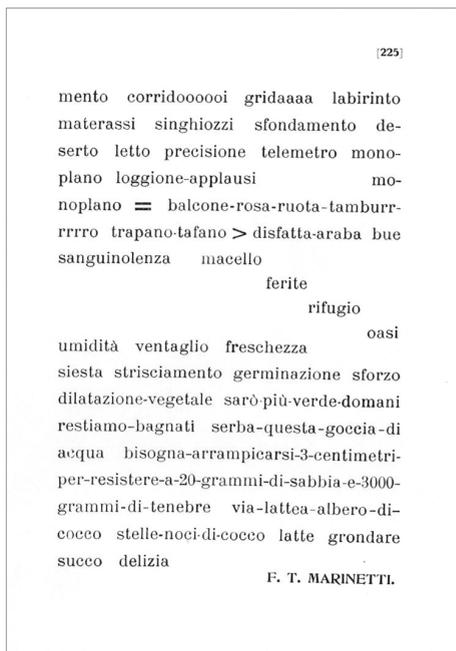


Abb. 52: Filippo Tommaso Marinetti: *Battaglia peso + odore* (1912), 9. Seite

Futuristen huldigten dem neuen Flugzeug in einer Vielzahl von Texten und Bildern. Unter anderem mag der neuartige Blick auf die Welt, die von der Luft aus als plane Fläche erscheint, an der Faszination teilgehabt haben. – Vgl. Bruno Mantura (Hrsg.): *Futurism in flight. »Aeropittura« paintings and sculptures of man's conquest of space (1913–1945)*. Kat. Ausst. Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, London. Rom: De Luca 1990.

765 »Wörter (die bereits frei, dynamisch und wie Torpedos sind)« –Marinetti: *Zerstörung der Syntax* 1972. S. 128. – Original zit. nach: Luciano De Maria (Hrsg.): *Marinetti e i futuristi*. Mailand: Garzanti 1994. S.109f.

im Stil eines Meßbuches, römischen Epigraphen und Zahlen verziert ist. Das Buch muß der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Gedankens sein. Und nicht nur das. Meine Revolution richtet sich auch gegen die sogenannte harmonische Aufteilung der Seite, die der Flut und Ebbe, den Sprüngen und der Explosion des Rhythmus, der diese Seite durchläuft, widerspricht.

Wir werden auf ein und derselben Seite drei oder vier verschiedene Druckschwärzen verwenden und, wenn nötig, auch zwanzig verschiedene Typen. Beispiel: Kursivdruck für eine Reihe von ähnlichen oder raschen Empfindungen, Fettdruck für heftige Klangmalereien. Mit dieser Revolution des Druckes und dieser bunten Vielfalt der Typen will ich die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln.

Ich bekämpfe die dekorative und präziöse Ästhetik von Mallarmé und seine Experimente mit dem seltenen Wort, dem einen, unauswechselbaren, eleganten, suggestiven und erlesenen Adjektiv. Ich will eine Idee oder Empfindung nicht mit passatischer Anmut oder Ziererei auslösen. Ich will sie vielmehr brutal anpacken und sie dem Leser mitten ins Gesicht schleudern.

Mit dieser Revolution des Buchdrucks, die mir gestattet, den Wörtern (die bereits frei, dynamisch und wie Torpedos sind) alle Geschwindigkeiten einzuprägen – die Geschwindigkeit der Sterne, der Wolken, der Flugzeuge, der Züge, der Wellen, der Sprengstoffe, der Teilchen des Meeresschaumes, der Moleküle und der Atome, bekämpfe ich außerdem das statische Ideal Mallarmés.⁷⁶⁶

Marinettis Bruch mit dem Symbolismus und der Dichtung des Fin de siècle bezieht neben der poetischen Ästhetik die formalästhetische Gestalt des Buches ein. Statt Dekoration und Exklusivität, Harmonie und Schönheit ruft er sowohl im Sprachgebrauch als auch in der typografischen Gestaltung zu einfacher, deutlicher und direkter Wirkung auf. Dabei bekennt er sich zur Eigenwertigkeit typografischer Formen, welche sich unmittelbar emotional auf den Sinn des geschriebenen Wortes auswirken und dessen Ausdruck intensivieren. Durch eine häufig wechselnde, »extrovertierte« Typografie will Marinetti insbesondere die Dynamik des Textes steigern und sucht sich damit deutlich von Mallarmé abzusetzen, dessen Würfelwurf in der endgültigen »Constellation« erstarret. Marinetti setzt Mallarmés präziser Diktion und detailliert komponierten Seitengestaltung, deren deutlichstes Charakteristikum der »schweigende« Weißraum ist, eine spontan erscheinende, ausladende und »laute« Komposition entgegen. Statt wohlbedachter weniger Worte, die wie Sterne am Himmelszelt aufleuchten, krachen bei Marinetti die Worte wie Meteore dem Leser entgegen.

766 Marinetti: *Zerstörung der Syntax* 1972. S. 128f.

Der 135 Seiten umfassende Text *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli ottobre 1912*, der zunächst in Auszügen, dann 1914 in den *Edizioni futuriste de »Poesia«* als Buch erscheint, mag Marinettis literarischen Gebrauch einer ausdrucksvollen Typografie am umfassendsten verdeutlichen.⁷⁶⁷ Wie der lautmalerische Titel vermuten lässt, handelt es sich erneut um einen Kriegsbericht, der Untertitel verortet das Geschehen nach Adrianopel (heutiges Edirne), das im Oktober 1912 von bulgarischen Truppen belagert wurde. Marinetti war als Korrespondent der Zeitung *Gil Blas* während des ersten Balkankrieges vor Ort, sein Bericht gründet folglich auf eigenen Erfahrungen und Erlebnissen.

Es soll im Folgenden nicht der Verlauf der in zehn Kapitel unterteilten ›Erzählung‹ wiedergegeben werden sowie eine vollständige satztechnische Analyse hier nicht geleistet werden kann, sondern es sollen hinsichtlich der typografischen Gestalt einzelne exemplarische Seiten des Berichts herausgenommen und lediglich in den näheren Kontext eingebettet betrachtet werden. Bereits das Titelblatt stellt programmatisch den freien Umgang mit dem sprachlichen Material dar (Abb. 53). Jede Zeile ist in einer anderen Schriftart gesetzt, wobei ›Zeile‹ eine lineare Folge von Wörtern meint, die nicht unbedingt horizontal ausgerichtet sein muss. Aufsteigend und absteigend diagonal in unterschiedlichen Graden, bogenförmig und sich gegenseitig durchdringend sind sie auf der Seite angeordnet – vom Autornamen, über Titelangaben, der Gattungsbezeichnung (»parole in libertà«) bis hin zu Verlagsangaben. Das vermeintliche Chaos unterliegt demungeachtet einer Ordnung, fluchten doch die diagonalen Linien der Titelphrasen nach links über die Seite



Abb. 53: Filippo Tommaso Marinetti: Titelblatt zu *Zang Tumb Tumb* (1914)

⁷⁶⁷ Marinetti: *Zang Tum Tuuum* 1914. – Gesetzt wurde das Buch vom Typografen Cesare Cavanna. Dem literarischen Text ist das Manifest der zerstörten Syntax vorangestellt und das Technische Manifest der futuristischen Literatur und dessen Supplement, inklusive des Textes *Battaglia peso + odore* nachgestellt

hinaus, wohingegen Autor- und Verlagsangaben an die äußeren linken Ecken verlagert sind und die Gattungsbezeichnung gewölbt der geraden Bewegung der untersten Diagonale kontrapunktisch entgegengesetzt ist, sie gleichsam abfangend. Die auseinanderstrebenden Titelphrasen »ZANG TUMB TUMB TUUUMB TUUUUM TUUUUM TUUUUM« bilden Onomatopoeika, welche die Geräusche einer Denotation nachzubilden scheinen, deren Ursprung in dem außerhalb des Blattes liegenden gemeinsamen Schnittpunkt der Schrägen zu suchen ist. Das in großen, fetten, schwarzen Lettern gesetzte »TUMB TUMB« transkribiert ein dröhnendes, dumpfes Donnern, während das schmalere, aber nicht weniger große »ZANG« einen lauten metallischen Ton nachbildet, im Verlauf der kleiner werdenden »TUUUUM TUUUUM TUUUUM« verliert sich jener Ton in regelmäßigen Intervallen und wird leise. In diesem Kontext wirkt der orange-gelbe Hintergrund wie eine Feuerbrunst als Folie der Explosion und untermalt die aggressive Atmosphäre, die der Schriftsatz gestaltet. Die verschiedenen Textteile sind überwiegend in Groteskschriften geschrieben, welche als ›Industrie-Schriften‹ galten, normalerweise für Akzidenzdrucksachen und nicht für literarische Texte verwendet wurden.⁷⁶⁸ Die serifenlosen Lettern wirken dementsprechend massiv, kalt und unpersönlich, einfach und direkt. Ästhetisch entspricht der groteske Schriftcharakter damit den futuristischen Absichten Marinettis, der den Buchschmuck auslöschen und durch eine anspruchslose, man möchte sagen primitive Typografie ersetzen will sowie seiner »Idee der mechanischen Schönheit«⁷⁶⁹, welche die bisher geltende Vorstellung von Schönheit ablösen soll. Da nur der Untertitel in horizontaler, für den Buchdruck konventioneller Ausrichtung gesetzt ist, erscheint dieser wie der eigentliche Titel, die diagonal gesetzten Lautmalereien dagegen erwecken den Eindruck illustrativer Bildelemente. Das Titelblatt wird hier zum Titelbild, in dem sprachliche Elemente bildhaft in die Fläche eingesetzt werden.

Wie das Titelblatt bewegt sich der gesamte Text im Spannungsverhältnis von textlicher und ikonischer, sachlich informierender und emotional wirkender Erscheinung. Zwar folgt Marinettis Bericht größtenteils dem linearen Zeilenverlauf, doch durchbricht er diesen immer wieder durch überraschende orthografische und typografische Mittel. Auch in *Zang Tumb Tumb* befreit Marinetti die Worte aus ihrem syntaktischen Korsett, reiht in erster Linie Substantive und Verben in ihren Grundformen interpunktionslos aneinan-

768 Vgl. Eberhard Dilba (Hrsg.): *Grotesk*. In: *Typographie-Lexikon*. Books on Demand: Norderstedt 2005. S. 40.

769 Filippo Tommaso Marinetti: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* (1914). In: Hans-Georg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte. Ästhetik. Dokumente*. Rowohlt: Reinbek b. Hamburg 2009. S. 107.

der zu einem Staccato assoziativer Begriffe. Noch vielfältiger als in *Battaglia peso + odore* variieren die Schrifttypen, -größen und Auszeichnungsarten, die teilweise innerhalb eines Wortes wechseln. Lautmalereien sowie Vervielfachungen von Konsonanten und Vokalen nehmen zu. In eckigen Klammern geben Vortragsbezeichnungen das Tempo des zu lesenden Textes an (»[presto]«, »[lento due tempi]«) und verdeutlichen den Partitur-Charakter. Das Repertoire mathematischer Zeichen wird erweitert, beispielsweise durch Mengenklammern, die innerhalb des Fließtextes Textblöcke zusammenfassen und mit Kommentaren versehen; im achten Kapitel ist der Text zum Teil in Tabellen eingefasst. Im Fall eines Flugblattes wird

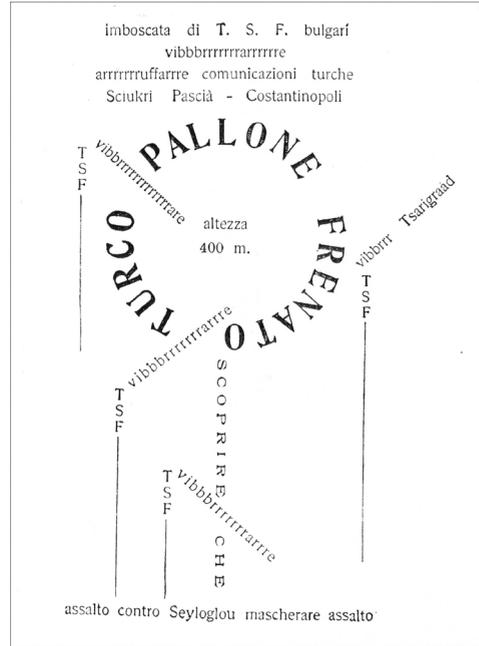


Abb. 54: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914), S. 120

externes Material collageartig in den Text integriert. Die Ausrichtung der Textzeilen wechselt von horizontalen zu vertikalen Verläufen, was den Leser zwingt das Buch bei der Lektüre zu drehen. Die freie Anordnung von Wörtern auf der Textfläche wird ausgebaut zu teilweise komplexen Figuren, die ikonischen oder indexikalischen Charakter haben.

Der vielleicht bekannteste Auszug aus Marinettis *Zang Tumb Tumb* ist die aus Schrift gebildete Zeichnung eines türkischen Ballons (Abb. 54), der in vierhundert Metern Höhe, wie die Angabe in der Mitte des den Ballon andeutenden Kreises bekundet, zu einem Aufklärungsflug aufsteigt. Die Pioniere entdecken, dass der bulgarische Feind einen Scheinangriff auf die türkischen Truppen in Seyloglou plant, wie die Phrase »scoprire che« vom Ballon abwärts zu der am Seitenende notierten Information »assalto contro Seyloglou mascherare assolto« führt, die entsprechend am Boden, aus den bulgarischen Lagern, einzuholen ist. Per Funk (»T. S. F. = Telegrafia senza fili«) wollen sie ihre Entdeckung weitertelegrafieren (die Nachricht ist über dem Ballon abgedruckt). Bulgarische Störsender verhindern jedoch den Kontakt zur Basis – mit vertikalen Linien, welche durch die Abkürzung »TSF« als Funkzeichen definiert werden, visualisiert Marinetti die Signale, welche von bulgarischen Bodentruppen ausgesandt werden. Die lautmalerschen Störge-

räusche (»vibbrrrrrrrrre«) dringen in den Ballon ein und durchtrennen die Phrase »scopire che«, welche zur entdeckten Information führt.⁷⁷⁰ Marinetti macht den unsichtbaren Informationskrieg durch explizites Schriftmaterial sichtbar, dafür greift er auf grafische und typografische Elemente zurück, nutzt verschiedene Schriftarten, um die Bestandteile zu differenzieren und ordnet die Textstücke so auf der freien Fläche an, dass sie ikonisch abbilden, wie der Kreis den Ballon, oder indexikalisch verweisen, wie der vertikale Schriftzug »scopire che« auf die Information, auf die sie referiert. Der weiße Hintergrund wird zum Vexierbild: notational betrachtet ist er Untergrund des grafischen Materials, piktoral der Himmel, in dem die Schlacht um Informationen von statten geht.

Die Seite mit dem türkischen Ballon veranschaulicht die verschiedenen Ebenen Marinettis Dichtung. Er montiert die heterogenen Informationen und vereint sie zu einem simultanen Bild. Durch die Bewegungsrichtungen werden zeitliche Folgen sichtbar, die eine Erzählung nachvollziehbar machen. Statt den Vorgang zu beschreiben, vergegenwärtigt Marinetti die Ereignisse, indem er sie dem Betrachter vor Augen stellt. Man sieht die abgehenden Störsignale, meint sie durch die Lautmalereien sogar zu hören und nimmt wahr, wie sie ungehindert beim Gegner eindringen und die Weitergabe der Information verhindern. Damit erhält das Textbild auch eine performative Wirkung. Mit der Thematisierung des drahtlosen Funks gibt die Seite aber auch Hinweise auf die Einrichtung des gesamten Textes, indem das bereits erwähnte Staccato als Nachbildung des Telegrammstils des militärischen Funks betrachtet werden kann und dem Bericht damit Wahrhaftigkeit verleiht: »Der Funk als de facto vorrangig militärisch geprägtes Medium findet seine kongeniale literarische Adaption in der am stärksten kriegsbegeisterten Bewegung der Moderne.«⁷⁷¹ Der reduzierte Telegrammstil manifestiert sich damit auch in den Wortzwischenräumen, die das deutliche Differenzieren der Worte bei der übermittelnden Artikulation andeuten, während die größeren Abstände eine Pause (Stop) markieren. Diese ›Lücken‹ stellen eine ganz neue Form literarischer Weißräume dar: »An empty space does not mean absence, but is evidence of the fast movement of the writing, as it skims over the white territory of the page.«⁷⁷² Auf dem visuellen Feld der Buchseite sind die ›befrei-

770 Vgl.: Dieter Daniels: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck 2002. S. 123f.

771 Daniels: *Kunst als Sendung* 2002. S. 122. – Vgl. auch Meg Greenberg: *Filippo Tommaso Marinetti's Electro-magnetic ›Telegraphic Style‹*. In: Monica Boria u. Linda Russo (Hrsg.): *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*. Leicester: Troubadour Publishing 2007. S. 33–45.

772 Germano Celant: *Typography and Layout*. In: Pontus Hulten (Hrsg.): *Futurismo & Futurismi*. Mailand: Bompiani 1986. S. 593.

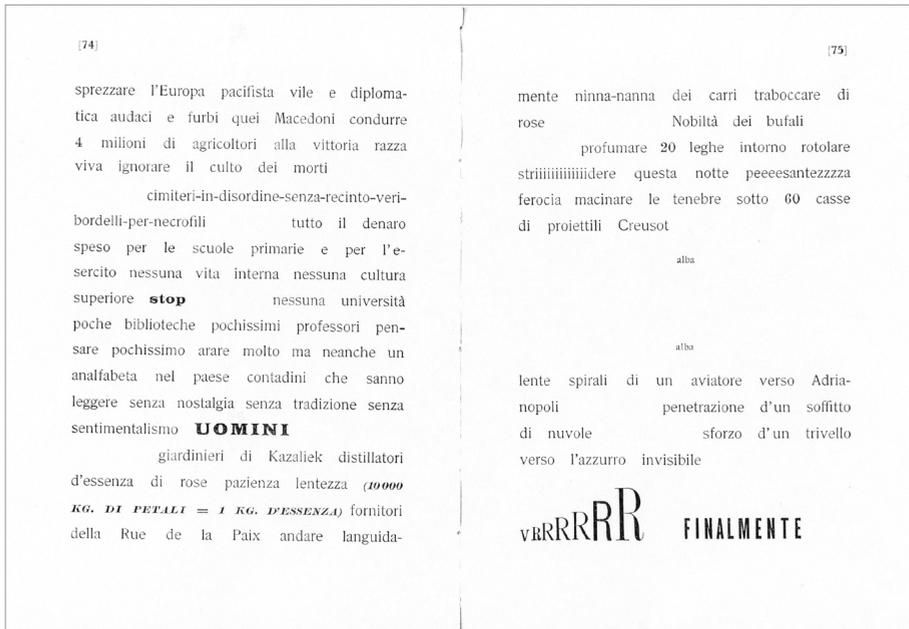


Abb. 55: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914), S. 74/75

ten Worte« nicht mehr Zeichen, sondern Objekte, die unmittelbar optisch wirken.⁷⁷³ Das Intervall zwischen den ›verbalen Gegenständen‹ ist daher räumlich: »Auf diese Weise wird die Verschiedenheit der Dinge zur meßbaren Entfernung und ist nicht mehr ontologischer, sondern geographischer Natur.«⁷⁷⁴ Die Weißräume weisen nicht symbolisch auf das Fehlende, welches durch die Erfahrung von Leere ersetzt wird, sondern markieren konkret als Beziehung zwischen zwei Elementen ihren Abstand, der sowohl zeitlich als auch räumlich interpretiert werden kann.

An verschiedenen Stellen schaltet Marinetti Zwischenschläge in den Text ein, größere Weißräume, die jenes räumliche Verständnis der Buchseite und der Entfernung zwischen den Elementen deutlich macht. Auf Seite 75 wird auf der Mitte der Seite eine weiße Fläche gelassen, oben und unten jeweils mit in kleinen Lettern geschriebenen Wort »alba« versehen (Abb. 55). Die etymologische Herkunft vom lateinischen ›albus‹ (weiß) deutet auf die materiale Dimension des Weißraums und der Textseite hin, also auch auf den bildhaften Wert dieser Fläche. In der italienischen Bedeutung markiert die Stelle den Sonnenaufgang, gibt also einen zeitlichen Hinweis. Während im vorange-

773 Vgl. Adler u. Ernst: *Text als Figur* 1987. S. 256.

774 Podewski: *Sprachtrümmerer und Experimentalkulturen* 2005. S. 226.

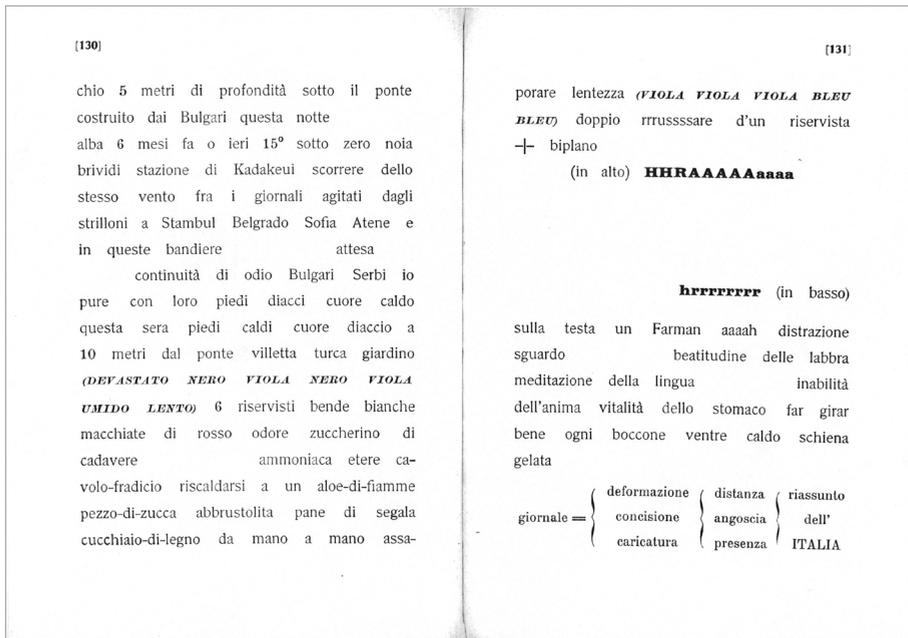


Abb. 56: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914), S. 130/131

gangenen Textteil noch von »notte« und »tenebre« gesprochen wird, schraubt sich am nächsten Morgen ein Flugzeug in den Himmel.

Auf Seite 131 illustriert ein Zwischenschlag den Abstand zwischen eines im Himmel fliegenden Doppeldeckers (»in alto«), »HHRAAAAaaaa«, und zweier schnarchender Reservisten am Boden (»in basso«), »hrrrrrrrr« (Abb. 56). Die Parallelität ist durchaus humoristisch, beschreibt aber auch den Umstand, dass ein Flugzeug unbemerkt vorbeifliegen konnte.

Schon auf Seite 60 hatte Marinetti die Anordnung der Wörter, die er an den Richtungen der Buchseite ausrichtet, zur Verbildlichung eines Fluges genutzt, bzw. zur Landung eines Flugzeuges (Abb. 57). Die Wiederholung des Wortes »scendere« in diagonaler Anordnung untereinander geschrieben, zeichnet die Bewegung nach.⁷⁷⁵ Die freie Anordnung des gleichen Wortes auf der Fläche einer Seite setzt Marinetti auch an anderer Stelle noch einmal um. Auf der oberen Hälfte der Seite 183 erscheint das Wort »vampe« in achtfacher Ausföhrung (Abb. 58). Die Worte sind alle horizontal zum Betrachter ausgerichtet, aber isoliert in der weißen Fläche installiert. In der Weise wie sie auf der Buchseite angeordnet sind, lässt sich darin die züngelnde Bewegung einer

⁷⁷⁵ Schon Mallarmé hatte die direktionalen Richtungen der Buchseite in *Un Coup de Dés* durch Übereinstimmung von Inhalt und Anordnung literarisch genutzt.

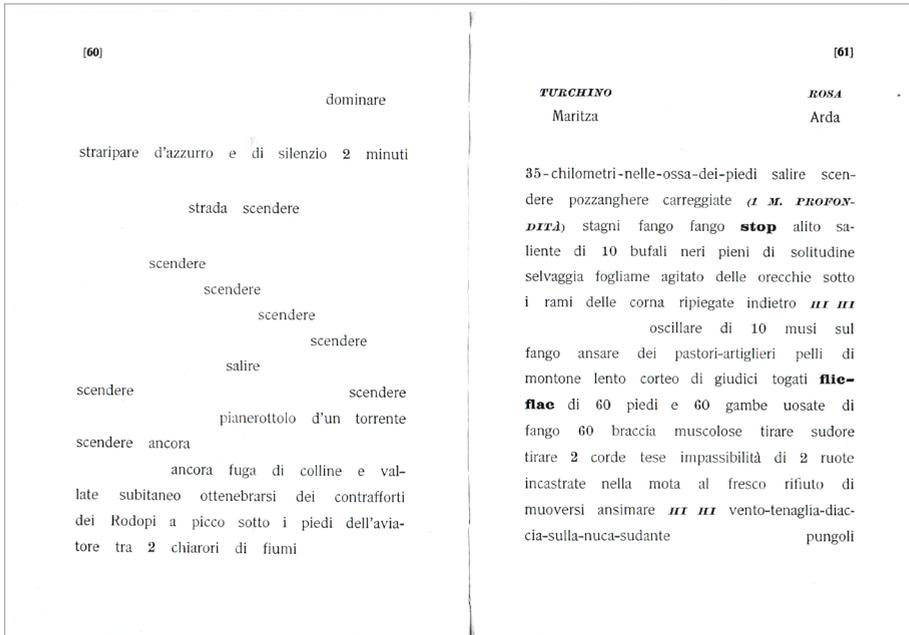
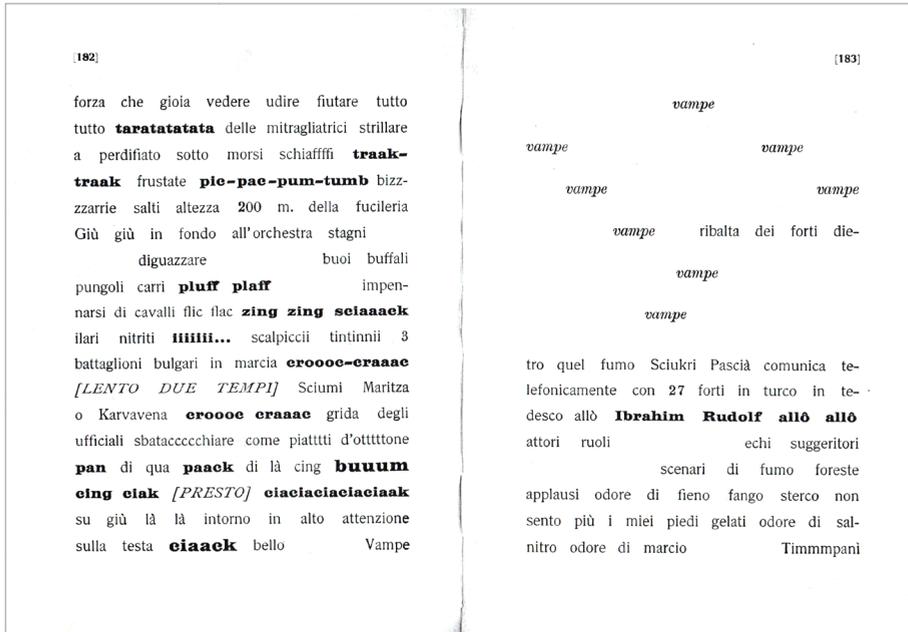
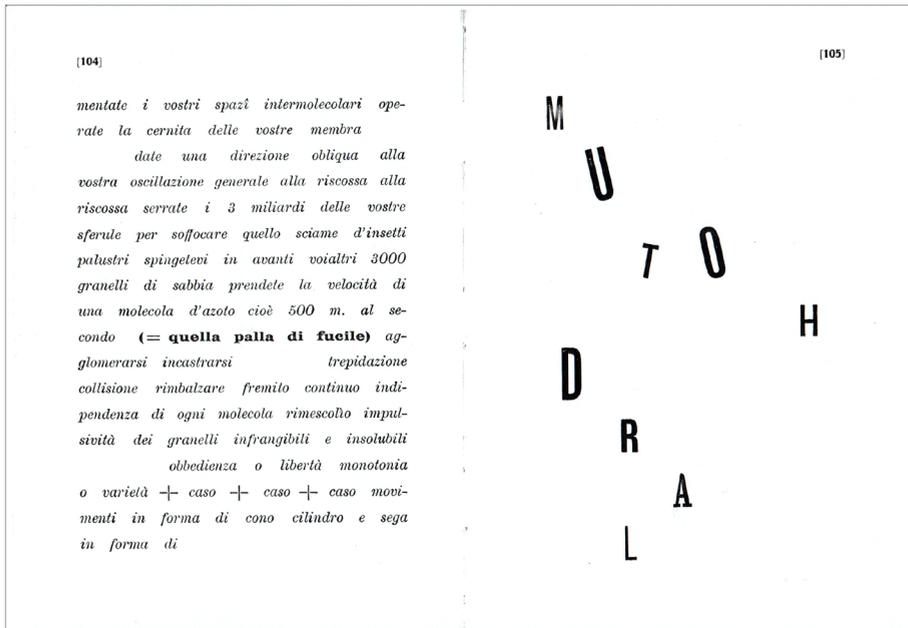


Abb. 57: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914), S. 60/61

Flamme erkennen, wenn man die Semantik der Begriffe mitliest. Die Anordnung wiederholender Begriffe deutet voraus auf Eugen Gomringers Konstellationen.

Den radikalsten Schritt der Sprachzertrümmerung vollzieht er auf Seite 105 (Abb. 59). Hier setzt er eine Sprachexplosion um, in der das Wort zersprengt und die einzelnen Buchstaben wie Atome frei im Raum der Buchseite schweben. Die vom Wortzusammenhang gelösten Buchstaben liegen scheinbar zufällig verteilt auf der Fläche. Auch hierin ist Marinetti wegweisend, sollen doch vergleichbare Experimente später Hans Arp und die Dadaisten kultivieren. Der Begriff »caso« auf der gegenüberliegenden Seite, der dort dreimal hintereinander durch Additionszeichen gekoppelt erscheint, vereint dann auch das »Fallen« (der Bombe oder der Buchstaben auf das Blatt Papier) sowie den »Zufall« der Konstellation in sich, in der die Buchstaben auf der Seite liegen. »In forma di cono cilindro« bezeichnet die Bomben und die zersägten Buchstaben (»sega«) meint die chaotische Form nach der Denotation.

Nach den »befreiten Wörtern« inszeniert Marinetti hier mit einem Knall folgerichtig die »Befreiung der Buchstaben« aus den engen Grenzen des Wortes. Zersplittert in die kleinste sprachliche Einheit, den Buchstaben, der nicht bedeutungstragend ist, wird Sprache »in außerlinguistisches, plastisches

Abb. 58: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914), S. 182/183Abb. 59: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914), S. 104/105

Material verwandelt⁷⁷⁶. (Typo-)Grafisch ist der Letter ein autonomes Element, durch Weißraum von anderen Zeichen differenziert und daher frei in die Fläche setzbar und drehbar. Wo die grafische Gestalt des einzelnen Buchstabens im Wortkomplex untergeht, tritt in der Isolation seine individuelle Form hervor, wird sichtbar, dass das »A« Serifen besitzt, das »L« dünner gedruckt ist als das »D« und das »M« enger gesetzt als das »R«. Da sich kein Wortzusammenhang kombinieren lässt und der Sinn der Seite folglich nicht aus einer lexikalischen Bedeutung zu erschließen ist, wird die Piktoralität der Schrift und die räumliche Anordnung der Elemente bedeutungstragend: Die kompositorische Unordnung visualisiert die schleudernden Splitter des Bombenschlags. Damit verleiht Marinetti, dessen »Lettrismus« nur ein Nebenprodukt seiner Dichtung darstellt und von ihm auch in späteren Arbeiten nicht intensiv weiterverfolgt wird,⁷⁷⁷ dem atomisierten Buchstaben Performanz, denn in der Zertrümmerung des Wortmaterials und der freien Verteilung der Sprachsplitter auf dem Blatt wird der gewaltsame Zerstörungsakt des militärischen Einsatzes nachgezeichnet und dem Betrachterleser vor Augen gestellt. In ihrer phonetischen Dimension lassen sich analog zu anderen Onomatopoeika des Textes die Buchstaben zudem als akustische Adaption des Denotationsgeräuschs lesen, welches als gewaltiger Krach eine ganze Buchseite einzunehmen und jegliches andere Geräusch zu übertönen vermag.

Marinetti erhöht durch die Betonung visueller und auditiver Reize die sinnliche Wahrnehmung des Textes und macht das Geschehen für den Leser erlebbar. Indem er die Ausdruckskraft typografischer Formen nutzt, schafft er eine Erregung, welche die Lektüre begleitet und emotional auf den Leser und das Lesen einwirkt. Manifestiert sich im durchdringenden Vortrag Marinettis Begeisterung für die strotzende Kraft kriegerischer Auseinandersetzung, kann sich die Intensivität auch als beklemmendes Gefühl beim Leser einstellen.

»Jede Seite«, so fasst Claudia Salaris zusammen, »ist ein dynamisches und plastisches Feld«⁷⁷⁸. In der Formulierung kommt zum Ausdruck, was schon an verschiedenen Stellen der Analyse anklang, dass Marinetti die Buchseite als Fläche wahrnimmt, auf der er grafisches Material – Schrift, ikonische und indexikalische Zeichen, Weißräume – simultan anordnet, so dass jede Seite wie ein individuelles Bild erscheint, der Leser sich auf jeder Seite neu zurechtfinden muss. Die Gleichzeitigkeit textuell vermittelter Informationen, sinnlich gegebener Geräusche, Gerüche und Farben, paralleler Bewegungen und

776 Salaris: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus* 2002. S. 100.

777 Vgl. Richard Grasshoff: *Der befreite Buchstabe: Über Lettrismus*. Berliner Diss. Frankfurt: 2001. S. 103.

778 Salaris: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus* 2002. S. 99.

Handlungen entspricht der Informationsflut, den kakophonischen Tönen, dem Rausch und der Schnelllebigkeit der modernen, mechanischen Welt. Marinetti nennt diese Parallelmontage verschiedener Informationskanäle »viellinnigen Lyrismus«⁷⁷⁹ und vergleicht diesen mit futuristischer Malerei. In der Tat lassen sich Parallelen ziehen:

Wie die Versuche der Künstler, die auf eine Überwindung der traditionellen Perspektive zielen und den Betrachter in den Mittelpunkt des Bildes stellen wollen, strebt die futuristische Dichtung danach, die Gleichzeitigkeit von Zeiten und Räumen darzustellen, und lenkt das Schreiben nicht mehr in logisch-linearem Sinn, sondern in verschiedene Richtungen, zwischen Gelebtem und Gedachtem, Erinnerungtem und Vorgestelltem.⁷⁸⁰

Äußeres Zeichen für den Bruch mit der sukzessiven Entfaltung von Text zeigt sich in der freien Anordnung des verbalen Materials auf der Buchseite. Indem sie sich aus der zeilenhaften Linearität löst, folgt sie nicht mehr der Logik der Sukzession, sondern wird Bestandteil des visuellen Raums des Blattes, das der simultanen Logik folgt.

In der Annäherung von Bild und Text experimentiert Marinetti in Folge mit dem Medium des Posters. Schon der Publikation von *Zang Tumb Tumb* hat er eine Karte (»carta sincrona«) beigefügt, die sich ausklappen lässt und in einem Diagramm die Eindrücke eines Piloten beim Überfliegen Adrianapolis darstellt. Im 1919 veröffentlichten Band *Les mots en liberté futuristes* integriert Marinetti mehrere ausfaltbare Bögen, die jeder für sich eine abgeschlossene Arbeit darstellen und losgelöst vom Buchkontext als Bilder funktionieren. Diese Drucke sind Text-Bild-Hybride, die in unterschiedlicher Weise Schrift, Piktogramme und grafische Elemente auf einer Fläche vereinen.

Dichter und bildende Künstler nähern sich im Futurismus einander an und überwinden die Grenzen künstlerischer Gattungen. So wie Marinetti das einzelne Blatt als Ausdrucksform für sich entdeckt und Ikonisches in seine Texte integriert, setzen Maler wie Francesco Canguillo (1884–1977), Giacomo Balla (1871–1958) und Carlo Carrà (1881–1966) Schrift in ihren Bildern ein (*tavole parolibere*). Das verbale Material dient den Künstlern dazu, Geräusche, Gesprochenes und das allgegenwärtig Geschriebene der multikommunikativen Metropolen abzubilden und neben dem Visuellen weitere Sinnesreize wiederzugeben, um einen ganzheitlicheren Eindruck einer Situation oder Handlung zu schildern.

779 Marinetti: *Zerstörung der Syntax* 1972. S. 129.

780 Salari: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus* 2002. S. 92f.

Während der Schriftsteller Marinetti Weißräume in seine Literatur integriert, um eine Verräumlichung der Sprache und simultane Darstellung gleichzeitiger Prozesse – Handlungen und Reizempfindungen – herzustellen, vermeiden futuristische Maler leere Stellen in ihren Bildern, indem sie die komplexen Zusammenhänge explizit machen. Umberto Boccioni schreibt 1913 in seinen *bildnerischen Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik*:

Denn die *Abstände* zwischen den Gegenständen sind keine leeren Räume, sondern das Übergehen der Materie in eine andere Intensität, die wir mit wahrnehmbaren Linien wiedergeben, die der photographischen Wirklichkeit nicht entsprechen. Das ist der Grund, warum es auf unseren Bildern nicht *Gegenstände* und *leeren Raum* gibt, sondern nur eine mehr oder weniger große Intensität und Festigkeit des Raumes.⁷⁸¹

Im Gegensatz zu Simultandarstellungen früherer Zeiten, in der zeitlich getrennte Handlungen auf einer Tafel nebeneinander abgebildet wurden, verbinden, überlagern und durchdringen die Futuristen disparate Phasen eines Gegenstandes zur vielschichtigen Bewegung einer Form. Nähe und Ferne werden als »emotionale Realitäten«⁷⁸² verstanden, die entsprechend subjektiv und dynamisch eingesetzt und dargestellt werden und nicht der objektiv-mathematischen Vorstellung der klassischen Perspektive entsprechen. Die Künstler verfestigen die Atmosphäre, welche die Gegenstände umgibt, und konstruieren die Verbindungen zu ihrer Umgebung, um die »architektonische Einheit des Bildes«⁷⁸³ zu erreichen. Trennt Marinetti, vom Funk inspiriert, die Worte durch Weißräume, um ihre drahtlose Verbindung zu kennzeichnen und den Leser zur Analogiebildung aufzufordern, um einen Sinnzusammenhang herzustellen, verbinden die bildenden Künstler visuelle Elemente, um die elektromagnetischen Beziehungen zwischen den Gegenständen herauszustellen.

Dass es sich beim italienischen Futurismus um kein nationales Phänomen handelt, sondern eine Tendenz, die auch in anderen Ländern zu erkennen ist, beweisen zeitgleiche Entwicklungen in Russland. Die russischen Kubofuturisten, Ego-Futuristen und die Gruppe *Centrifuga*, drei Gruppierungen, die sich von den Realisten und Symbolisten absetzten, namentlich von Puskin,

781 Umberto Boccioni: *Die bildnerische Grundlage der futuristischen Malerei und Plastik* (1913). In: Umbro Apollonio (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Übersetzt v. Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser. Köln: DuMont 1972. S. 111.

782 Ebd. S. 113.

783 Ebd.

Dostojewski und Tolstoi,⁷⁸⁴ proklamieren ihre Neuerungen erstaunlich ähnlich.⁷⁸⁵ In ihrem 1912 veröffentlichten Manifest *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* schreiben sie:

1. Wir haben aufgehört, Wortbau und Wortausprache nach grammatischen Regeln zu betrachten, wir haben begonnen, in den Buchstaben nur Wegweiser für Wörter zu sehen. Wir haben die Syntax erschüttert.
2. Wir haben begonnen, den Wörtern Inhalt nach ihrer graphischen und phonetischen Charakteristik zu geben. [...]
5. Wir charakterisieren Substantive nicht nur durch Adjektive (wie es bisher hauptsächlich geschah), sondern auch durch andere Teile der Sprache, auch einzelne Buchstaben und Zahlen. [...]
6. Von uns sind die Satzzeichen vernichtet worden, – wodurch die Rolle des Literarischen erstmals hervorgehoben und bewußtgemacht worden ist.
7. Vokale verstehen wir als Zeit und Raum (der Charakter der Richtung), Konsonanten – sind Farbe, Klang, Geruch. [...] Wir sind die neuen Menschen des neuen Lebens.⁷⁸⁶

Die Zertrümmerung der Syntax unter Vernachlässigung von Grammatik und Interpunktion hat auch bei den russischen Futuristen eine Konzentration auf das einzelne Wort zur Folge. Sie betrachten sich aber vor allem als ›Wortschöpfer‹, die in zahlreichen Neologismen und Verfremdungen neue Formen sprachlichen Ausdrucks erfanden. Die von Velimir Chlebnikov (1885–1922) und Aleksej Kručonych (1886–1968) entwickelte *Zaum*-Sprache grenzt an

784 Alle russischen Eigennamen werden im Folgenden in ihrer deutschen Schreibweise benutzt.

785 Velimir Chlebnikov bemüht abermals die Metapher der Schiffsreise, um den Aufbruch der jungen russischen Avantgarde zu beschreiben. Die Notiz erinnert an Mallarmés Toast (*Salut*) gegenüber seinen jungen Dichterkollegen, doch äußert sich die Schifffahrt der russischen Futuristen als agitatorische Reise durch die gewaltsamen Meere gegen Stürme der Kritik und ›Piraten-Kritiker‹: »Ihr, Wellen des Schmutzes und Lasters und Sturm seelischer Abscheulichkeit! Ihr, Čukovskijs, Jublaanovskijs! Wisset, wir haben die Sterne, wir haben auch die Hand des Steuermanns, und eure Belagerung und euer Sturm schrecken unser Schiff nicht. Der Wortpirat Čukovskij ist mit der Axt Whitmans auf unser sturmerprobtes Boot gesprungen, um sich der Stelle des Steuermanns und der Schätze des Fahrens zu bemächtigen. Aber seht ihr denn nicht schon seinen Leichnam in den Wellen schwimmen?« – Velimir Chlebnikov: *Polemische Notizen aus dem Jahre 1913*. In: Peter Urban (Hrsg.) *Velimir Chlebnikov. Werke 2. Prosa. Schriften. Briefe*. Deutsch v. Peter Urban u. Rosemarie Ziegler. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1972. S. 117.

786 [Richterteich]. Unterschrieben von David Burljuk, Elena Guro, Nikolaj Burljuk, Vladimir Majakovskij, Ekaterina Nizen, Viktor Chlebnikov, Benedikt Livšic, A. Kručonych. In: Velimir Chlebnikov: *Werke 2* 1972. S. 108f.

eine Kunstsprache, die frei jeder Referenzialität den klanglich-lautlichen und grafisch-materialen Charakter der Sprache betont. Das Laut-Malerische ihrer Poesie hat daher tatsächlich musikalische und visuelle Dimension. In der Handschrift sahen die Futuristen die Stimmung des Schreibenden dokumentiert, die sich wiederum durch den Duktus der Schrift dem betrachtenden Leser mitteilt. In ihrer Extremform zertrümmern auch die russischen Futuristen die Sprache so stark, dass, wie in Marinettis *Zang Tumb Tumb* auf einer Seite zeigt, nur noch Buchstaben übrig bleiben.⁷⁸⁷ Die russischen Futuristen, die eng mit bildenden Künstlern der russischen Avantgarde befreundet waren und zusammenarbeiteten, gaben nicht nur für die russische Literatur wichtige Impulse zur Abstraktion und Konkretion: »Wir aber sind der Meinung, daß die Sprache vor allem Sprache zu sein hat.«⁷⁸⁸

1913 wurde die erste futuristische Oper *Sieg über die Sonne* im Lunapark-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführt, ein Gemeinschaftswerk, bei dem Chelebnikov den Prolog schrieb, Alexej Kručonych das Libretto, Michail Matjuschin die Musik komponierte und Kasimir Malewitsch die Ausstattung gestaltete. Die Aufführung geriet zum Skandal, was zum einen auf die inhaltlichen, revolutionären Züge zurückzuführen ist, auf der anderen Seite auf die experimentelle musikalische, literarische und bildkünstlerische Form. Auf dem Bühnenvorhang erschien das erste schwarze Quadrat Malewitschs, weswegen er das Jahr 1913 zur Geburtsstunde des *Suprematismus* erklärte.

Kurt Schwitters: *Gesetztes Bildgedicht* (1922),
Stempelzeichnungen (1919–1923) und *Wand* (1922)

Kämpfen die Futuristen darum, traditionelle Kunstvorstellungen mit Gewalt zu zerstören, um mittels befreiter Mittel eine neue, zeitgemäße und lebendige Kunst zu schaffen, entladen die Dadaisten die bedeutungsträchtigen und ehrwürdigen Kunstformen, indem sie ihnen mit Unsinn und Parodie begegnen. Der Erste Weltkrieg führt in Zürich eine Gruppe von Exilanten zusammen, die 1916 mit der Eröffnung des *Cabaret Voltaire* den *Dadaismus* begründen und der aus den Fugen geratenen Welt ihre Banalität vor Augen halten. *DADA* ist Haltung, Ästhetik und Bewegung, unter dessen nichtssagendem und dadurch mit Sämtlichem zu füllendem Titel sich Künstler verschiedener Disziplinen und Nationalitäten programmatisch von etablierten Kunstvorstellungen absetzen, die Grenzen zwischen den Kunstformen durchbrechen und den Kunstbegriff mit dadaistischen Lesungen, Ausstellungen und Publi-

787 Beispielsweise in Aleksej Kručonychs Gedicht von 1913, das ausschließlich aus Vokalen besteht.

788 [Über Kunstwerke]. Unterschrieben von Aleksej Kručonych, Velimir Chlebnikov. Ebd. S. 113.

kationen erweitern. »DADA ist das BEKENNTNIS zur STILLOSIGKEIT«, schreibt Kurt Schwitters, »Dada ist der Stil unserer Zeit, die keinen Stil hat.«⁷⁸⁹ Indem sie die Stil- und Sinnlosigkeit ihrer Kunst zulassen und sich unbefangen und regellos dem Material bedienen, gelangen die Dadaisten zu den radikalsten Lösungen. Der Literat Hugo Ball (1886–1927), Mitbegründer der *Dada*-Bewegung und des *Cabaret Voltaire*, schreibt in seinem von ihm veröffentlichten Tagebuch:

Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkt getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann. Wir erreichten dies Resultat auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmäßigen Satzes und demnach auch unter Verzicht auf ein dokumentarisches Werk... Was uns bei unseren Bemühungen zustatten kam, waren zunächst die besonderen Umstände dieser Zeit, die eine Begabung von Rang weder ruhen noch reifen ließen. Sodann aber war es der emphatische Schwung unseres Zirkels, von dessen Teilnehmern einer den andern stets durch Verschärfung der Forderungen und der Akzente zu überbieten suchte. Mag man immer lächeln: die Sprache wird uns unseren Eifer einmal danken, auch wenn ihm keine direkt sichtbare Folge beschieden sein sollte. Wir haben das Wort mit Kräften und Energien geladen, die uns den evangelischen Begriff des ›Wortes‹ (logos) als eines magischen Komplexbildes wieder entdecken ließen. – Mit der Preisgabe des Satzes dem Wort zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den ›parole in libertà‹. Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Setzrahmen (dem Weltbilde) heraus, näherten die ausgezehnte Großstadt vokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme. Wir Anderen gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle und einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war.⁷⁹⁰

Die Worte, ihres Sinnes und ihrer Mitteilungsfunktion enthoben, stehen als reines Material zur Verfügung und entfalten in ihrer auditiven und visuellen Gestalt ihre volle Qualität. Dass die Vortragspraxis dadaistischer Literatur ihre klangliche Dimension hervorhebt, darf nicht den Blick darauf verstellen, dass von der dadaistischen Dichtung auch wichtige Impulse für die optische Poesie ausgehen, die wiederum ein bedeutender Fundus der gegenwärtigen Typografie ist: »Ein großer Teil der Textexperimente der 20er Jahre hat ein zweifaches

789 Kurt Schwitters: *Merz 1. Holland Dada* (1923). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung v. Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1975. S. 5.

790 Hugo Ball: *Flucht aus der Zeit*. München/Leipzig 1927. Zit. nach Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*. Köln: DuMont 1967. S. 207f.

Ziel: Angestrebt ist die Visualisierung und Phonetisierung von Literatur.«⁷⁹¹ Wie in Hugo Balls bekanntem Lautgedicht *Karawane* (1927) werden »typographische Formunterschiede« als »Mündlichkeitsmerkmale« wirksam, die bei der Rezitation prosodisch umgesetzt werden.⁷⁹² Daher haben die »Bemühungen um eine (Re-)Oralisierung der Lektürepraxis von Literatur in den Avantgarden«, so Susanne Wehde, »wesentliche[n] Anteil an der Entwicklung neuartiger typographischer Ausdrucksformen.«⁷⁹³

Die optophonetischen Dichtungen der Dadaisten sind nicht nur als Sprechpartituren für den artikulatorischen Vortrag zu betrachten,⁷⁹⁴ sondern sind als visuelle Poeme eigenständig, was ihr Abdruck in dadaistischen Zeitschriften beweist, wo sie zunächst optisch wirken. Mit seinen *Plakatgedichten*, aus dem Material des Setzkastens zusammengesetzte optische Gebilde, treibt der Berliner Dadasoph Raoul Hausmann die Literatur an ihre Grenze, wo sie zur bildenden Kunst umschlägt:

Schließlich und endlich, Buchstabengedichte sind wohl auch zum Lesen da, aber auch zum Ansehen – warum also nicht Plakate aus ihnen machen? Auf verschiedenfarbigen Papier und in großen Druckbuchstaben? Das wäre, Dunnerschlag, noch nicht dagewesen [...]. Also in die Druckerei von Robert Barthe in die Dennewitzstraße und gleich, gleich die neue Dichtform in Angriff genommen. Dank dem Verständnis des Setzers war die Verwirklichung leicht, aus dem Kasten der größeren hölzernen Buchstaben für Plakate nach Laune und Zufall hingesezt, was da so kam, und das war sichtbar gut./ Ein kleines f zuerst, dann ein m und ein t und so weiter, eine große écriture automatique mit Fragezeichen, Ausrufezeichen und selbst einer Anzeigehand dazwischen!

[...] Große sichtbare Lettern, also lettristische Gedichte, ja noch mehr, ich sagte mir gleich optophonetisch! Verschiedene Größen zu verschiedener Betonung! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut! Natürlich, die Buchstabenplakatgedichte mußten gesungen werden! DA-DA!⁷⁹⁵

791 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 350.

792 Vgl. ebd. S. 14.

793 Ebd. S. 350. – Wehde stellt sich damit gegen die Meinung, dass die dadaistische Literatur mehr die auditive als die visuelle Seite der Literatur bespiele und weniger Einfluss auf die Typografie genommen habe als die futuristische (Vgl. Bartram: *Futurist typography and the liberated text* 2005. S. 7 und 8), dass die Dadaisten die typografische Revolution der Futuristen zwar wahrgenommen, aber nicht für sich genutzt hätten.

794 Sowohl Mallarmé als auch Marinetti betonten die rezitatorische Dimension ihrer Texte – wir erinnern uns daran, die weißen Stellen als Pausen mitzulesen – doch lassen sich ihre Texte nicht losgelöst von der visuellen Gestalt verstehen, deren (typo-)grafischer Form sie Bedeutung beimessen.

795 Raoul Hausmann zit. nach Karl Riha: *Dada und Merz visuell. Wilde Typographie, optophonetische Poesie, Bildgedichte etc.* In: Volker Rattemeyer u. Dietrich Helms (Hrsg.): »*Typographie kann un-*

Hausmann ist die Lust am Experiment anzumerken, die nicht notgedrungen zu einem Ergebnis führen muss, von keinem unbedingten Kunstwillen geleitet ist, sondern sich treiben lässt von der Freiheit des Tuns. Wie Hausmann ohne nachzudenken, intuitiv die Lettern auswählt und anordnet, erinnert an einen Maler vor der Leinwand, der sein Bild entwickelt, während er die Farbe aufträgt. Der Zufall wird zum Mitwirkenden. Das Ergebnis betrachtet Hausmann wiederum als Form dadaistischer Lautgedichte und doch schafft er etwas Neues, worauf die Gattungsbezeichnung ›Plakat‹ hindeutet. Das Poem ist ein Bild, zusammengestellt aus den Elementen der Schrift: »Durch die Elementarisierung von Schriftsprache ›hintergeht‹ er (Normal-)Sprache und arbeitet mit schriftsprachlichen Einheiten, die zeitgenössisch als außerliterarisch erachtet werden.«⁷⁹⁶ Zwar weist die lineare Anordnung noch auf die Gattung Literatur, doch werden die Buchstaben, aus dem Wortzusammenhang gelöst, zu eigenständigen Zeichen, wie die piktoralen Zeichen, neben denen sie erscheinen.

Während der *Lettrismus* ein Nebenprodukt und eine Ausnahme in der futuristischen Dichtung darstellt, wird er im Dadaismus zu einer Tendenz, der sich vereinzelt Künstler widmen. Unter ihnen der Hannoveraner Dadaist und *Merz*-Künstler Kurt Schwitters (1887–1948), der 1924 in seinem Manifest *Konsequente Dichtung* formuliert: »Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe.«⁷⁹⁷ Und weiter: »Die konsequenteste Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequenteste Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander.«⁷⁹⁸

Schon in seinem berühmten Gedicht *An Anna Blume* (1919) demonstriert Schwitters die Vereinzelung des Buchstabens, indem er den Namen auseinanderzieht und in seine atomaren Bestandteile zerlegt: A-N-N-A. Klaus Schenk sieht die Getrennschreibung »in ein Verhältnis zur Präsentation des Wortmaterials auf dem Papieruntergrund«⁷⁹⁹ gesetzt: »Wörter werden aus syntaktischen Zusammenhängen und Buchstaben aus den Worteinheiten isoliert, wodurch bei der Tätigkeit dieser ›Auseinanderzerrung‹ Zwischenräume ent-

ter Umständen Kunst sein«. Kurt Schwitters *Typographie und Werbegestaltung*. Kat. Ausst. Landesmuseum Wiesbaden. Wiesbaden: 1990. S. 32.

796 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 365.

797 Kurt Schwitters: *Konsequente Dichtung* (1924). In: Friedhelm Lach (Hrsg.): *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*. Bd. 5 *Manifeste und kritische Prosa*. Köln: DuMont 1981. S. 190.

798 Ebd. S. 191.

799 Klaus Schenk: *Medienpoesie* 2000. S. 153.

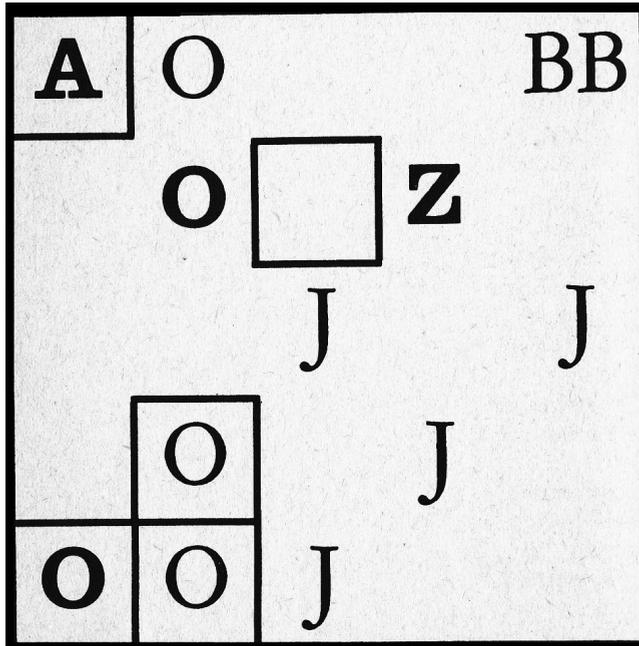


Abb. 60: Kurt Schwitters: *Gesetztes Bildgedicht* (1922)

stehen, die das anagrammatische Verfahren mit den typographischen Möglichkeiten von Schrift in Verbindung bringen.«⁸⁰⁰

Schwitters thematisiert diese Verbindung von Lettrismus und Materialität in einer Reihe von Buchstabenbildern, die er zunächst handgeschrieben anfertigt und später in Drucklettern setzt. Unter dem Titel *Gesetztes Bildgedicht* (Abb. 60) präsentiert Schwitters eine Zusammenstellung von dreizehn Buchstaben innerhalb eines quadratischen Rahmens. Das Buchstabenrepertoire ist reduziert auf die Lettern »A«, »B«, »J«, »O« und »Z«, die innerhalb des Rahmens frei stehen oder wiederum in kleinere Quadrate gesetzt sind, ein Quadrat bleibt zudem leer. Die Anordnung der Lettern folgt einem Raster, durchbrochen von Weißräumen, welche die Buchstaben trennen. Die Buchstaben lassen sich zunächst zu keinen logischen Wortzusammenhängen verbinden und beanspruchen damit Eigenständigkeit.⁸⁰¹ Schenk macht auf die Tradition magischer Quadrate aufmerksam und sieht in Schwitters *Gesetztem*

800 Ebd. S. 153.

801 Bernd Scheffer weist auf potentielle Verweisungsmöglichkeiten der Buchstabenkombinationen und damit auf einen Rest an Semantisierbarkeit hin. – Bernd Scheffer: *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*. Bonn: Bouvier 1978 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 33). S. 223.

Bildgedicht die manieristische Schreib- und Lesetechnik des Anagramms verwirklicht, in der sich durch unterschiedliche Kombination der abgedruckten Buchstaben verschiedene Lexeme herauslösen lassen, mit dem Unterschied, dass »Schwitters auch die unbeschriebene Druckfläche in seine Kombinatorik einbezieht.«⁸⁰² Diese Lücken im System versteht Schenk als Hinweis auf die typografisch-materiale Repräsentation des Bildgedichts aus Lettern und Setzpositionen, deren Kombinatorik den Text generiert. Besonders das leere Quadrat versinnbildlicht diese Struktur:

Mit der Technik einer der Heraldik entstammenden *mise-en-abyme*-Struktur integriert Schwitters in das gerahmte Quadrat ein kleines Quadrat, das lediglich eine leere Setzposition umschließt. Durch dieses Verfahren deutet Schwitters an, daß die Schreibfläche im Verhältnis von Figur und Grund im ›Bildgedicht‹ mitzulesen ist. Dem entspricht in der Programmatik der gestaltenden Typographie, daß auch die nichtbedruckten Teile textkonstitutiv sind.⁸⁰³

Liegt in der anagrammatischen Leseweise noch die Möglichkeit, die Buchstaben zu sinnvollen Lexemen zu verbinden und dem ›Text‹ eine Bedeutung abzuringen, weisen die Weißräume über die Sprache hinaus: »Das gesetzte Bildgedicht‹ von Schwitters [...] zeigt im Übergang von einer artikulatorischen zu einer dispersiven Schreib- und Leseweise an, wie sich die Ausbreitung des alphabetischen Buchstabeninventars auf der Papierfläche vollzieht.«⁸⁰⁴ Schon die Form des Quadrats verlangt neben der horizontalen Zeile auch die vertikale Spalte zu berücksichtigen und betont somit die Fläche als die dem Lesen zugrunde liegende Einheit. Die Weißräume jedoch integrieren die Fläche gar in das Textbild, indem sie diese freilegen. Das Quadrat wird hier zum definierten Feld, innerhalb dessen Buchstaben und freie Setzpositionen den schriftstellerischen Vorgang offenbaren, das Setzen von Lettern auf die Fläche. Das Literarische drängt durch die Freilegung der Typografie immer weiter zum Grafischen.

Die grafischen Elemente, durch das Quadrat eingerahmt, bezeichnen daher auch das Bildhafte des von Schwitters *Bildgedicht* betitelten Text-Bild-Hybrids, das ebenso aus einer bildkünstlerischen wie aus der eben dargelegten literarischen Perspektive besprochen werden kann. Karl Riha verweist auf die Analogie des *Gesetzten Bildgedichts* zu Bildwerken der Konstruktivisten.⁸⁰⁵

802 Schenk: *Medienpoesie* 2000. S: 150

803 Ebd. S. 150f.

804 Ebd. S. 151.

805 Riha: *Dada und Merz visuell* 1990. S. 36. – Klaus-Peter Dencker fragt gar, ob es sich um ein Bildgedicht im Sinne von Gisbert Kranz' Definition des Begriffs handelt, demnach das Poem

Tatsächlich lassen sich im »Quadrat-Text«⁸⁰⁶ die strengen Strukturen eines Mondrians erkennen, dessen ponderiertes Verhältnis bunter und unbunter Teile hier auf die Verteilung bedruckter und unbedruckter Stellen übertragen ist. Quadrat und orthogonales Raster sind in Schwitters Poem wiederzuerkennen. Wie in Mondrians Gemälden ist die Fläche in Schwitters *Bildgedicht* nicht Untergrund und Zeichenträger, sondern konstitutiver Bestandteil des Bildes, der durch die Rahmung Gestalt erhält. Der Wechsel von schwarzen und weißen Stellen erzeugt einen spezifischen Rhythmus, in welchem die neutralen Weißräume ausgleichender Kontrast zu den belebten, bedruckten Stellen darstellen. Bildnerisch betrachtet werden Buchstaben und Weißräume zu abstrakten Elementen, die als reine Formen ihre sprachliche Provenienz überwinden und ausschließlich grafisch wirken. Schwitters bezeichnet daher seine Dichtung auch als *abstrakt*.⁸⁰⁷ In seiner *Merz*-Kunst hat der doppelbegabte Schwitters dieses Verfahren des »Entformelns« von Sprache bereits eingesetzt, um es als bildhaftes Material zu nutzen. So lassen sich Schwitters *Bildgedichte* auch aus seinen bildnerischen Arbeiten ableiten.

Schwitters *Merz*-Kunst ist geprägt vom Prinzip der Collage.⁸⁰⁸ Dabei kann ihm jegliches Material für seine Arrangements dienen: gefundene Objekte wie Fahrkarten und Briefmarken, Papierschnipsel aus der Druckerei, Zeitschriftenausschnitte, sogar Knöpfe und Münzen, die er auf einer Fläche montiert und zu einer geschlossenen Komposition, einer *Merzzeichnung*, zusammenfügt:

Die Einheit des Raumes ist nun aber aufgehoben, es herrscht Diskontinuität in den Bezügen von Bildteil zu Bildteil. Absprengsel der Dingwelt werden »sinnlos« nebeneinandergesetzt und zueinander in Bezug gebracht, der mehr oder weniger einen neuen Sinn enthüllt. Das ist nun bereits ein dadaistisches Prinzip: Dinge, die in der »Wirklichkeit« nicht zusammengehören, durch Zusammenfügung im Bildraum in »irgendeine« Verbindung zu bringen.⁸⁰⁹

ein Bildwerk eines anderen Künstlers in sprachliches Material umsetzt. – Vgl. Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 354, Fußnote 1221.

806 Karl Riha: *Literatur als Viereck*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 27 (1989), H. 110. S. 171.

807 Wie ein »konsequentes« Bild abstrakt sein muss, muss auch »konsequente« Dichtung abstrakt sein, da es für Schwitters keine verschiedenen Kunstarten gibt, sondern nur eine Kunst. – Zu Schwitters Bezeichnungen »konsequent«, »abstrakt« und »elementar« vgl. Dencker: *Optische Poesie*. S. 322 f.

808 Schon der Begriff *Merz* selbst ergab sich aus einem Fragment des Schriftzugs »Kommerz«, welches er in eine seiner frühen Collagen integrierte.

809 Schmalenbach: *Kurt Schwitters* 1967. S. 90.

Die Wirklichkeitsrelikte tragen zum Teil sprachliche Informationen, die aus dem Zusammenhang gerissen ihre Bedeutung verlieren. Auch der Begriff *Merz* ist als Fragment des Schriftzugs ›Kommerz‹ entstanden, welches Schwitters in eines seiner ersten Bilder klebt. Als Gattungsbegriff betitelt der Begriff fortan Schwitters Arbeiten und ordnet seine *Merz*-Kunst, *Merz*-Dichtung, *Merz*-Bau dem collagierenden Verfahren zu.⁸¹⁰

Als Schwitters 1919 seine *Merz*-Werke beginnt, entstehen auch die ersten *Stempelzeichnungen*, kleinformatige Blätter, die in besonderer Weise mit dem Prinzip der Collage umgehen (Abb. 61). Mit gebräuchlichen Stempeln, die Schriftzüge wie ›Belegexemplar‹, ›Drucksache‹ oder ›Das Sekretariat‹ drucken, stempelt er auf weiße Flächen,

die durch dünne Bleistiftlinien gerahmt sind, was deren Bildcharakter erhöht. Angereichert werden die offenen Kompositionen durch Zeichnungen, Zahlen, Handgeschriebenes oder geklebte Fetzen. Im Gegensatz zu den meist verdichteten *Merz*-Zeichnungen bleibt das Weiß des Bildträgers bei den lichten Stempelzeichnungen stets sichtbar. Das Blatt Papier wird zum Träger des heterogenen Materials, das darauf geschrieben, gedruckt, gezeichnet und geklebt wird. Zugleich vereinheitlicht die weiße Fläche die disparaten Teile zum Bild. Die räumliche Position der Elemente bestimmt die Beziehung zwischen den neben-, über- und aufeinander gelagerten Bestandteilen. Schwitters folgt dabei keiner konventionellen Ordnung, die Gegenstände schweben frei im Raum, stehen mal auf dem Kopf, mal liegen sie auf der Seite, Schrift wird unvermittelt neben bildhafte Elemente gesetzt. Die Anordnung folgt einer eigenen Logik, die nicht inhaltlich bestimmt zu sein scheint, sondern bildkomposito-

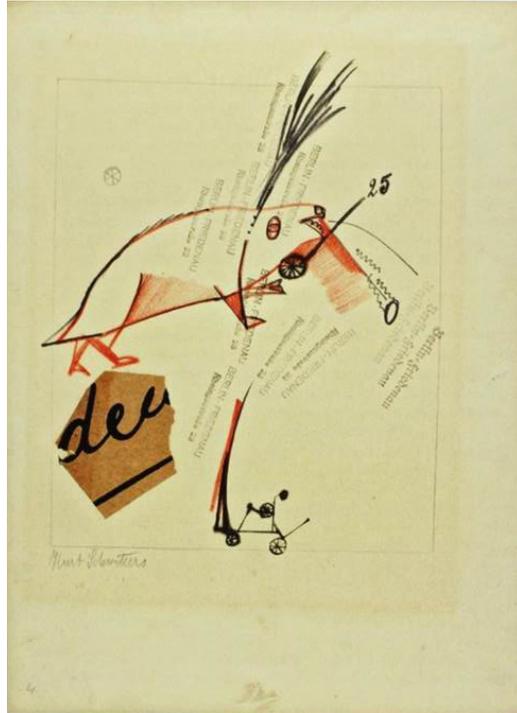


Abb. 61: Kurt Schwitters: *Ohne Titel (Komisches Tier)* (1919), Collage, Farbstift, Bleistift, Tinte, Stempelfarbe, Papier auf Papier, 21,5 x 17,7 cm

810 Gleichzeitig schafft Schwitters mit dem Begriff *Merz* auch eine Marke, durch die er sich vom Dadaismus abzusetzen vermag.

risch. Schwitters spricht vom gegeneinander Werten der Dinge, wenn er bildhafte Verhältnisse meint: »Es ist im Kunstwerk nur wichtig, daß sich alle Teile aufeinander beziehen, gegeneinander gewertet sind.«⁸¹¹ Der Reiz der Stempelzeichnungen liegt in ihrer Leichtigkeit, dem spielerischen Rhythmus der sparsamen Elemente auf der Fläche und dem Humor der eigenwilligen Montage von Strichzeichnung, realen Fundstücken und ›ernsthaften‹ Stempeln. In der Einleitung zum *Sturm Bilderbuch IV*, in dem Schwitters fünfzehn Gedichte und ebenso viele Stempelzeichnungen veröffentlicht, schreibt Otto Nebel:

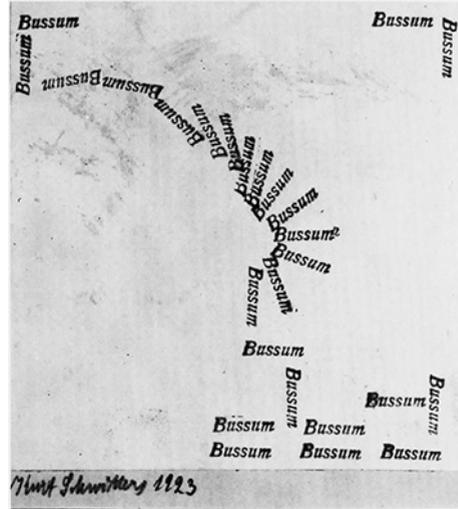


Abb. 62: Kurt Schwitters: *Ohne Titel (Bussum I)* (1923), Stempelfarbe auf Papier, 11.3 x 10.7 cm, David Neumann, New York

Zeichnungen sind Bilder: Schwarz-Weiß. Merz-Zeichnungen sind Merz-Bilder in Schwarz-Weiß. In Merz-Bildern und Zeichnungen verliert Schrift begriffliche Bedeutung. In Merz-Bildern und Zeichnungen ist Schrift formale Deutlichkeit, das graphische Mittel zur Gestaltung einer Fläche. Zahlen und Buchstaben bleiben rein bildhaft. Ihre Begrifflichkeit ist künstlerisch belanglos. An sich ist Schrift graphische Spur eines Wortklangs. Im Merz-Bild wird Schrift wortloser Klang reiner Linien. Begriffliches wird ausgemerzt.⁸¹²

Sicher ist Werner Schmalenbachs Einwand zuzustimmen, dass die Schrift in Schwitters Stempelzeichnungen semantisch lesbar bleibt und der gestempelte Text in seiner Banalität durchaus den Reiz der Zeichnungen mitbestimmt.⁸¹³ Dies scheint für Schwitters jedoch nur sekundär zu sein. Er geht mit Schrift nicht anders um, als mit piktoralem Material, was sich auch darin zeigt, dass die Texte selten waagrecht verlaufen, sondern wie die Strichmännchen verkehrt herum stehen oder bis zur Unleserlichkeit übereinander gestempelt

811 Schwitters: *Merz 1. Holland-Dada* 1975. S. 9.

812 Otto Nebel: *Kurt Schwitters*. In: Ders. (Hrsg.): *Sturm Bilderbücher IV*. Berlin: Der Sturm 1921. O. S.

813 Vgl. Schmalenbach: *Kurt Schwitters* 1967. S. 112. – »Er wollte die Sprache als ›reines‹, ›elementares‹ Formmaterial behandeln und stand damit vor der letztlich utopischen Aufgabe, die Barriere zu überwinden, die aller Sprache kraft der an ihr haftenden, in sie eingeschlossenen, ja sie bedingenden Inhalte gesetzt ist.«

sein können. Wenn Schwitters in seinem Manifest *Konsequente Dichtung* schreibt: »In der Dichtung werden die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen, entformelt und in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts«⁸¹⁴, dann gilt das auch für die Verwendung sprachlichen Materials innerhalb seiner *Merz*-Bilder und -Zeichnungen. Schmalenbach vertritt daher die Meinung, dass Schwitters *Bildgedichte* »im Grunde eine Fortführung der dadaistischen Stempelzeichnungen« sind, »nur dass die sprachlichen und bildlichen Mittel nun auf ein Minimum beschränkt und einer geometrischen Ordnung unterworfen sind.«⁸¹⁵

Die Reduktion, welche sich in Schwitters Werk um 1922/23 andeutet, betrifft auch seine Stempelzeichnungen, die er bald darauf aufgibt. 1923 entstehen die letzten Blätter, die völlig ohne piktorale Bestandteile auskommen, sondern lediglich aus der Wiederholung des Wortes *Bussum* bestehen (Abb. 62 und 63). Auf dem ersten Blatt scheint eine Bewegungsparaphrase abgebildet zu sein, den fotografischen Experimenten Eadweard Muybridges und Étienne-Jules Mareys oder den dynamischen Bildern der Futuristen nachempfunden. Das iterativ gestempelte Wort »fällt« von der linken oberen Bild-ecke sich überschlagend hinab, bis es übereinandergestapelt an der unteren Bildkante liegen bleibt, womit das Wort an einen Turmspringer erinnert. Die Fläche erhält den Eindruck vertikaler Ausrichtung. Auf dem zweiten Blatt ist das Wort schwarmhaft wiederholt und abgedruckt. Mit viel Druckerschwärze wurde der Stempel auf das Papier gesetzt, so dass die Lettern verschmieren, Buchstabenzwischenräume zugesetzt sind und der Stempelrand Spuren hinterlässt. Manchen Stempeldrucken dagegen fehlt Farbe, so dass sie fragmentarisch bleiben. Ins Druckerschwarz oder ins Papierweiß übergehende Wortbilder verhindern, die Worte zu lesen und betonen vielmehr den materialen Charakter der Stempel-

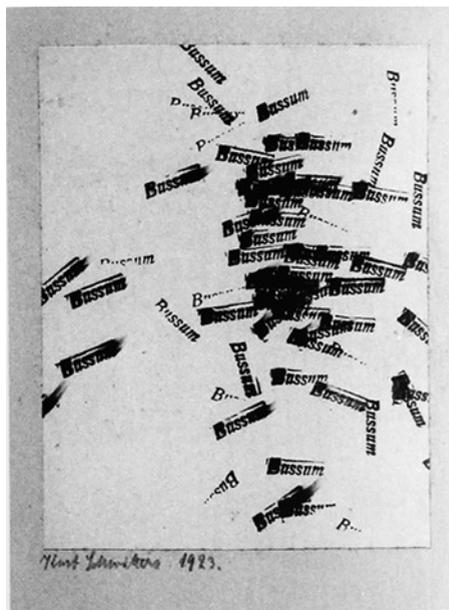


Abb. 63: Kurt Schwitters: *Ohne Titel (Bussum 2)* (1923), Stempelfarbe auf Papier, 12.6 x 10 cm

814 Schwitters: *Merz 1. Holland-Dada* 1975. S. 10.

815 Vgl. Schmalenbach: *Kurt Schwitters* 1967. S. 219.

zeichnung und den Akt des Stempelns. Im wirren Durcheinander entsteht ein dynamisches Bild, was an tummelnde Insekten erinnert, aber auch das zufällige Produkt eines Schmierblattes sein kann, auf dem der Stempel ausprobiert und die Richtung getestet wird, bevor er auf ein Dokument gesetzt wird.⁸¹⁶ Der Rhythmus aus weißen und schwarzen Stellen lässt die Schrift vergessen und bildhaft wirken. Schwitters nutzt hier den Stempel wie ein grafisches Werkzeug. Im ersten Blatt ist es die Länge des Wortes, im zweiten die Fähigkeit des Abdrucks mit seinen verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, die den *Merz*-Künstler zu reizen scheint. Die Lust am Stempeln ignoriert die Bedeutung des Wortes völlig, das als Eigenname Schwitters' Absicht entgegen kommt, da das Lexem nicht unweigerlich mit einer Reihe semantischer Assoziationen aufwartet.⁸¹⁷ Schwitters nutzt die gestempelten Worte, auch wenn sie selbst auf eine außersprachliche Entität, in diesem Fall die holländische Stadt Bussum, verweisen, als abstraktes Formmaterial.

Die späten Stempelzeichnungen sind in der konsequenteren Beschäftigung mit den Bedingungen des Materials den *Bildgedichten* näher als den ersten Stempelzeichnungen, die anekdotisch, humoristisch und assoziativ kleine Bildwelten und Geschichten entwickeln. Der stärker formale Zugang zeigt Schwitters' Entwicklung, der sich immer weiter von seinen dadaistischen Kollegen distanziert und zu konstruktivistischen Ideen tendiert. Die erste russische Kunstausstellung 1922 in Berlin, Verbindungen zu Theo van Doesburg und der *De Stijl*-Gruppe sowie ein zunehmendes Interesse für Typografie beeinflussen Schwitters' Stil, der sich ab 1922/23 in geometrisierende Richtung verändert.⁸¹⁸

1923 gibt Schwitters sein erstes *Merz*-Heft heraus und schafft sich damit ein eigenes Publikationsorgan, um seine Ideen und Arbeiten zu verbreiten. Anhand der *Merz*-Hefte lässt sich auch Schwitters' zunehmend typografische Auseinandersetzung ablesen, der 1924 die *Merz*-Werbezentrale in Hannover gründet und 1928 den *ring neuer werbegestalter*, dessen Vorsitzender er wird,

816 In diesem Sinne wäre die Stempelzeichnung *Bussum II* eine *i-Zeichnung*, womit Schwitters solche Blätter betitelt, die er findet und unverändert als fertige Arbeiten ausstellt. Dieses Verfahren der Dekontextualisierung entspringt einem vergleichbaren Gedanken wie dem der Collage, ist aber ungleich radikaler. Erstmals hatte Marcel Duchamp mit seinen sogenannten *Readymades* dieses künstlerische Vorgehen genutzt.

817 Im Gegensatz beispielsweise zum Wort ›Drucksache‹, das im Kontext des druckgrafischen Verfahrens durchaus kommentierenden Charakter hat und auf sich selbst hindeutet.

818 Vgl. Schmalenbach: *Kurt Schwitters* 1967. S. 155. – Friedhelm Lach spricht von »Neuer Sachlichkeit«. Kurt Schwitters: *Merzhefte*. Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1976. S. 4. – In einer *Merz*-Zeichnung, die 1926 in der Zeitschrift *Sturm* abgedruckt wird, bekennt sich Schwitters dazu, dass seine *Merz*-Kunst durch Mondrian, Moholy-Nagy, Kandinsky und Malewitsch beeinflusst ist.

und der namhafte Künstler und Typografen vereinigt, wie László Moholy-Nagy, Willi Baumeister, Vordemberge-Gildewart, Zwart und Jan Tschichold. In besonderer Weise beeinflusste ihn El Lissitzky, dessen Illustrationen Schwitters zu eigenen Buchprojekten, wie *Die Scheuche*, anregte und mit dem er die Doppelausgabe des *Merz*-Heftes 8/9 herausgab.⁸¹⁹ Die *Merz*-Hefte werden schließlich auch zu einem Forum, um die *Neue Typografie* zu bewerben, die Moholy-Nagy im Entstehungsjahr des ersten *Merz*-Heftes am Bauhaus ausruft, zum einen durch ihre Anwendung in der typografischen Gestaltung der Zeitschrift, zum anderen durch theoretische Texte: Im vierten *Merz*-Heft druckt Schwitters Lissitzkys Thesen *Topographie der Typographie* ab, *Merz 11* stellt unter dem Titel *Typoreklame* ein Portfolio von Schwitters Werbeanzeigen zusammen und präsentiert im gleichen Heft seine eigenen *Thesen über Typographie* (Abb. 64). Die erste These lautet: »Typographie kann unter Umständen Kunst sein.«⁸²⁰ Dem Einsatz geometrischer Schmucklinien, der orthogonalen Ausrichtung von Linien und Textzeilen, der Konzentration auf die Farben Schwarz, Weiß und Rot sowie dem Kontrast aus dichten Textblöcken und Freiräumen ist der Einfluss insbesondere des russischen Konstruktivismus anzusehen. Die Typografie bleibt hier nicht hinter dem Text zurück, sondern stellt sich selbstbewusst zur Schau. »Es ist unbegreiflich, daß man bislang die Forderungen der



Abb. 64: Kurt Schwitters: *Thesen über Typographie* (1924), *Merz*-Heft 11

ein Portfolio von Schwitters Werbeanzeigen zusammen und präsentiert im gleichen Heft seine eigenen *Thesen über Typographie* (Abb. 64). Die erste These lautet: »Typographie kann unter Umständen Kunst sein.«⁸²⁰ Dem Einsatz geometrischer Schmucklinien, der orthogonalen Ausrichtung von Linien und Textzeilen, der Konzentration auf die Farben Schwarz, Weiß und Rot sowie dem Kontrast aus dichten Textblöcken und Freiräumen ist der Einfluss insbesondere des russischen Konstruktivismus anzusehen. Die Typografie bleibt hier nicht hinter dem Text zurück, sondern stellt sich selbstbewusst zur Schau. »Es ist unbegreiflich, daß man bislang die Forderungen der

819 Die Ausgabe unter dem Titel *nasci* (lat. Werden oder Geborenwerden) bildet eine Anthologie bildender Künstler, welche die verschiedenen Richtungen der gegenwärtigen Kunst repräsentieren und die jeweils mit einer Arbeit vorgestellt werden, darunter Kasimir Malewitsch (mit seinem *Schwarzen Quadrat*), Piet Mondrian, Hans Arp, aber auch Schwitters und Lissitzky selbst. Von wenigen Linien gehalten stehen die Abbildungen mit kurzen Kommentaren versehen isoliert auf der weißen Fläche, wie auf weißen Museumswänden des ›White Cubes‹, in welchem sie zu einer virtuellen Schau zusammengestellt sind.

820 Kurt Schwitters: *Thesen über Typographie*. In: *Merz 11* (1924). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1975. S. 91.

Typographie so vernachlässigt hat, indem man allein die Forderungen des textlichen Inhalts berücksichtigte«⁸²¹, heißt es in Schwitters' *Thesen* daher auch weiter. Er kritisiert aber auch diejenigen individualistischen »Reklamekünstler«, die durch eine künstlerisch ambitionierte Typografie die Klarheit der Aussage aus dem Blick verlieren. Die gradlinige und übersichtliche Ästhetik des funktionalen Konstruktivismus entspricht daher den Forderungen der *Neuen Typografie* und kann als Formgeber dienen. Im Text *Gestaltende Typographie* schreibt Schwitters: »Die Tätigkeit des Werbegehalters beim Schaffen ist verwandt mit der Tätigkeit des Künstlers, wenn er gestaltet; bloss ist ihm ein bestimmtes Ziel gegeben, während

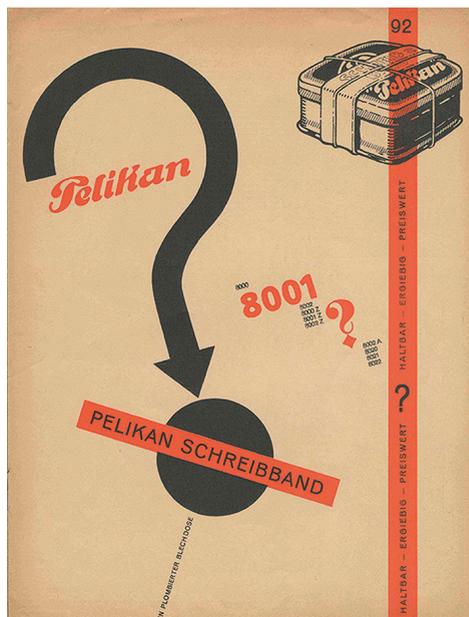


Abb. 65: Kurt Schwitters: *Pelikan Werbeanzeige* (1924), *Merz*-Heft 11

der Künstler frei und ohne Ziel schafft.«⁸²² Was den Künstler und den Typografen vereint, ist der Gestaltungswille einer ausgewogenen Komposition, welche bei Schwitters immer in einem spannungsvollen Wechselverhältnis der Bestandteile zueinander besteht. Dem gestaltenden Typograf bedürfe es daher wie dem Maler beim Komponieren mit Farben und Formen an Feingefühl, »das die einzelne Schrift, Schriftmassen und Zwischenräume sicher gegeneinander auswerten kann.«⁸²³ Der Weißraum findet in Schwitters' typografischen Überlegungen deutliche Beachtung. Explizit geht er in seiner fünften These über Typografie auf sie ein: »Auch die textlich negativen Teile, die nichtbedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typografisch positive Werte.«⁸²⁴ Kontrastreich werden weiße Stellen gegen dunkle Schrift- oder Bildelemente »gewertet«, um in Schwitters' Wortlaut zu bleiben, und konzentrieren den Blick auf die wesentlichen Bestandteile der Komposition: »Wertung aller Teile gegeneinander zum Zwecke der Hervorhebung einer Einzelheit,

821 Ebd.

822 Kurt Schwitters: *Gestaltende Typographie*. In: Volker Rattemeyer u. Dietrich Helms (Hrsg.): »*Typographie kann unter Umständen Kunst sein*«. Kurt Schwitters' *Typographie und Werbegestaltung*. Kat. Ausst. Landesmuseum Wiesbaden. Wiesbaden: 1990. S. 73f.

823 Schwitters: *Gestaltende Typographie* 1990. S. 74.

824 Schwitters: *Thesen über Typographie* 1975. S. 91.

auf die besonders aufmerksam gemacht werden soll, das ist das Wesen neuer Typographie«⁸²⁵ Neben dem Einsatz roter Auszeichnungsfarbe und indexikalischer Zeichen ist die Isolation des zentralen Gegenstandes oder Schriftzuges das bedeutendste Mittel der Hervorhebung und Blicksteuerung in Schwitters' Werbeanzeigen (Abb. 65). Wie bereits angemerkt, wendet er dieses Gestaltungsprinzip auch im Layout seiner *Merz*-Hefte an, am wirkungsmächtigsten in dem mit Lissitzky herausgegebenen *Merz*-Heft 8/9.

Künstlerisches, schriftstellerisches und typografisches Arbeiten haben sich bei Schwitters gegenseitig beeinflusst und die Grenzen zwischen den Gattungen aufgelöst. In den spielerisch-dadaistischen Arbeiten vermag das Prinzip der Collage die heterogenen Gegenstände, ihres Kontextes entzogen und als eigenständige Segmente wahrgenommen, zusammenzubringen und gleichberechtigt auf der Fläche zu einem Bild zu vereinheitlichen. Die zunehmende Abstraktion führt schließlich zu konstruktivistischen Lösungen, bei denen das Material auf seine formalen Werte reduziert zusammengesetzt wird. Das Prinzip der Konstruktion einzelner Bestandteile zu einem zusammenhängenden Ganzen findet sich daher in verschiedenen Kontexten bei Schwitters. In seinen typografischen Thesen heißt es: »Typographischer Wert ist jedes Teilchen des Materials, also: Buchstabe, Wort, Textteil, Zahl, Satzzeichen, Linie, Signet, Abbildung, Zwischenraum, Gesamtraum.«⁸²⁶ Und in vergleichbarer Weise formuliert Schwitters: »Material der Dichtung sind Buchstabe, Silbe, Wort, Satz, Absatz.«⁸²⁷ Die analoge Formulierung verdeutlicht noch einmal Schwitters aus der typografischen Materialität der Sprache generierte Poetik und unterstreicht, dass die unbedruckten Stellen – Schwitters nimmt den Absatz in seine Aufzählung auf – nicht nur für seine typografischen Arbeiten von Bedeutung, sondern auch Bestandteil seiner Dichtung sind. Das Baukastenprinzip erinnert an den Setzkasten eines Typografen und weist zurück auf Hausmanns *Plakatgedichte*, die er durch zufälliges Greifen in eine Druckletternsammlung herstellt.

Riha betont, dass sowohl Schwitters als auch Hausmann »in den zwanziger Jahren zahlreiche Anläufe unternommen [haben], die Radikalität ihrer abstrakten Bildgedichte dann doch auch wieder auf neue Textstrukturen anwendbar zu machen. Bei beiden führt dies zu seriellen Wortformationen mit und ohne Variation oder zu Wortkonstellationen, welche die weiße Fläche Papier für ihre Wortarrangements nutzen«⁸²⁸. Schwitters Poem *Wand* wiederholt das

825 Kurt Schwitters: *Gestaltende Typographie* 1990. S. 74.

826 Schwitters: *Thesen über Typographie* 1975. S. 91.

827 Kurt Schwitters: *Merz 1. Holland-Dada* (1923). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1975. S. 10.

828 Riha: *Dada und Merz visuell* 1990. S. 36.

Lexem im Singular und Plural, mal in Minuskeln mal in Versalschrift gesetzt insgesamt drei- und dreißig Mal, den Titel nicht mitgerechnet (Abb. 66). Abgesehen von den ausgeschriebenen Zahlen am Anfang des Gedichts, die von fünf bis eins herunterzählen, wie um einen Einsatz zu geben, besteht der Text aus keinen anderen Wörtern. Einzig im Rhythmus der aufs Papier gebrachten Worte variiert das Poem, in der Anzahl der Wörter in einer Zeile, der Weite der Wortzwischenräume und den Zeilenabständen. In der Verwendung sinnvoller Lexeme sowie



Abb. 66: Kurt Schwitters: *Wand* (1922)

der satztechnischen Einrichtung, die dem typografischen Dispositiv eines Gedichts entspricht, erscheint das ›Wand-Poem‹ gegenüber einem *Gesetzten Bildgedicht* oder den Stempelzeichnungen *Bussum I und II* traditionell. Die linguistische und typografische Permutation eines einzelnen Wortes und des ihn umgebenden Weißraums verweisen allerdings auf das materiale Interesse an Sprache, womit es sich in seine sonstige Arbeit einfügt. Gleichzeitig weist der Rückbezug auf semantisierbares Wortmaterial, ohne dieses sinnvoll zu kontextualisieren, wie es etwa Marinetti noch getan hat, auf eine Entwicklung voraus, die später *konkrete Poesie* genannt werden wird und als dessen Vorläufer Schwitters gelten kann.⁸²⁹

5.2.2.2. Abstrakte Zeichnungen und konstruktivistische Kompositionen

Parallel zu den Bestrebungen der Literaten, Buchstaben und Wörter zu befreien und ihrer Eigenwertigkeit Raum zu geben, bemühen sich bildende Künstler um Abstraktion. Im Zusammenhang abstrakter Kunst stellt sich die Frage nach Farbe und Form neu. Dienen diese in der mimetischen Kunst der Figuration und Qualifizierung wiedererkennbarer Gegenstände, können sie in der ungenständlichen Kunst jede beliebige Form und Farbe anneh-

829 Reinhard Döhl führt Schwitters unter den Vorläufern konkreter Poesie auf. Und auch Klaus Peter Dencker bezeichnet ihn als ersten Vorboten konkreter Poesie. – Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 360.

men und beziehen ihren Wert aus sich selbst als reine Formen und absolute Farben. Sinnlich wahrnehmbare, individuelle und abstrakt symbolische Eigenschaften trennen sich in der abstrakten Kunst vom Trägerobjekt und werden eigenständig. Dabei haften Farben und Formen auch in freier Verfügung traditionelle Semantiken an. Keineswegs bedeutet die abstrakte Kunst einen radikalen Bruch und Neuanfang der Geschichte der Kunst, sondern leitet Farb- und Formwirkungen aus den optischen Experimenten der Impressionisten und ihrer Systematisierung durch die Postimpressionisten ab und berücksichtigt inhaltliche Codierungen von Farben und Formen aus Symbolismus und Jugendstil. Nicht zuletzt beziehen abstrakte Malerei und Grafik in der Thematisierung ihrer Eigengesetzlichkeit die Fläche ihres Bildträgers in die Bildkonzeption mit ein und greifen damit die durch fernöstliche Kunst angeregten flächigen Gestaltungen der Nabis und Jugendstilkünstler auf. Die Vorbilder abstrakter Maler sind daher in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen, die den Weg der Moderne ebneten.

Die Bedeutung der Farbe Weiß in dem als ›klassische Moderne‹ bezeichneten Zeitabschnitt zwischen 1910 und 1930 ist durch ihre Präsenz in den Werken und insbesondere auch Konzepten bildender Künstler und Architekten bezeugt. Da Weiß zunächst nicht als Farbe sondern als Abwesenheit von Farbe in Erscheinung tritt, wirkt der scheinbar von Farbe befreite, weiße Gegenstand auf seine reine Form reduziert. In dieser Elementarisierung offenbart sich die Struktur des künstlerischen Objekts, die den neuen Bildinhalt darstellt. Der Ausdruck der künstlerischen Mittel, von Punkt, Linie, Fläche und Farbe, sowie ihre Beziehung zueinander bilden die Konstruktion des abstrakten Bildwerks.

Die Ausstellung *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*, die 2014 zur Quadriennale Düsseldorf im K20 gezeigt wurde, nimmt in jüngster Zeit das Phänomen weißer Flächen in den Arbeiten dreier herausragender Pioniere abstrakter Malerei auf und demonstriert, wie sich die Künstler aus Deutschland, Russland und den Niederlanden trotz unterschiedlicher Zugänge zur Abstraktion der Farbe Weiß als wesentliches Element ihrer Bildkonzeption widmen. Die Kuratorin Marion Ackermann macht deutlich, dass bei allen drei Künstlern die Farbe Weiß nicht mehr mit der negativen Konnotation von Leere und dem Nichts verbunden ist, sondern einen positiven Wert darstellt und das Potential eines Zustandes beinhaltet, von dem Neues ausgeht.⁸³⁰ Der Titel der Ausstellung, welcher auf einem Zitat Malewitschs beruht, zielt mit dem weißen ›Ab-Grund‹ auf die Malflä-

830 Vgl. Marion Ackermann: *Viele Farben: »Weiß«*. In: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Snoeck 2014. S. 25–35.

che und ihr dialektisches Verhältnis zu den ungegenständlichen Formen, die auf dieser Fläche angebracht sind. Neben diesem formalen Aspekt referiert die ›Unendlichkeit weißer Abgründe‹ auf das hinter der weißen Fläche stehende Konzept von ›Weiß‹, auf die antimaterialistische Grundhaltung aller drei Künstler: »Verfügt Weiß als Farbe zunächst über einen klar definierten physikalischen Charakter, verweist es als Fläche auf metaphysische bzw. immaterielle Entitäten wie Harmonie, Unendlichkeit, Kosmos oder Geist – allesamt jeweils Träger utopischer Potenziale.«⁸³¹ Die Ungegenständlichkeit verweist den Betrachter auf das Material des Bildwerks oder auf das ›Geistige in der Kunst‹⁸³². Jenes in den materiellen und abstrakten Dingen zu erleben, so Kandinsky, sei die »unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit«⁸³³. In den avantgardistischen Ansätzen der Künstler, die oft in den theoretischen Bemerkungen deutlicher werden als in den Kunstwerken, äußert sich die Vision einer zukünftigen Kunst oder sogar Gesellschaft, die mit dem Prädikat des Weißen versehen Klarheit, Reinheit und Idealität demonstriert.

Wassily Kandinsky: *Erstes abstraktes Aquarell (1910/13) und Zeichnungen*

Als einer der bedeutendsten Maler des zwanzigsten Jahrhunderts, dessen Gemälde voll blühender Farben sind, wird Kandinskys Leistung als Zeichner bisweilen übersehen. Christoph Schreier bezeichnet Kandinsky (1866–1944) als einen »der Pioniere des reinen, gegenstandsungebundenen Zeichnens«⁸³⁴, der nicht nur die Farbe, sondern auch die Linie von der Aufgabe der Realitätswiedergabe erlöst habe, und macht auf dessen Bedeutung in der Entwicklung moderner Zeichnung aufmerksam. Die Linie, welche nicht mehr bezeichnet, sondern in freier Weise zeichnen kann, bezieht ihre Qualität aus sich selbst. In seinem 1912 im *Blauen-Reiter-Almanach* erschienenen Essay *Über die Formfrage* schreibt Kandinsky: »Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr

831 Ansgar Lorenz: *Zum utopischen Potenzial der weißen Fläche*. In: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Snoeck 2014. S. 81.

832 So der Titel von Kandinskys erstem theoretischen Hauptwerk: Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (1911). Mit einer Einf. v. Max Bill. 3. Aufl. Bern: Benteli 2004.

833 Kandinsky zit. nach Max Bill: *Einführung*. In: *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst* 2004. S. 10.

834 Christoph Schreier: *Wassily Kandinsky. Perspektiven seines zeichnerischen Werks*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 58 (1997). S. 81.

innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und sie bekommt ihre volle innere Kraft.«⁸³⁵

Kandinskys Expressionismus, seine kraftvollen, dynamischen und energiegeladenen Formen und Farben, zielen auf die Introspektion, auf die Selbstbetrachtung des Rezipienten, in dem Eindrücke emotionale Effekte auslösen können. Um die »seelischen Vibrationen«⁸³⁶ von Farben und Formen spüren zu können, bedarf es eines neuen Sehens, das ebenso nach innen, auf die Empfindung des Betrachters, wie nach außen, auf das Bild, gerichtet ist, wie er es in dem bereits besprochenen Gedicht *Sehen* thematisiert.

Kandinskys Suche nach dem »inneren Klang« künstlerischer Mittel folgt dem Ansatz, statt gegenständlicher Assoziationen durch den Einsatz von Form und Farbe, Empfindungen beim Betrachter auszulösen. Wie musikalische Töne, die von ihrem Wesen her abstrakt sind, schreibt er auch Punkt, Linie und Fläche sowie Farbe als reinen Ausdruckswerten bestimmte Affekte zu.⁸³⁷

Die Farbe Weiß, die in Kandinskys Dichtung genauso präsent ist wie in seinen Bildwerken,⁸³⁸ ist für den Künstler Element geistiger Sphäre. »Der weiße befruchtende Strahl«⁸³⁹ ist die Idee oder Inspiration der Schöpfung, die zur »Erhöhung«⁸⁴⁰ führt. Als Beschreibung des Transzendentalen und Immateriellen charakterisiert Kandinsky in seinem berühmten Essay *Über das Geistige in der Kunst* das Weiße ausführlich:

Bei der näheren Bezeichnung ist das Weiß, welches oft für eine Nichtfarbe gehalten wird (besonders dank den Impressionisten, die kein Weiß in der Natur sehen), wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, dass wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. Es klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich

835 Wassily Kandinsky: *Über die Formfrage* (1912). In: Max Bill (Hrsg.): *Wassily Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Stuttgart: Hatje 1955. S. 32.

836 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* 2004. S. 65.

837 »Ganz klar wurde mir aber, dass die Kunst im allgemeinen viel machtvoller ist, als sie mir vorkam, daß andererseits die Malerei ebensolche Kräfte wie [sie] die Musik besitzt, entwickeln könne.« – Wassily Kandinsky: *Rückblicke* (1913). In: Hans K. Roethel u. Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): *Wassily Kandinski. Gesammelte Schriften*. Bd. I. Bern: Benteli 1980. S. 33.

838 Vgl. Ackermann: *Viele Farben »Weiß«* 2014. S. 31.

839 Kandinsky: *Über die Formfrage* 1955. S. 17.

840 Ebd.

entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhaltes unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluss einer Entwicklung sind. Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist.⁸⁴¹

Während Schwarz »wie ein totes Nichts [...], wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft«⁸⁴² ist, liegt für Kandinsky im Weißen Potential. Die Absenz, als welche Kandinsky das Weiße bestimmt, wenn er es mit ›Schweigen‹, ›Pausen‹ und ›Nichts‹ in Verbindung bringt, wertet er positiv. Das ursprüngliche Weiß, aus dem Neues erwächst, ist unmittelbar verbunden mit der »wundervollen leeren Leinwand«⁸⁴³ und dem unbezeichneten Blatt Papier, dem Urgrund, aus dem alles entspringt.

Betrachtet man sein sogenanntes *Erstes abstraktes Aquarell* von 1910 (Abb. 67) scheint Kandinsky die Formen intuitiv mit schnellem Strich und Pinsel auf das Papier gebracht zu haben. Es ist eine schöne Vorstellung, wie dieses wegweisende Bild aus einer spontanen, malerischen Improvisation plötzlich entsteht. Werner Hofmann dekonstruiert diesen Mythos in seiner These, dass Kandinsky in seinem *Ersten abstrakten Aquarell* den »Urknall« gegenstandsloser Kunst absichtsvoll inszeniere.⁸⁴⁴ Die Richtungslosigkeit und Unentschiedenheit der Komposition, welche Federzeichnung und Aquarell miteinander verbindet, wirke wie eine chaotische Zusammenstellung einzelner Formen, die sich zu keiner Einheit fügen, sondern unverbunden nebeneinander stehen:

Man nimmt ein Streumuster aus fahigen Kritzeln und Wischern wahr, in dem die Zwischenräume ein entscheidendes Wort mitreden, da sie die vielen Formzellen, -knäuel und Farbflecken zu nahezu gleichwertigen Inseln absondern, solcherart den Charakter des Offenen, Labilen, Vieldeutigen und Zusammenhanglosen betonend.⁸⁴⁵

841 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* 2004. S. 99f.

842 Ebd. S. 10.

843 Kandinsky: *Leere Leinwand undsoweiter* 1955. S. 177.

844 »Was der Betrachter des Ersten abstrakten Aquarells irrtümlich als anfängliches Chaos deutet, ist etwas ganz anderes: nämlich eine späte, bereits hochentwickelte (differenzierte) Formstufe. Hier liegt nicht der eigentliche Anfang des Gestaltungsaktes vor, sondern dessen dramatisierte Überhöhung.« – Werner Hofmann: *Kandinsky und Mondrian, ›Gekritzelt‹ und ›Schema‹ als graphische Sprachmittel*. In: Bernd Krimmel (Hrsg.): *3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt – Henri Matisse*. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: o. V. 1970.

845 Hofmann: *Kandinsky und Mondrian, ›Gekritzelt‹ und ›Schema‹ als graphische Sprachmittel* 1964. S. 16.



Abb. 67: Wassily Kandinsky: *Erstes abstraktes Aquarell* (1910/13), Aquarell, Bleistift, Tusche auf Papier, 49.6 x 64.8 cm, Centre Georges Pompidou, Paris

Kandinsky versieht die Zeichenfläche mit verschiedenen Elementen, anscheinend ohne einer Systematik zu folgen, und lässt dabei einen Großteil der Fläche unbedeckt, so dass das Weiß des Papiers hervortritt. Die ›Lücken‹ erzeugen den Eindruck des Fragmentarischen und differenzieren einzelne Formen, die gleichwertig nebeneinander bestehen. Durch die »totale Relation«⁸⁴⁶ fehlt der Bezug zwischen den Elementen und die Komposition fällt auseinander. In diesem Wimmeln und Schwingen, in dem der Blick keinen Halt findet, wirkt die weiße Fläche wie der chaotische Grund, aus dem die Formen empor geschleudert werden. Hofmann weist darauf hin, dass Kandinsky selbst den ›Schöpfungsakt‹ in einer ebensolchen Weise beschrieben hat: »Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt.«⁸⁴⁷

846 Pierre Volboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys*. Köln: DuMont 1974. S. 16.

847 Kandinsky zit. nach Hofmann: *Kandinsky und Mondrian, ›Gekritzelt‹ und ›Schema‹ als graphische Sprachmittel* 1964. S. 16.

Dass dieser Eindruck bewusst hergestellt ist, versucht Hofmann anhand von Skizzen zu belegen, in denen sich Kandinsky mit wenigen Strichen die lockeren, unsystematischen Kompositionen der Vorkriegsjahre erarbeitet. Kandinsky habe bewusst die gängigen Systeme durchbrochen und »nach Metaphern für das Thema ›Weltschöpfung‹ [ge]sucht«⁸⁴⁸. Im Einbezug des Zeichengrundes, der als schöpferischer Ursprung sichtbar bleibt und durch Zerschneidung der Elemente eine kompositionelle Einheit verhindert und damit ein wirres Durcheinander erzeugt, scheint ein Mittel zur Gestaltung dieses ursprünglichen Chaos zu liegen.

Die Wirkung eines eruptiven Entstehungsprozesses liegt auch in der Weise begründet, wie Linien und Farbflächen sich mit dem Zeichengrund verbinden. So wie die Linien wie aus dem Nichts entstehen, sich schlängeln und winden, um ebenso plötzlich wieder zu verschwinden, gehen auch die Farbflächen in den weißen Grund über, zerfasern an den Enden, wenn der Pinsel seine Farbe verliert, oder die Farbe ist so verdünnt aufgebracht, dass das Papier durch die farbige Fläche hindurchscheint. Wie das Weiß der Grundfläche sich mit den gemalten und gezeichneten Elementen verbindet und dadurch materialisiert, zergehen die Formen in ebenjenem Weiß und werden in der dunstigen Atmosphäre des Bildes entmaterialisiert. Ein kontinuierliches Entstehen und Vergehen der Formen zeichnet Kandinskys dynamische Komposition aus, die in der Wirkung des Ein- und Austretens aus dem Grund des Bildes an eine fernöstliche Bildästhetik erinnert.⁸⁴⁹

Mit dem ostasiatischen Verständnis der Zeichenfläche als ›fruchtbaren Boden‹ ist auch Kandinskys Vorstellung zu vergleichen, im Zeichengrund keine glatte, tote Fläche zu sehen, sondern ihn als pulsierenden Körper zu betrachten, der vom Künstler kultiviert werden will:

Es ist aber bestimmt anzunehmen, daß jeder Künstler das ›Atmen‹ der noch unberührten GF [Grundfläche, Anm. d. Verf.] – wenn auch unbewußt empfindet und daß er – mehr oder weniger bewußt – die Verantwortung gegenüber diesem Wesen fühlt und sich bewußt wird, daß eine leichtsinnige Mißhandlung dieses Wesens etwas vom Mord an sich hat. Der Künstler ›befruchtet‹ dieses Wesen und weiß, wie folgsam und ›beglückt‹ die GF *die richtigen Elemente in richtiger Ordnung* aufnimmt. Dieser zwar primitive, doch lebende Organismus verwandelt sich durch

848 Hofmann: *Kandinsky und Mondrian, ›Gekritzelt‹ und ›Schema‹ als graphische Sprachmittel* 1964. S. 20.

849 Die Verbindung zur ostasiatischen Malerei stellt auch Pierre Volboudt her. Er zitiert eine Notiz Kandinskys aus einem ›Skizzenbuch‹ von 1914, welche die fernöstliche Ästhetik einer konzentrierten Zeichnung beschreibt: »Die Zeichnung ist genau genommen nur ein Strich, vermag aber alles auszudrücken.« – zit. nach Volboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys* 1974. S. 12.

richtige Behandlung in einen neuen, lebendigen Organismus, der nicht mehr primitiv ist, sondern alle Eigenschaften eines entwickelten Organismus offenbart.⁸⁵⁰

Charakteristika, die Kandinsky für die Farbe Weiß herausgestellt hat, verbinden sich hier logisch mit denen der Grundfläche, der ebenso das Potential des Möglichen anhaftet. Der weiße Zeichengrund ist also »keineswegs ein Neutrum, das durch den zeichnerischen Akt überdeckt oder gar ausgelöscht werden könnte. Die Bildfläche besitzt vielmehr eine latente Ausdruckskraft, die im Prozeß des Zeichnens aktiviert und solchermaßen manifestiert wird.«⁸⁵¹

Pierre Volboudt kommt in seiner Einleitung zu Kandinskys Zeichnungen immer wieder auf die »wesenhafte und aktive Leere« zu sprechen, an der die Form »teilhat durch die Auslassungen, die mit zu ihr gehören«⁸⁵². Als weiße Fläche nehme die Leere Gestalt an, »in seiner einfachsten und komplexesten Form«⁸⁵³, zu der er die Formen in zahllosen Kombinationen in Beziehung setzt. Die Eigenheit von Kandinskys Zeichnungen sei

die Leere, die Beliebiges erzeugen kann, und die fiktive Grenze der Linie, die teilend in sie eindringt. Dem Weiß, Nullpunkt der Zeichensprache, entsprechen alle Unbekannten der virtuellen Form. Das Fehlen eines Zusammenhanges zwischen den Größen dieser prekären Gleichung macht aus jeder gleichsam den Pol eines eigenen, unsichtbaren Kraftfeldes. Diese Größen manifestieren nichts, sie deuten an. Zwischen ihnen gibt es keinen Übergang, nur unzusammenhängende Gebilde, die das Wachsen, die Ausdehnung einer Sphäre entgegengesetzter Impulse über die eigenen Grenzen hinaus in irrationale Werte umsetzen. In das Nichts gesetzte Akzente, plötzliche Zusammenstöße und lakonische Weite verbinden sich zu abgehackten Sätzen, deren Tragweite über den engen Sinn hinausgeht, den sie mehr heraufbeschwören als ausdrücken und den sie nur bruchstückhaft erraten lassen.⁸⁵⁴

Im offenen, grenzenlosen und unbestimmten virtuellen Raum bringt Kandinsky seine Formen an, zusammenhangslos stehen sie im »Nirgendwo«⁸⁵⁵,

850 Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Mit einer Einf. v. Max Bill. 12. Aufl. Bern: Benteli 2013. S. 131.

851 Schreier: *Wassily Kandinsky* 1997. S. 92.

852 Volboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys* 1974. S. 7.

853 Ebd. S. 8.

854 Ebd. S. 12.

855 Ebd. S. 8. – Kandinsky spricht im Zusammenhang mit der nebeligen Atmosphäre einer Vorkriegskomposition von »Irgendwo« – Wassily Kandinsky: *Komposition 6*. In: Felix Thürlemann (Hrsg.): *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret seiner Werke*. Bern: Benteli 1986. S. 221.

getrennt durch das »vorsätzlich Ausgesparte«⁸⁵⁶. Als unabhängige Gebilde beanspruchen sie ihren Raum und strahlen aus auf ihre Umgebung. In gegenseitiger Anziehung und Abstoßung der freien Formen liegt die Spannung von Kandinskys Kompositionen, deren Kräfte jedes Bild in Balance bringen muss. Diese imaginären »Kraftfelder«, die von den einzelnen Formen ausgehen, bringen die Zwischenräume zum Schwingen, wie unsichtbare elektromagnetische Wellen.⁸⁵⁷

In einem Brief an Will Grohmann, auf den Marion Ackermann aufmerksam macht, schreibt Kandinsky am 2. Februar 1932, Bezug nehmend auf einen Artikel des Kunstkritikers Max Osborn, der in der *Vossischen Zeitung* eine Arbeit Kandinskys bespricht: »Er beschreibt u. A. ein Blatt mit nur 2 Rechtecken, die diagonal zu einander liegen [...], und bemerkt dazu: »Nichts sonst. Aber zwischen diesen simplen Gestaltungen webt ein unsichtbares Raumfluidum, das rätselhaft fesselt.«⁸⁵⁸ Der leere Raum zwischen den beiden Rechtecken scheint nicht nur den Kritiker fasziniert zu haben, der darin etwas Neuartiges zu erkennen glaubt, sondern muss auch in Kandinskys Absicht gelegen haben, wenn er stolz seinem Freund davon berichtet. Die Bezeichnung »unsichtbares Raumfluidum« verweist darauf, dass die Beziehung der beiden Formen durch die Qualität des Zwischenraums zentrales Moment des Bildes sein muss. Gleichzeitig rekurriert die Bezeichnung auf die *Äthertheorie*, die in der jüngeren Forschung mit Kandinskys atmosphärischer Verwendung der Farbe Weiß in Verbindung gebracht wird. Die Erfindung und Entdeckung von Röntgenstrahlen, elektromagnetischen Wellen und Radioaktivität machen die Vorstellung einer den Raum durchdringenden, unsichtbaren Substanz populär, welche alles umgibt und miteinander verbindet.⁸⁵⁹ Auch wenn die Vorstellung durch Albert Einsteins *spezielle Relativitätstheorie* widerlegt wurde, findet sie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nicht nur unter Naturwissenschaftlern weite Verbreitung. Als »beeindruckendes Modell für die vibratorische Gedankenübertragung sowie die wechselseitige Durchdringung von Geist und Materie«⁸⁶⁰ wurde auch in okkultistischen

856 Volboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys* 1974. S. 9.

857 Auf ähnliche Weise wurde die Wirkung zwischen aufeinanderfolgenden Wörtern in Marinettis Dichtung beschrieben, die unflektiert und unvermittelt nebeneinanderstehen und in ihrer vollen Semantik aufeinander ausstrahlen.

858 Zit nach Ackermann: *Viele Farben: »Weiß«* 2014. S. 26.

859 Vgl. Linda Dalrymple Henderson: *Abstraktion, der Äther und die vierte Dimension: Kandinsky, Mondrian und Malewitsch im Kontext*. In: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Snoeck 2014. S. 37-55.

860 Ebd. S. 39.

und theosophischen Kreisen über den Äther diskutiert. Hier dürfte auch Kandinsky mit der Äthertheorie konfrontiert worden sein, eine Idee, die ihn in der Darstellung des Geistigen in der Kunst interessiert haben muss.⁸⁶¹

Das Weiß, welches Kandinsky mit dem Entmaterialisierten und Geistigen verbindet, trägt er in seinen Ölbildern aktiv auf die Leinwand auf und schafft Kompositionen, durch die ein undurchsichtiger Nebel wabert, aus dem die farbigen Formen schemenhaft ungegenständlich hervortreten. In seinen Zeichnungen und Aquarellen bezieht er das Weiß aus der Papierfläche, deren Farbwert er ihr durch die Zeichnung abringt.

In seinen tachistischen Tuschzeichnungen des zweiten Jahrzehnts

ist die dunstige Atmosphäre zu spüren (Abb. 68). Die Fläche ist übersät mit Sprenkeln und Flecken, welche die ›Leere‹ der weißen Fläche wie Staubpartikel durchziehen und ihr Substanz verleihen. Mit kurzen nervösen Strichen modelliert Kandinsky das Weiß des Zeichenträgers, zerschneidet die neblige Masse mit ausholenden Hieben. Der gestische Duktus hinterlässt einen expressiven Rhythmus, der sich entlang der vierseitigen Form in schwarzen, explosiven Akzenten und ruhigeren, geraden Linien ausdrückt.

Der spontane Gestus seiner motorisch-skripturalen Zeichnungen wird in den Nachkriegsjahren zugunsten einer geometrischen Bildanlage verdrängt.⁸⁶² Kandinsky wird 1922 als Formmeister der Werkstatt für Wandmalerei ans *Bauhaus* berufen, deren elementarfunktionalistische Ästhetik sein Arbeiten



Abb. 68: Wassily Kandinsky: *Zeichnung* (1915), Tusche auf Papier, 34 x 22.7 cm

861 Vgl. ebd. S. 41.

862 Während des Ersten Weltkriegs ist Kandinsky gezwungen, Deutschland zu verlassen, und kehrt nach Russland zurück, wo er zuerst Professor an den Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten wird, dann das Institut für künstlerische Kultur (INCHUK) mitbegründet. In jener Zeit, in der Kandinsky wenig malt, aber umso produktiver zeichnet, kehrt er künstlerisch für kurze Zeit zur Gegenständlichkeit zurück, deren Motive sich zuweilen mit abstrakten Zeichen vermischen. – Vgl. Schreier: *Wassily Kandinsky* 1997. S. 94.

genauso beeinflusst wie die russischen Konstruktivisten. Die wirren, ungeordneten und expressiven Improvisationen weichen klaren und formal strengen Kompositionen mit Geraden, rechten Winkeln, konzentrischen Kreisen und Schachbrettmustern. Die zum Teil nicht minder komplexen und detailreichen Blätter vereinigen auch hier Einzelformen, die frei auf der Fläche angeordnet sind. Linien, Flächen und Kreise überschneiden und durchdringen sich bisweilen, so dass sie aufeinander Bezug nehmen, miteinander oder gegeneinander gerichtet sind, und doch verbinden sie sich selten zu einer zusammenhängenden, einheitlichen Konstruktion. Noch deutlicher steht in diesen formal vereinfachten Kompositionen jede klar konturierte Form für sich und behauptet ihren Eigenwert. Kandinsky, der auch den Vorkurs ›Formenlehre‹ am Bauhaus unterrichtet, fasst seine Lehrinhalte im Essay *Punkt und Linie zur Fläche* zusammen, welcher 1926 als Band 9 der Reihe *Bauhausbücher* erscheint. Er beschreibt dort die Qualität und Wirkung der geometrischen Formen, ihrer Richtungen sowie Kombinationen und schreibt damit eine Grammatik der Gestaltung, aus der sich eine ungegenständliche Komposition erarbeiten lässt. Der »Grundfläche«, worunter er »die materielle Fläche« versteht, »die berufen ist, den Inhalt des Werkes aufzunehmen«⁸⁶³, widmet er darin ein eigenes Kapitel. Seine elementare Analyse beinhaltet die Ausrichtung der Form zu den Seitenkanten der Grundfläche, die Widerstandskräfte der vier Grenzseiten sowie Spannungen und Gewichte innerhalb der Grundfläche. Kandinsky unterscheidet zwei Arten des Verhältnisses von Form zu Zeichenfläche:

Wie bereits angedeutet wurde, kann die GF prinzipiell zwei typische Möglichkeiten im Tragen der Elemente bieten:

1. die Elemente liegen auf der GF relativ so materiell, daß sie den Klang der GF besonders stark betonen, oder
2. sie sind mit der GF so locker verbunden, daß diese fast gar nicht mitklingt, sozusagen verschwindet, und die Elemente im Raum ›schweben‹, der aber keine präzisen Grenzen (besonders in der Tiefe) kennt.⁸⁶⁴

Unser Eindruck von der Zeichenfläche ist abhängig von dem auf der Fläche angebrachten Formelement. Je nachdem, wie expansiv jenes wirkt, als fluchtendes, also dreidimensional wirkendes Objekt oder farblich sich ausdehnende Substanz, erweitert sich die Grundfläche in die Tiefe. Auch Überlagerungen und Größenkontraste differenzieller Formen erzeugen Räumlichkeit. Die Fläche des Papiers verliert dann, so Kandinsky, ihren materiellen Eindruck und

⁸⁶³ Kandinsky: *Punkt und Linie zur Fläche* 2013. S. 129.

⁸⁶⁴ Ebd. S. 141.

erscheint dem Betrachter als virtueller, leerer Raum. Schon in *Über das Geistige in der Kunst* warnte Kandinsky, dass gegenstandslose Bilder in der Zweidimensionalität schnell ornamental-dekorativ wirken und die Materialität gegenüber der Bildwirkung betont werde. In diesem Fall solle man nicht vergessen, »daß es [...] Mittel gibt, die materielle Fläche zu behalten, eine ideelle Fläche zu bilden und die letztere nicht nur als eine flache Fläche zu fixieren, sondern sie als dreidimensionalen Raum auszunützen. Schon die Dünne oder die Dicke einer Linie, weiter das Stellen der Form auf der Fläche, das Überschneiden einer Form durch die andere sind als Beispiele für die zeichnerische Ausdehnung des Raumes genügend.«⁸⁶⁵

Für Kandinsky ist die weiße Grundfläche ein Kraftfeld, das zur Bewegung fähig ist, indem es sich ausdehnen oder zusammenziehen kann, »wie eine Ziehharmonika«⁸⁶⁶. Darin spiegelt sich das bereits zitierte ›Atmen‹ des pulsierenden Organismus. Im Weißraum der Grundfläche liegt die Intensität der Kompositionen Kandinskys begründet, die als flexible Membran die unendlichen Variationen von Zeichenkombinationen aufnehmen kann.

In seiner letzten Schaffensphase erschafft Kandinsky skurrile Fantasiewesen, organisch-biomorphe Formen, die über das Papier mäandern (Abb. 69). Wie der Blick durch ein Mikroskop tummeln sich wurmige und bakterienhafte Gestalten, scharf konturiert durch die wie von unten beleuchtete weiße Fläche. Konsequenter sind die Figuren hier durch Weißräume vereinzelt. Kontrastreich setzen sich die in sich abgeschlossenen Mikroben durch vielförmige Binnendifferenzierung von der unberührten weißen Zeichenfläche ab. Das klare Figur-Grund-Verhältnis degradiert das Papier in die Ebene, auf der die flächigen Gestalten liegen. Statt »orchestraler Komposition des Bildganzen«, studiert Kandinsky hier den »Mikrokosmos der Einzelformen«⁸⁶⁷. Volboudt

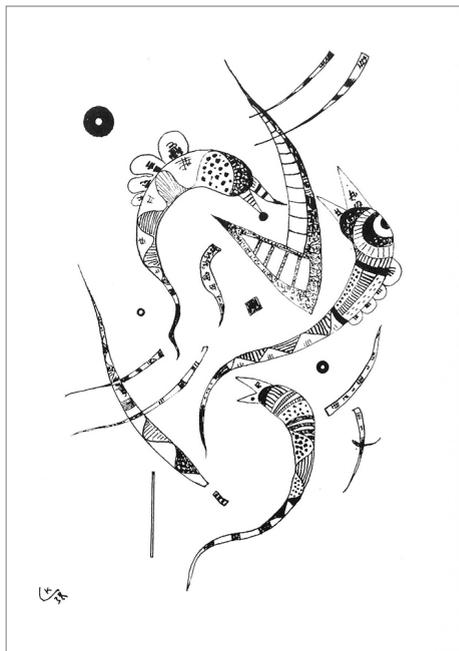


Abb. 69: Wassily Kandinsky: *Zeichnung Nr. 1* (1938), Tusche auf Papier, 28.7 x 21.5 cm

865 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* 2004. S. 115.

866 Kandinsky: *Punkt und Linie zur Fläche* 2013. S. 142.

867 Schreier: *Wassily Kandinsky* 1997. S. 98.

sieht in den paisleyhaften Gebilden Fragmente einer großen zerstückelten Figur, die über »die Leere der Zwischenräume hinweg zueinander zurückfinden«⁸⁶⁸. Den Raum zwischen den Teilen betrachtet er nicht mehr als äußeres Kraftfeld einander zustrebender und entgegenwirkender Formen, sondern als »innere Entfernung, die nicht so sehr trennt als vielmehr verbindet«⁸⁶⁹. Durch Formanalogien beziehen sich die differenziellen Elemente direkt aufeinander und stellen als morphologische Variationen einer Form eine geistige Beziehung her: »Eine latente Kohärenz versammelt diese Formkonzentrationen und macht ein einziges Ganzes aus einem Komplex von ungleichartigen Werten.«⁸⁷⁰ Der innere Zusammenhang der Formen überspielt ihre räumliche Distanz, deren Funktion darin besteht, die Figuren zu differenzieren und als Gleichwertige gegenüber zustellen. Zwar kann sich durch Größenunterschiede der Einzelformen der Eindruck bildlicher Tiefe einstellen, das flächenhafte Ornament der Zeichen tilgt jedoch die Raumwirkung.

Nie geht es Kandinsky um die Materialität der Zeichnung, sondern um die Wirkung abstrakter Zeichen, für deren Beschreibung die Vokabeln fehlen und die sich darum mit Entlehnungen aus der Musik, jener per se ungegenständlichen Kunst, am besten erfassen lassen. Punkte erscheinen als einzelne Klänge, Linien wie anhaltende Töne, die steigend oder fallend mit Variation der Strichdicke den Ton modellieren, Schraffuren sind wie Akkorde, die sich unter die Melodie der Linien und Punkte legen. In diesem orchestralen Klang bildet der Weißraum den Resonanzkörper, der die Töne klar konturiert und zur Symphonie zusammenfügt.

Kasimir Malewitsch: *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1913) und *Suprematistische Zeichnungen* (1920)

Die stark reduzierten, geometrischen Kompositionen des russischen Künstlers Kasimir Malewitsch (1878–1935) stellen in der Entwicklung abstrakter Kunst die extremste Position dar. Malewitsch nennt seine gegenstandslose Malerei *Suprematismus* und verleiht ihr damit den Titel des Höchsten und des Ideals:

Der Begriff ›Neue Kunst‹ ist inzwischen etwas verschwommen und zu allgemein geworden. Aus diesem Grunde habe ich für das ideen- und gegenstandslose Schaffen die Bezeichnung Suprematismus gewählt. Suprematismus als gegenstandslose Welt oder ›das befreite Nichts‹. Ich ging dabei von dem Gedanken aus, daß

868 Vollboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys* 1974. S. 28.

869 Ebd.

870 Ebd.

alles als ›Nichts‹ da war, bis sich der Mensch mit all seinen Vorstellungen, seinen Versuchen, die Welt zu erkennen, einschaltete. Damit schuf er ein Leben nach der ständigen Frage nach dem ›Was‹. Der Suprematismus befreit den Menschen von dieser Frage, für deren Beantwortung er seine ganze Kraft einsetzt. [...] Der Suprematismus dient nichts und niemandem, da er sich in der gegenstandslosen Gleichheit oder im Null-Gewicht befindet. Er ist das ›Nichts‹ auf die Frage nach der Allgemeinheit nach dem ›Was‹. Alle menschlichen Bemühungen sind doch letzten Endes trotz zweckgebundener und praktischer Erwägungen auf das eine Ziel gerichtet, den gegenstandslosen, absoluten Zustand zu erreichen, in dem sie Gewicht und Unterschiede aus dem Auge verlieren.⁸⁷¹

Indem sich Malewitsch vom Zwang der Gegenständlichkeit befreit, konfrontiert er den Betrachter mit einer Welt ohne Gegenstände, ohne benennbare, erkennbare und sinnvolle Dinge. Es bleibt ein Zustand, der nichts darstellt und mit der Absenz des Gegenständlichen dieses ›Nichts‹ ausstellt. Diesen absoluten Zustand vergleicht Malewitsch mit der Welt, bevor der Mensch durch Benennung und Zuschreibung das Ganze differenziert und jedem Teil Sinn verliehen hat, ein ursprünglicher Zustand also, den er mit der Zahl Null markiert.

Die Ziffer Null im Titel der *Letzten futuristischen Ausstellung 0,10*, in der Malewitsch zum ersten Mal suprematistische Bilder präsentiert, will sodann als Nullpunkt in der Entwicklung der Kunst verstanden werden, als Beendigung einer Kunst, die durch den Futurismus beschlossen wird, und den Beginn einer neuen Kunst, die nicht abbildet, sondern neu bildet, »um ihre eigene Sprache sprechen zu können«⁸⁷². Auch wenn Malewitsch nachträglich die Geburtsstunde des *Suprematismus* auf die Premiere der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* von 1913 datiert, als er erstmals ein schwarzes Quadrat auf dem Bühnenvorhang malt, stellt die 1915 in Petrograd eröffnete *Letzte futuristische Ausstellung 0,10* den eigentlichen Durchbruch der neuen Kunstrichtung dar. In einer der Ecken des Raumes bringt Malewitsch sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* an. Es ist die Stelle im Zimmer, an der nach orthodoxem Brauch die Ikone hängt. Malewitsch ordnet damit seinem suprematistischen Gemälde eine außerordentliche Stellung und Funktion zu.

Das Quadrat als elementarste geometrische Form, aus der sich durch Drehung, Spiegelung und Vervielfachung jede andere Form wie Kreis, Rechteck

871 Malewitsch: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922) 1962. S. 85.

872 Kasimir Malewitsch: *Vom Kubismus zum Suprematismus* (1915) – Die Zahl 10 im Titel geht auf die Anzahl der teilnehmenden Künstler zurück, wie sie zunächst geplant ist; schließlich stellen insgesamt vierzehn Teilnehmer aus. – Vgl. Hans-Peter Riese: *Kasimir Malewitsch*. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999. S. 59.

und Kreuz entwickeln lässt, ist die »Grundlage des gegenstandslosen künstlerischen Denkens«⁸⁷³. Jedes andere suprematistische Bild Malewitschs lässt sich auf die Grundform des *Schwarzen Quadrats auf weißem Grund* zurückführen. Er hat es sodann sowohl malerisch auf Leinwand als auch zeichnerisch auf Papier realisiert und damit das elementare Bild aller suprematistischen Gemälde und Zeichnungen geschaffen (Abb. 70).⁸⁷⁴ Die sich aus der Grundform entwickelnden Kompositionen unterscheiden sich in ihrer Dynamik und Farbgebung. Einfache statische Bilder mit bildrandparallel ausgerichteten Einzelformen stehen unübersichtlichen Konstellationen mit vielen, diagonal, auch gegeneinander verlaufenden, sich zum Teil überlagernden Formen gegenüber. Bilder, die sich auf den Kontrast schwarzer Formen auf weißer Fläche konzentrieren, wechseln mit solchen, die farbige Flächen beinhalten, eine weitere Gruppe stellen jene Weiß in Weiß gehaltenen Kompositionen dar, in denen die Nuancierung des Weiß Figur und Fläche nur graduell differenzieren und in denen Malewitsch das Verhältnis von Form und Untergrund auslotet.⁸⁷⁵

Jeder seiner Kompositionen liegt die weiße Fläche zu Grunde, auf der er seine elementaren Binnenformen, seine Quadrate, Rechtecke, Dreiecke, Kreuze und Kreise anbringt, und die stets sichtbar bleibt als Umgebung und Raum zwischen den Elementen. Das *weiße Feld* des Tafelbildes könne nach Gerd Steinmüller in seinem Farbauftrag »eher als *Anstrich*, denn als Monochrommalerei oder gar als *peinture* bezeichnet werden«⁸⁷⁶. Dieser formatfü-

873 Lorenz: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian* 2014. S. 82.

874 Das gezeichnete *Schwarze Quadrat* wird 1920 im Band *Suprematismus – 34 Zeichnungen* abgedruckt. Malewitschs ursprüngliche Zeichnungen werden im Atelier für grafische Kunst an der Kunsthochschule Witebsk unter der Leitung El Lissitzkys auf Steindruck übertragen. Die Technik, so Malewitsch, der ein Jahr zuvor an die Schule berufen worden war, habe es jedoch nicht erlaubt, sie in einer den originalen Zeichnungen adäquaten Qualität abzubilden. – Vgl. Kasimir Malewitsch: *Der Suprematismus*. Aus dem Russ. v. Wilfried Schäfer. In: Ders. *Suprematismus. 34 Zeichnungen*. Faksimile-Nachdruck. Tübingen: Wasmuth 1974. Ohne Seitenangabe. – Im Bauhausbuch, welches 1927 unter der typografischen Verantwortung von László Moholy-Nagy herausgegeben wird, erscheint die im Anhang abgedruckte Version der Zeichnung vom *Schwarzen Quadrat*.

875 Die unterschiedlichen Ausprägungen in Malewitschs suprematistischer Kunst kennzeichnen verschiedene Phasen seiner Beschäftigung mit der Gegenstandslosigkeit. Er differenziert selbst drei Phasen des Suprematismus: »Der Suprematismus gliedert sich nach der Zahl der jeweils schwarzen, roten und weißen Quadrate in drei Stadien: in die schwarze, farbige und weiße Periode.« – Kasimir Malewitsch: *Der Suprematismus* 1974. Ohne Seitenangabe.

876 Gerd Steinmüller: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei*. Bergisch Gladbach, Köln: Eul 1991 (= Reihe: Kunstgeschichte; 4). S. 23. – Steinmüller bemerkt weiterhin, dass jener weißer »Anstrich« jedoch auf einer grundierten Leinwand erfolgt, wodurch dem technischen Auftrag der Farbe Weiß die Bedeutung als künstlerischer Akt zu-



Abb. 70: Kasimir Malewitsch: *Das grundlegende suprematistische Element: Das Quadrat* (1927),
Abdruck einer originalen Zeichnung, 10,9 x 12,4 cm

lende, flächendeckende weiße ›Anstrich‹ sei, so Steinmüller, nie vom Malgrund zu trennen und werde daher als weiße Bildfläche gelesen.⁸⁷⁷ In ihrer *faktizitären* Dimension, die durch die Flachheit der Tafel und dessen Anstrich bestimmt sei, und ihrer *systematischen* Dimension, durch die Orthogonalität der Leinwand und der Achromatik, also der Reinheit ihres Weiß', stelle

komme: »Indem das Weiß als *Anstrich* erscheint, wird seine repräsentationale und ästhetische Qualifizierung unterbunden; indem es aber auf einer grundierten Leinwand vorkommt, wird gleichermaßen seine Quantifizierung als rein empirisch gegebenes Material, als bloßer Werkstoff, dispensiert.«

⁸⁷⁷ Vgl. Steinmüller: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch* 1991. S. 29.

die weiße Fläche die Rahmenbedingungen der suprematistischen Bilder dar.⁸⁷⁸

Damit gleicht Malewitschs Präsentation der weißen Leinwand dem apriorischen Wert der weißen Fläche in der Zeichnung, Malewitsch stellt in der Malerei quasi her, was in der Zeichnung bereits gegeben ist, und macht suprematistische Gemälde und suprematistische Zeichnungen vergleichbar.⁸⁷⁹ Daher lassen sich Malewitschs theoretische Aussagen zur weiß gemalten Fläche der suprematistischen Malerei genauso auf jene unberührte Papierfläche der Zeichnung übertragen. Die Flachheit, die Materialität des Blattes Papier und ihre achromatische Weiße weisen ebenso jene faktizitäre wie systematische Dimension auf, wie die suprematistische Malerei.

Allerdings nutzt Malewitsch bei seinen Zeichnungen nicht das volle Format des Blattes für seine Komposition, wie in seinen Gemälden die Ränder der Tafel die Begrenzung des weißen Bildfeldes bilden, sondern setzt einen schwarzen Rahmen, mit dem er das Bildformat innerhalb des Blattes Papier definiert (Abb. 71).⁸⁸⁰ Dem umgebenden Weißraum des Blattes außerhalb des definierten Rahmens kommt die Funktion des neutralen Untergrundes ohne Bildwertigkeit zu, ähnlich der musealen weißen Wand, von der sich die gemalten Tafeln durch schmale schwarze Rahmen oder Schattenwurf abheben. Wie der ›Anstrich‹ der Leinwände in Bezug zur geweißelten Ausstellungswand tritt, ist in der Zeichnung der Weißraum innerhalb des Rahmens (Innenraum) und der Weißraum außerhalb des Rahmens (Umraum) von

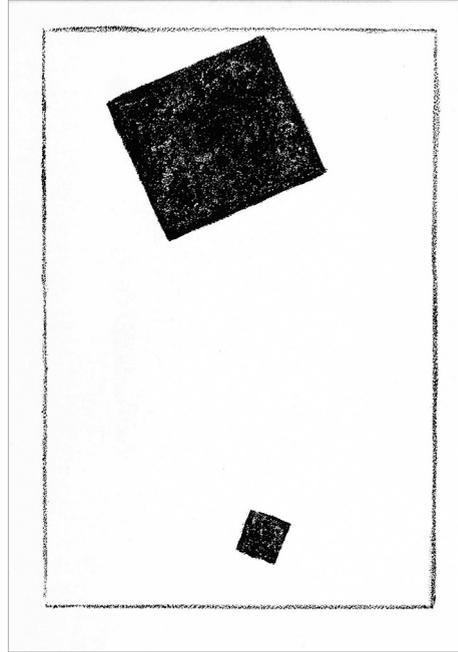


Abb. 71: Kasimir Malewitsch: *Suprematistische Zeichnung* (1920), Steindruck, 12,5 x 18,2 cm

878 Vgl. ebd. S. 30.

879 Steinmüller betont in einem Exkurs zur suprematistischen Zeichnung, dass Malewitschs Zeichnungen »ungeachtet ihrer jeweiligen funktionalen Bestimmungen als selbstständig zu erachten sind.« –Steinmüller: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch* 1991. S. 36.

880 Diese Eigenart, einen Ausschnitt innerhalb des Blattes Papier festzulegen, ist schon in seinen frühen, kubofuturistischen Zeichnungen zu sehen. Oft zeichnet Malewitsch auf kariertes Papier, welches die Orthogonalität seiner Kompositionen vorstrukturiert.

gleicher Materialität und in ihrer Wirkung als bloßer Untergrund aufeinander bezogen. Durch die Rahmung betont Malewitsch das Format seiner suprematistischen Zeichnung und verdeutlicht, was für die Malereien ebenso konstitutiv, aber weniger deutlich vor Augen tritt: »dass das Bildmedium nicht allein durch seine Zweidimensionalität, sondern gleichermaßen durch seine Begrenztheit definiert ist.«⁸⁸¹

Wie sich die Leinwandkanten vom Umraum oder der gezeichnete Rahmen vom Papiergrund abheben, so grenzen sich auch die elementaren Binnenformen gegenüber dem jeweiligen Bildfeld ab. Rechtecke und Quadrate nehmen die Form des Formats auf und stellen einen unmittelbaren Bezug zwischen Feld und Binnenform her.

So wie die abstrakt-geometrischen Binnenformen jeden Bezug zur gegenständlichen Welt verneinen, vermeidet Malewitsch zugleich jede konventionelle Bildästhetik, deren Sinn darin besteht, die bildnerischen Elemente zu einer kompositorischen Einheit zusammenzufügen, stattdessen *platziert* er die Formen frei auf dem Bildfeld, indem er sie parallel oder diagonal zu den Bildrändern in Bezug zum Format ausrichtet.⁸⁸² Tradierte ästhetische Gesetze, wie die der Harmonie, werden aufgegeben zugunsten einer Logik, die dem Medium und Material verpflichtet ist.

Die freien Binnenformen erscheinen von wenigen Zeichnungen abgesehen als Flächenformen, wobei jedes Element durch eine individuelle Form und einen spezifischen Farbwert definiert ist. In den Malereien sind die monochromen Farbflächen durch einen flächigen und opaken Farbauftrag gekennzeichnet, der die Formen voneinander unterscheidet. In der Zeichnung erreicht Malewitsch diese Differenzierung durch verschiedene Schraffuren und Variation der Schwärze, indem er den Druck beim Zeichnen verändert oder die Zeichenmittel wechselt. Manche Formen bleiben zudem unausgefüllt, so dass die Rahmen als weiße Flächen in Erscheinung treten (Abb. 72); da die Linien durch andere Rahmen unterbrochen werden, werden die Weißräume innerhalb der Binnenformen, analog zu den schwarzen und grauen Farbflächen, als opake Flächen und nicht als ›Leerräume‹ definiert. Hieran wird ein wichtiger Aspekt suprematistischer Bilder deutlich: In der Überschneidung der Flächenformen scheinen diese aufgrund wahrnehmungspsychologischer Figur-Grund-Gesetze hintereinander vor- und zurücktreten, so dass sich der Eindruck eines räumlichen Gefüges einstellt. Gleichsam bleiben die Binnenformen als Flächen präsent und stellen stetig den Rückbezug zur Bildoberfläche her. Dieses Changieren tritt in den Zeichnungen besonders hervor, da die schraffierten Flächenformen weniger opak sind als die gemalten, das Weiß

881 Steinmüller: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch*. S. 33.

882 Vgl. ebd. S. 39.

des Untergrundes somit durch sie hindurchscheint und die Binnenformen stärker der Fläche anhaften.

Die Beziehung von elementargeometrischen Farbflächen und weißem Bildfeld, in deren Kombination das kompositionelle Prinzip des Suprematismus besteht, ist von gegenseitiger Spannung geprägt. Steinmüller spricht vom »produktiven Konflikt«⁸⁸³, der den weißen Untergrund aus seiner Passivität holt und die Binnenformen zu dynamischen, vibrierenden Akteuren auf der Bildfläche macht.

Für Malewitsch ist das Weiß der Fläche keineswegs eine beliebige oder unhinterfragte Flächenfarbe,⁸⁸⁴ sondern er verbindet mit der Farbe Weiß ein umfangreiches ästhetisches und philosophisches Konzept:

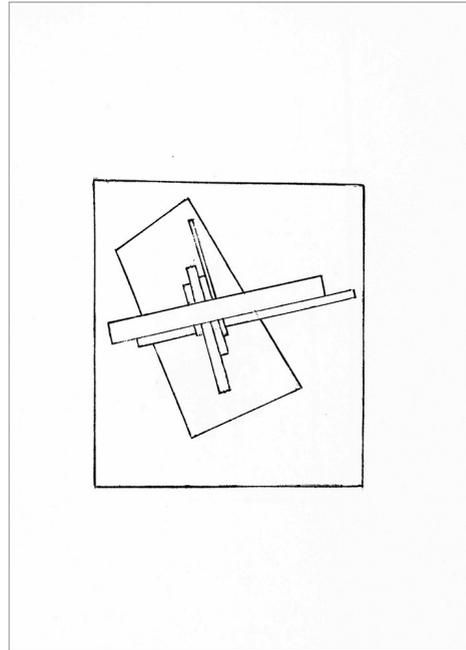


Abb. 72: Kasimir Malewitsch: *Suprematistische Zeichnung* (1920), Steindruck, 8,2 x 9,1 cm

At the present time man's path lies through space, and Suprematism is a colour semaphore in its infinite abyss. The blue colour of the sky has been defeated by Suprematist system, has been broken through, and entered white, as the true real conception of infinity, and therefore liberated from the colour background of the sky. [...] In one of its stages Suprematism has, through colour, a purely philosophical movement, and in a second, as a form which may be applied, formed a new system of Suprematist decoration. [...] I have torn through the blue lampshade of colour limitations, and come out into the white; after me, comrade aviators sail into the chasm – I have set up semaphores of Suprematism. I have conquered the lining of the heavenly, have torn it down and, making a bag, put in colours and tied it with a knot. Sail forth! The white, free chasm, infinity is before us.⁸⁸⁵

883 Ebd. S. 68.

884 Der Umstand, dass Malewitsch seine Leinwände aktiv weiß anstreicht, beweist die bewusste Entscheidung für die Farbe Weiß als Bildfeldfarbe. Da seine suprematistischen Zeichnungen den gleichen Prinzipien wie seine Malereien unterliegen, lässt sich somit auch dem weißen Papiergrund der Zeichnungen eine bewusste Entscheidung für die Farbe Weiß als Flächenfarbe zuschreiben.

885 Kasimir Malewitsch: *On New Systems in Art* (1919). In: Troels Andersen (Hrsg.): *Kasimir*

Die Farbe Weiß ist bei Malewitsch unmittelbar mit dem Raum verknüpft. Den blauen Himmel traditioneller Landschaftsmalerei als mimetisches Zeichen der Unendlichkeit ersetzt er durch die abstrakte weiße Fläche, einem antimimetischen, rein bildhaften Ausdruck, der durch seine materiale Eigenschaften eine ebenso von der Gegenständlichkeit befreite, eine reine Unendlichkeit auszudrücken vermag. Die Leere der achromatischen Fläche übersetzt Malewitsch als grenzenlosen Raum, als ›unendlichen weißen Abgrund‹, der den Binnenformen keinen Widerstand entgegensetzt, so dass diese frei darin zu schweben scheinen.

Mit diesem neuen bildnerischen System impliziert Malewitsch zugleich eine philosophische Idee, in der das Weiße zum Symbol eines idealen Zustandes reiner Gegenstandslosigkeit wird: »Dort aber, wo es keine Unterschiede gibt, wo Schweigen herrscht, liegen Anzeichen der weißen Gegenstandslosigkeit vor«⁸⁸⁶, schreibt Malewitsch 1922 in seinem umfangreichen theoretischen Text *Die gegenstandslose Welt*. Er entwirft darin die Utopie einer Gesellschaft, deren Eigenschaften er in der suprematistischen Kunst verbildlicht sieht.⁸⁸⁷ Die Farbe Weiß als Sinnbild jener Welt fungiert dabei als Leitmotiv und ist in seinen Schriften daher ebenso präsent wie in seinen künstlerischen Arbeiten: »Denn während die Kunst die völlige Gegenstandslosigkeit erreicht hat, kennen alle technischen und religiösen Bewegungen und Bestrebungen nach wie vor nichts anderes als die Befriedigung materieller Bedürfnisse. Doch werden sie verglühen im suprematistischen Realismus der Weißen Welt!«⁸⁸⁸ Da die Farbe Weiß alle Farben subsummiert, lösen sich in ihr alle Lokalfarben und damit die Gegenstände auf. Eine weiße Welt ist somit eine gegenstandslose Welt, die sich in ungegenständlicher Kunst ausdrückt. Die Abwesenheit materialer Gegenstände bedeutet dabei eine besitzlose Welt und Leere zugleich, die bei Malewitsch positiv bedacht ist:

Malewitsch. essays on art 1915–1933. Bd. 1. Aus d. Russ. v. Xenia Glowacki-Prus u. Arnold McMillin. 2. Aufl. Kopenhagen: Borgens 1971. S. 121.

886 Malewitsch: *Suprematismus* 1962. S. 127.

887 Malewitsch legt seine theoretischen Überlegungen erst dar, als seine suprematistische Kunst längst entwickelt ist. Die künstlerischen Werken lösen im Nachhinein nicht unbedingt die ehrgeizigen Postulate ein, die Malewitsch formuliert: »Es hat sich sozusagen herausgestellt, daß mit dem Pinsel nicht zu bewerkstelligen ist, was die Feder leistet. Er ist zu wuselig, kann nicht in die Gehirnwindungen reinreichen, die Feder ist da schärfer.« – Malewitsch: *Der Suprematismus* 1974. Ohne Seitenangabe. – Zur Schwierigkeit der Quellenlage, Übersetzung und Nachvollziehbarkeit der uneindeutigen Formulierungen von Malewitschs theoretischen Schriften siehe zudem Barbara Oettls Kommentar in: Oettl: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts* 2008. S. 108f.

888 Malewitsch: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* 1962. S. 226.

Der Weg des Menschen muss befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens.

Die Befreiung von unnötigem Ballast äußert sich in den reduzierten Mitteln seiner Bilder, in der Verwendung elementarer und objektiver Formen und in der Beschränkung auf zuweilen nur ein Element auf weißem Grund – Malewitsch spricht von »ökonomischer Geometrik«⁸⁸⁹. Die materialistische Reduktion entspricht einer mentalen Konzentration. Malewitschs Ideal ist der Zustand unbeschränkten Denkens und reiner Empfindung, ein Zustand, den er mit dem Weltall vergleicht.⁸⁹⁰ Die Grenzenlosigkeit des Weltraums, verbildlicht im Weißraum des suprematistischen Bildes, in dem die Quadrate und Kreise wie Planeten schweben, entspricht dieser Vorstellung völliger Freiheit und Stille. So wie im All »alles unbewußt, blind, ohne erkennbaren Sinn seiner Unendlichkeit« ist, soll auch »das gegenständlich eingestellte menschliche Bewußtsein«⁸⁹¹ das sinnsetzende Distinguieren aufgeben und sich der Ruhe und Unendlichkeit des ›Nichts‹ aussetzen.⁸⁹² Das leere Bildfeld dient als Formel dieses ›Nichts‹,⁸⁹³ welches bei Malewitsch keinen Schrecken auslöst, sondern ihm die Möglichkeit ungehinderter Entfaltung bietet.

Der Appell an die Kollegen, in den Abgrund weißer Unendlichkeit zu segeln, ist somit nicht mehr nur, wie die zitierten Schifffahrtsmetaphern der Schriftsteller Mallarmé und Chlebnikov, als metaphorischer Aufbruch zum künstlerischen Akt zu verstehen, sondern als Aufruf, einer neuen Kunst zu folgen, die im ›Nullpunkt‹ einen unbelasteten Neuanfang wagt. Die weiße Flä-

889 Malewitsch: *Der Suprematismus* 1974. Ohne Seitenangabe.

890 An anderer Stelle heißt es: »Der menschliche Schädel stellt die Unendlichkeit für die Bewegung der Vorstellung dar. Er gleicht der Unendlichkeit des Weltalls, kennt wie sie keine Decke, keinen Boden und bietet Raum für einen Projektionsapparat, der leuchtende Punkte als Sterne im Raum erscheinen läßt. Im menschlichen Schädel entsteht und vergeht alles, genau wie im Weltall: Kometen, Epochen, alles wird und vergeht in seinen Vorstellungen.« – Malewitsch: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* 1962. S. 226.

891 Ebd. S. 122.

892 Vgl. Oetl: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts* 2008. S. 130.

893 »Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das ›Nichts‹ außerhalb dieser Empfindung.« – Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher. Bd. 11 (1927)*. In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt*. Faksimile-Nachdruck. Mainz, Berlin: Kupferberg 1980. S. 74.

che bleibt Sinnbild der unbemalten Leinwand und des unberührten Papiers, die palimpsestartig das Alte gelöscht hat, um neue Bilder aufzunehmen.

Der *weiße Suprematismus*, wie Malewitsch die dritte Phase seines suprematistischen Schaffens bezeichnet, stellt schließlich die höchste Vollendung der Gegenstandslosigkeit dar. In der Reduktion der Farbwerte auf reines, achromatisches Weiß als Feldfarbe und nuanciertes, chromatisches Weiß als Formfarbe, wie im *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (1918), ist eine Unterscheidung zwischen Form und Grund kaum wahrnehmbar. Binnenform und Bildfeld tendieren durch den verringerten Farbabstand zu einer Ebene. Dieser Effekt stellt sich auch in den Zeichnungen ein: Wenn die ›leere‹ Binnenform den Blick auf den Zeichenträger freigibt und die Flächenfarbe der Formen mit der Feldfarbe identisch ist, gleichen sich Form und Feld nicht nur an, sondern die Binnenform wird transparent, das Bildfeld durchdringt die Form und ebnet sie ein.⁸⁹⁴

Was in Malewitschs theoretischem Ansatz, der über ein bloß künstlerisches Konzept gegenstandsloser Kunst hinausreicht, eine Absage an Materialismus und Utilitarismus bedeutet, zeichnet sich visuell in einer gegenstandslosen Kunst ab, die nicht repräsentiert, sondern aus rein bildlichen Mitteln generiert ist. Jedoch erschöpft sich das suprematistische Bild nicht darin, sein Material auszustellen, aus dem es gemacht ist. Das zweckfreie, befreite Nichts, welches er dem Nützlichkeitsdenken entgegensetzt, findet seinen absoluten Ausdruck im reizlosen Weiß, das alles negiert und gleichsam alles beinhaltet. Es ist Symbol eines idealen Zustandes jenseits zweckbestimmter Gegenständlichkeit, ein unbestimmter, grenzenloser, sinnesfreier Raum, in dem die ›reine, künstlerische Empfindung«⁸⁹⁵ möglich ist. Die weiße Fläche des Bildträgers ist bildnerisches Äquivalent dieses Ortes, der mehr Zustand als Raum ist, horizontlos und offen findet die Kunst hier zu sich selbst.

894 In der Gleichwertigkeit von weißer Binnenform und weißem Feld manifestiert sich das Ideal der Gleichheit, welches gesellschaftliche Implikationen mit sich trägt. Besonders anschaulich wird diese Symbolik in Malewitschs architektonischen und städtebaulichen Modellen. Die stets weiß gehaltenen *Architektonen* und *Planiten* stellen ideal-utopische Konstruktionen dar, die, wenn auch nicht umsetzbar, jedenfalls als Idee ein Leben in sozialer Gleichheit anstreben. – Vgl. Oettl: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts* 2008. S. 116 und 119–121.

895 Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt* 1980. S. 82.

El Lissitzky:

Proun 1C (1920), *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (1919) und *Suprematistische Erzählung von Zwei Quadraten in 6 Konstruktionen* (1920)

Als Malewitsch an der Kunstschule von Witebsk die Gruppe *UNOWIS* (*Bestätiger der neuen Kunst*) gründet, tritt auch sein junger Kollege, Leiter der Werkstatt für Grafik, Druck und Architektur, El Lissitzky (1890–1941) bei. Der zum Architekten ausgebildete Ingenieur und Künstler hatte 1919, als Malewitsch an die Kunstschule berufen wurde, seinen Stil radikal verändert und sich der gegenstandslosen, geometrischen Malerei und Grafik zugewandt. Innerhalb der *UNOWIS*, deren Ziel es ist, die suprematistischen Ideen auf alle künstlerischen Bereiche auszudehnen, setzt sich Lissitzky mit der räumlichen Umsetzung des Suprematismus auseinander. Seine Bilder, welche Malewitschs Flächenformen in plastische Körper transformieren und die Bildoberfläche in die Tiefe erweitern, nennt er *Proun* (*Projekte zur Verfechtung des Neuen*) (Abb. 73). Frühe Titel, wie *Die Stadt* oder *Die Brücke*, verweisen auf die architektonischen Zusammenhänge seiner *Proune*, zu denen er bemerkt:

Die Bildleinwand ist mir zu eng geworden. Der Kreis der Farbenharmonien-Feinschmecker ist mir zu eng geworden, und ich schuf den *Proun* als Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur. Ich habe die Leinwand und Holztafel Fläche als Grundstücke behandelt, wo meinen Bauideen die wenigsten Hemmnisse gestellt sind. Ich habe die Schwarz-Weiß-Skala (mit Aufleuchten von Rot) als Materie und Stoff bearbeitet. Auf diesem Wege wird eine Realität geschaffen werden, die allen eindeutig ist.⁸⁹⁶

An der Schnittstelle von Malerei und Architektur sind Lissitzkys *Proune* gemalte und gezeichnete Modelle dreidimensionaler Objekte, die nicht als Formen auf einer Fläche arrangiert werden, sondern gestapelt, verbunden und ineinander gesteckt zu Gebilden zusammengebaut werden: »*Proun* komponiert nicht, sondern *konstruiert*.«⁸⁹⁷, schreibt Lissitzky in seinem Manifest *Die Überwindung der Kunst* und unterstreicht damit seine eigenständige Position zwischen Suprematismus und Konstruktivismus.⁸⁹⁸ Lissitzky überwindet mit

896 El Lissitzky: *Der Lebensfilm von El bis 1926*. In: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1976. S. 329f.

897 El Lissitzky: *Die Überwindung der Kunst* (1922). In: Jean Leering u. Wieland Schmied (Hrsg.): *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*. Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen 1988. S. 71. 897.

898 »Faktisch stellen die *Proune* eine Synthese zwischen Suprematismus und Konstruktivismus dar,

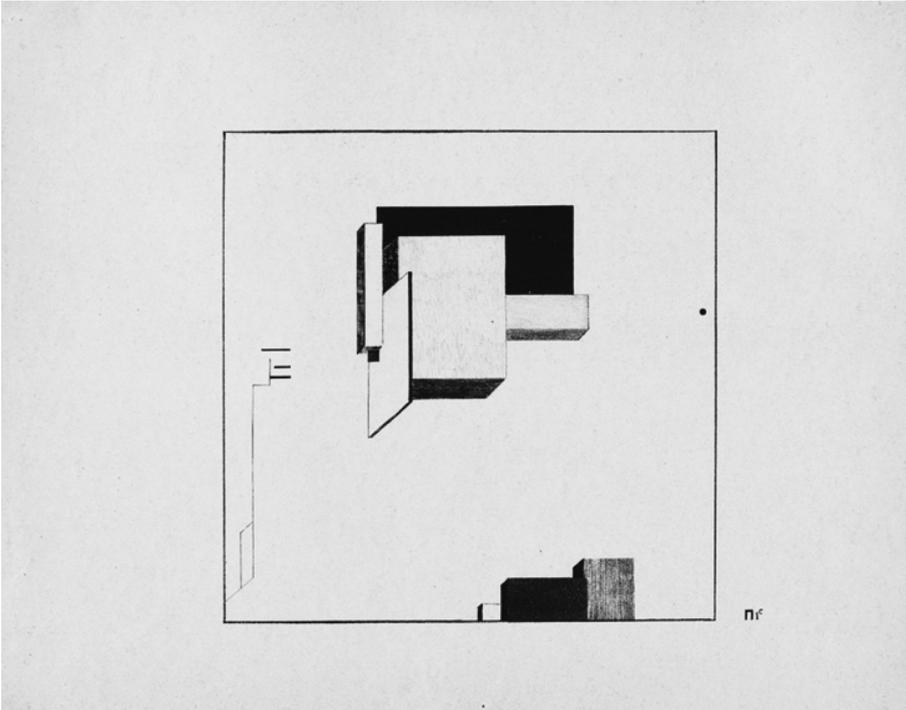


Abb. 73: El Lissitzky: *Proun 1C* (1920), Lithografie, 23.3 x 23.3 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

der Konstruktion seiner *Proune* die bildnerische Flächigkeit, die er unsichtbar macht, indem er seinen Formen den Eindruck von Körperlichkeit verleiht: »Wir sahen, daß die Oberfläche des Prouns als Gemälde aufhört, er wird ein Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muß, von oben beschauen, von unten untersuchen.«⁸⁹⁹ Was zunächst wie ein Rückschritt in die illusionistische Malerei und die Grenzen der Perspektive klingt, welche

und je weiter Lissitzky diese Idee entwickelte, desto mehr entfernte er sich vom Diktat der suprematistischen Fläche.« – Tatjana Gorjatschewa: *Suprematismus und Konstruktivismus. Antagonismus und Ähnlichkeit, Polemik und Zusammenarbeit*. In: *Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne*. Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: König 2008. S. 23. – In den um 1924 entstehenden Zeichnungen futuristischer Planitiden vollzieht auch Malewitsch die Ausweitung in die dritte Dimensionen. Die den *Prounen* sehr ähnlichen Skizzen sind jedoch Studien zu Malewitschs plastischen Modellen und nicht in der Weise eigenständige Bilder wie Lissitzkys *Proune*.

899 El Lissitzky: *Proun* (1922) (erstmalig veröffentlicht in: *De Stijl*, Nr. V/6. 1922). In: Sophie Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky. Maler, Architekt; Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: Verlag der Kunst 1967. S. 348.

durch die Entdeckung der Fläche in der Moderne bewältigt war, stellt sich als Erweiterung des bildnerischen Raums heraus. Multiple Ansichten und differierende Beleuchtungen widersprechen einer einheitlichen Logik und erzeugen eine irreal räumliche Situation. Zudem liegen Lissitzkys Kuben, Kugeln und Wände nirgendwo auf, sondern schweben im weißen Raum des Papiers oder der Leinwand: »Der *Suprematismus* brachte den Weg in die Unendlichkeit, der durch die Perspektive verlief, an sein Ende. Er durchbrach den blauen Bogen des Himmels und entfloh in die weiße Grenzenlosigkeit. Die *suprematistischen* farbigen Massen schwimmen wie Planeten im weißen kosmischen Raum.«⁹⁰⁰ Ohne Fluchtpunkt, Horizont oder sonstige perspektivische Grenzen eröffnet die undefinierte weiße Fläche einen unendlichen Raum, in dem sich Lissitzkys geometrische Körper wie interstellare Objekte im Weltraum bewegen. Seine Bilder sind eher mit dem Blick durch ein Teleskop auf einen im All schwebenden Satelliten zu vergleichen, wo jegliche Dimensionen fehlen und dessen Distanz sich nicht ermessen lässt, als mit dem Blick durchs Fenster auf einen Ausschnitt der Welt.

[Der Suprematismus] hat den ›blauen Lampenschirm des Himmels‹ durchbrochen. Für die Farbe des Raumes hat er nicht den einzigen blauen Strahl des Spektrums genommen, sondern die ganze Einheit – das Weiß. Der suprematistische Raum läßt sich sowohl nach vorn zu, vor der Fläche, als auch in die Tiefe hinein gestalten. Wenn wir die Fläche des Bildes als 0 bezeichnen, können wir die Tiefenrichtung - (negativ) und die Vorderrichtung + (positiv), oder umgekehrt, nennen. Wir sehen, daß der Suprematismus die Illusion des planimetrischen 2dimensionalen Raumes, die Illusionen des 3dimensionalen perspektivischen Raumes von der Fläche weggefegt und die letzte Illusion des irrationalen Raums mit unendlicher Dehnbarkeit in den Tiefen- und Vordergrund geschaffen hat.⁹⁰¹

Auch Malewitsch spricht vom ›unendlichen weißen Abgrund‹, doch bleiben seine Formen stets an der Folie der Fläche heften. Sich scheinbar überlagernde Flächenformen können ebenso gut als ineinander geschaltete Formen verstanden werden. Der Reiz seiner suprematistischen Bilder besteht vielmehr darin, dass sie zwischen Flächigkeit und Raum changieren. In Lissitzkys *Proun* dagegen suggeriert die weiße Fläche grenzenlose Tiefe. Dabei treiben die sich aus der Fläche lösenden Körper nicht nur in den Bildraum hinein, sondern auch

900 El Lissitzky: *Die Überwindung der Kunst* (1922). In: *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*. Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen 1988. S. 71.

901 El Lissitzky: *K. und Pangeometrie* (1925) (erstmalig abgedruckt in: C. Einstein u. P. Westheim (Hrsg.): ›*Europa-Almanach*‹ 1925). In: Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky* 1967. S. 355f.

aus ihm heraus, auf den Betrachter zu, wie er beschreibt.⁹⁰² Selbst die Bildkanten sind keine Grenzen, denn die zum Teil angeschnittenen Formen weisen über den Bildraum hinaus. Die geometrischen Körper definieren den *Weißraum*, der hier nicht nur den Zwischenraum der Elemente bezeichnet, sondern jenen grenzenlosen Umraum, der die Gebilde umgibt. Durch sie erhält der Weißraum Funktion und Kontur:

Die Leere, das Chaos, das Widernatürliche wird dann Raum, das heißt: Ordnung, Bestimmtheit, Gestaltung, wenn wir die Markierzeichen bestimmter Art und in bestimmten Verhältnissen in- und zueinander führen. Der Bau und der Maßstab der Markierzeichenmenge gibt dem Raume eine bestimmte Spannung. Indem wir die Markierzeichen wechseln, verändern wir die Spannung des Raumes, der von ein und derselben Leere gebildet wird.⁹⁰³

Lissitzky interpretiert die weiße Fläche als Leere, jedoch in einem räumlichen Verständnis. Sie bildet ein Vakuum, in das er seine Gebilde platziert und das diese fasst. Die Formen ›markieren‹, das heißt, definieren den Raum durch den illusionistischen Eindruck ihrer Plastizität und ihren Abstand zu anderen Elementen im Bild. Da sie keinen Halt haben, wirken die schwebenden Körper trotz ihrer statischen Formen dynamisch, erwecken den Eindruck, als würden sie sich im unendlichen weißen Raum um einander bewegen. Das undurchsichtige Chaos des Weißraums, welches bei Kandinsky immer gegenwärtig bleibt, lichtet sich durch Lissitzkys streng geometrische Formen, die sich mit ihren klaren Kanten scharf vom monochromen Umraum absetzen, und ordnen den einheitlichen Bildraum. Die Betonung der Linie, die Reduktion der Farbskala sowie der Einbezug des Weißraums erzeugen einen grafischen Eindruck und erwecken den Anschein einer architektonischen Planzeichnung.⁹⁰⁴ Die Verwendung bildnerischer Mittel unterliegt dabei

902 »Im Gegenteil beruht der wesentliche Unterschied zwischen dem Proun und dem Suprematismus auf der charakteristischen Raumwirkung ins Bild hinein und aus dem Bild heraus. Sie haben beide gemein, daß die Bildfläche selbst von links nach rechts, von oben nach unten, und umgekehrt als ein Teil des unbegrenzten Raumes aufgefaßt werden muß. Bei Malewitsch jedoch bleiben die Formelemente in diesem Raum stets parallel mit der Bildfläche. Mit anderen Worten, Malewitsch repräsentiert mehr den Maler der Fläche, auch wenn sich die Formelemente zuweilen übereinander schieben, während Lissitzkys Auffassung deutlich verrät, daß er zum Architekten ausgebildet ist und architektonisch raumhaft denkt. Lissitzkys Raumvorstellung ist drei- oder besser multidimensional, daß die Fläche, der er sie anvertraut, sich gleichsam plastisch verwandelt.« – Joost Baljeu: *Der neue Raum in der Malerei. El Lissitzky*. Aus d. Holl. v. Dr. Gerson. In: *El Lissitzky*. Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1965. S. 17.

903 El Lissitzky: *Proun* 1976. S. 348.

904 Die Malerei nähert sich hier der Grafik an. Insbesondere durch den stets monochromen

ihrer materialen Wirkung: »Die Gestaltungen, mit welchen der Proun den Angriff gegen den Raum unternimmt, sind in Material und nicht in Ästhetik gebaut.«⁹⁰⁵ Lissitzky verdeutlicht das an der Farbgebung: »Die Kraft der Gegensätze oder die Übereinstimmung zweier Grade von Schwarz, Weiß oder Grau gibt uns den Vergleich der Übereinstimmung oder des Kontrastes zweier technischer Materialien, wie z. B. Aluminium und Granit oder Beton und Eisen.«⁹⁰⁶ Statt expressiver und emotionaler Farbe dient Lissitzkys Kolorierung der Differenzierung und Charakterisierung der Flächen sowie der plastischen Modellierung der Körper durch Abtönung. Weiß, in seiner Helligkeit zur Ausdehnung fähig, ist für Lissitzky die Farbe des Raumes, während Schwarz als sich zusammenziehende Farbe die Volumen vernichtet und zur Flächigkeit zurückführt.⁹⁰⁷

In seinen Plakaten und typografischen Arbeiten nimmt Lissitzky Ästhetik und Idee der *Proun*-Kunst auf. Die Farbe erhält hier aber eine stärker symbolische Ausdruckskraft. Neben Schwarz und Weiß ist »das mit dem vollen Puls schlagende Rot«⁹⁰⁸ die wichtigste Farbe, welche die Sprengkraft der russischen Revolution in sich trägt. Gleichzeitig nimmt er damit Malewitschs Farbtrias auf.

Schon in seinem frühen Propagandaplatkat *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* von 1919 (Abb. 74) benutzt Lissitzky eine abstrakte Formsprache, die Malewitschs Einfluss erkennen lässt. Lissitzky übersetzt den politischen Konflikt zwischen russischen Revolutionären und Weißer Armee in die einfache Formel eines roten Pfeils, der eine Kerbe in einen weißen Kreis schlägt, wobei Letzterer als negativer Ausschnitt einer schwarzen Fläche geformt wird.

Diese prägnante Farbsymbolik nutzt Lissitzky auch in seinem Buchprojekt *Suprematistische Erzählung von Zwei Quadraten in 6 Konstruktionen* (Abb. 75). Das »allen Kindern dieser Welt«⁹⁰⁹ gewidmete Buch ist 1920 in Witebsk entstanden, wurde jedoch erst 1922 im Berliner Skythen-Verlag gedruckt. Es nimmt Malewitschs Komposition eines roten und schwarzen Quadrats auf weißen Grund zum Ausgangspunkt und führt diese aus zu einer symbolischen Bildergeschichte.⁹¹⁰ Zwei aus unbestimmter Ferne herabstürzende

Hintergrund der *Proune* und die exakten Geraden unterscheiden sich Ölgemälde und Grafiken formalästhetisch nicht voneinander und werden hier darum gleich behandelt.

905 El Lissitzky: *Proun* 1976. S. 348.

906 Ebd. S. 349.

907 Vgl. El Lissitzky: *Element und Erfindung* (1924) (erstmalig abgedruckt in: ABS, Beiträge zum Bauen, Nr. I, Basel 1924.) In: Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky* 1976. S. 351.

908 Ebd. S. 351.

909 Widmung zu *Suprematistische Erzählung von Zwei Quadraten in 6 Konstruktionen*.

910 Vgl. Norbert Noris: *Von zwei Quadraten*. In: Jean Leering u. Wieland Schmied (Hrsg.): *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*. Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover. Frankfurt a.M.,



Abb. 74: El Lissitzky: *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (1967, Reproduktion nach dem Entwurf von 1919), Offsetdruck, 49.3 x 69.1 cm, Russische Staatliche Bibliothek, Moskau

Quadrate fliegen auf die Erde zu. Das rote Quadrat zerschlägt das dort herrschende schwarze Chaos und ordnet die Teile auf der schwarzen Fläche des anderen Quadrats neu. »Hier ist das Ende – weiter«⁹¹¹ heißt es unter dem letzten Bild und deutet dem Leser an, dass die Geschichte nicht abgeschlossen, sondern im Geiste fortzusetzen ist. Die Aufforderung an den jungen Leser zu Beginn der Geschichte: »Lest nicht, nehmt Papier, Stäbchen, Klötzchen, legt hin, malt an, baut auf« ist als didaktische Anleitung zu verstehen, Fortsetzungen und Variationen der Erzählung sowie eigene Geschichten mit den verwendeten Materialien zu »konstruieren«, aber auch die Idee, die das Buch transportiert, weiter zu entwickeln. Diese liegt zum einen auf gesellschaftspolitischer Ebene, da das rote Quadrat, welches mit revolutionärer Spreng-

Berlin: Propyläen 1988. S. 134. – Bei dem Vorbild handelt es sich um Malewitschs suprematistisches Gemälde mit dem Titel *Gemalter Realismus: Junge mit Tornister – Farbige Massen in der vierten Dimension* von 1915. Trotz Gleichdimensionierung der Quadrate, Veränderung der Lage des roten Quadrats und der Anpassung des Formats an das Lissitzkys Gestaltung zugrunde liegende Quadrat ist die Nähe zu Malewitschs Komposition unverkennbar.

911 Übersetzungen aus dem Russischen von Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky* 1967. Anm. zu Abb. 80–91.

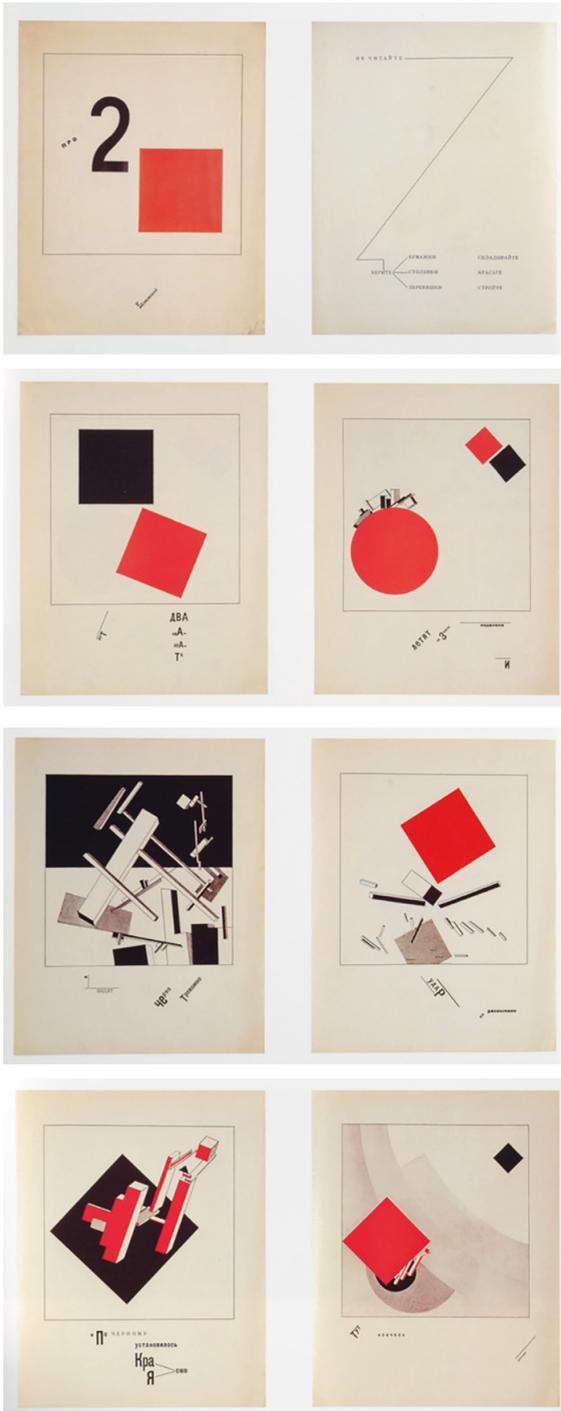


Abb. 75:
El Lissitzky: *Suprematistische
Erzählung von zwei Quadraten
in 6 Konstruktionen* (1922),
Buchdruck, Sprengel Museum,
Hannover

kraft die neue Weltordnung bringt, den Sozialismus verkörpert, zum anderen auf ästhetischer Ebene. Lissitzkys Vision ist die eines neuen Buches, das die klassische Gestalt eines »Einbande[s] mit Umschlag und Rücken und Seiten 1, 2, 3 ...«⁹¹² aufbricht und andere Formen erfindet. In den Kindern sieht er das Potential einer neuen Generation, die seine Hoffnung, eine neue Buchform zu entwickeln, erfüllen könnten: »Unsere Kleinen erlernen schon beim Lesen eine neue plastische Sprache, die wachsen auf mit einer anderen Beziehung zu der Welt und zum Raum, zu der Gestalt und Farbe, sie werden auch sicher ein anderes Buch schaffen.«⁹¹³ Sein Kinderbuch hat also in der Tat einen pädagogischen Anspruch und ist an junge Menschen gerichtet, um sie mit dem konstruktivistischen Buch in Berührung zu bringen.⁹¹⁴ Auch wenn es als politischer Kommentar und in seiner neuen Ästhetik durchaus auch an Erwachsene adressiert ist.

Lissitzky entwickelt die Erzählung in einer Folge aus Einzelbildern, wie im Film, dessen Entwicklung nicht nur auf ihn sondern auf viele seiner Zeitgenossen Wirkung hat. Als Grundeinheit seiner nur sechs Seiten umfassenden Bildergeschichte zeichnet er auf jedes Blatt einen quadratischen Rahmen, der ihm als Bildfläche dient. Dies entspricht der Seitengestaltung von Malewitschs *34 suprematistische Zeichnungen*, deren Druck Lissitzky besorgt und der vermutlich parallel entsteht. Unter jedem Bild lässt er Raum für Bildunterschriften, die das Gezeigte in einfachen, kurzen Texteinheiten kommentieren oder interpretieren. Die einzelnen Zeichnungen sind der Ästhetik seines *Proun* verpflichtet. Während die Quadrate stets plane Flächen bleiben, ist die Erde von ›Stäbchen‹ und ›Klötzchen‹ bevölkert, welche zunächst unstrukturiert und frei im Bildraum schweben, um dann zu einem zusammenhängenden, tektonischen Gebilde verbunden zu werden. Der Weißraum innerhalb der Rahmen öffnet sich somit in die dritte Dimension. Durch die konkrete Referenz auf die Erde, im ersten Bild der Erzählung als roter Kreis dargestellt, wird der Bildraum als Ausschnitt des »unendlichen Weltenraum«⁹¹⁵ interpretiert, in dem die Quadrate als Meteoriten einen Urknall erzeugen.

Auch außerhalb des Rahmens spielt Lissitzky mit Raum und Richtungen. Er variiert in der Buchstabengröße, kippt Wörter und kombiniert Schrift mit grafischen Elementen, so dass jede Bildunterschrift individuell ist. Verschieden

912 El Lissitzky: *Unser Buch* (1926/27) (erstmal abgedruckt in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1926/27. S. 172–178). In: Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky* 1967. S. 364.

913 Ebd.

914 Die *Erzählung von zwei Quadraten* ist nicht Lissitzkys erstes illustriertes Kinderbuch. Er hatte zu dem Zeitpunkt schon verschiedene jüdische Geschichten wie *Das Ziegenböcklein* (1917) sowie *Ukrainische Volksmärchen* (1919) illustriert. Jedoch sind diese noch nicht vom Suprematismus geprägt, sondern orientieren sich am poetisch-realistischen Stil Marc Chagalls.

915 Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky* 1967. S. 21.

groß gesetzte Buchstaben erwecken den Eindruck als seien sie unterschiedlich weit vom Betrachter entfernt und erweitern damit die Schreibfläche in die Tiefe. Diagonal angeordnete Wörter steigern die dynamische Wirkung des Textes und stellen durch Parallelitäten Bezüge zu Elementen innerhalb der Bilder her, in denen die Schräge ein kompositionsbestimmendes Merkmal ist. Grafische Linien in den Bildunterschriften haben indexikalischen Charakter. Sie weisen auf das Bildfeld oder aus dem Format der Buchseite heraus, wie auf der letzten Seite der Erzählung, auf der die diagonale Gerade, welche über dem Wort ›weiter‹ angebracht ist, den Anstoß zum Weiterblättern gibt.

Während Lissitzky in der Gestaltung der Bildererzählung Bild und Text trennt und ausschließlich durch formalästhetische Analogien Beziehungen herstellt, vereinigt er in der Titelei Schrift- und Bildelemente im Bildraum miteinander. Dabei verfährt er mit dem typografischen Material genauso wie mit dem grafischen. Er verwendet zwei unterschiedliche Schriftarten, wobei die serifenlose Plakatschrift mit seinen geraden Kanten den planen, geometrischen Formen wie den Quadraten entspricht und die feinen Serifenschriften mit den grafischen Linien korrespondieren.

Die Jahre 1922 und 1923 werden für Lissitzkys typografische Entwicklung die wichtigsten. Um den Suprematismus und Konstruktivismus in Europa zu verbreiten, kommt er als Gesandter der neuen russischen Kunst nach Berlin. Freundschaftliche Verbindungen mit László Moholy-Nagy und Kurt Schwitters bringen ihn mit Vertretern des Dadaismus und mit dem Bauhaus zusammen, auf die Lissitzky großen Einfluss ausübte, außerdem baut er Kontakte zu der holländischen De Stijl-Gruppe auf, in deren Zeitschrift eine von Theo van Doesburg redigierte Version *Von zwei Quadraten* in holländischer Sprache erscheint. Mit Buchumschlägen, Plakaten und Werbeanzeigen verdient sich Lissitzky in jener Zeit nicht nur seinen Lebensunterhalt, er vermittelt durch die Umsetzung geometrischer Abstraktionen auf gewerbliche Drucksachen die konstruktivistische Ästhetik und Ideen für das europäische Publikum. Damit distanziert er sich von Malewitschs Suprematismus, der sich einer funktionalistischen Anwendung konsequent verweigert, aber entspricht den Ansätzen des Konstruktivismus.⁹¹⁶

916 Die russische Avantgarde spaltet sich in zwei Lager. Suprematisten, allen voran ihr Begründer Malewitsch, und Konstruktivisten, insbesondere Wladimir Tatlin und Rodschenko, polemisieren zusehends gegeneinander, wobei es Zeitgenossen mitunter schwer fällt, zwischen den beiden geometrisch-abstrakten Richtungen zu differenzieren. Der größte Unterschied liegt wohl in der Funktionalisierung der Kunst. Nicht zuletzt durch seine typografischen Arbeiten schlägt auch Lissitzky einen Weg ein, der Malewitsch missfällt (obwohl Tschichold durch den polnischen Maler Wladislaw Strzeminski erfahren haben will, dass Lissitzky von typografischen Arbeiten Malewitschs inspiriert worden sei, diese Arbeiten habe Tschichold jedoch nie zu Gesicht bekommen. – Jan Tschichold: *El Lissitzky* (1890–1941). In: Jan Tschichold (Hrsg.): *Werke und Aufsätze*

Lissitzky äußert sich auch theoretisch zu Typografie und Buchkunst. Im Text *Topographie der Typographie*, den er 1923 in Kurt Schwitters viertem *Merz*-Heft publiziert, hebt er die optische Funktion von Schrift gegenüber der lautlichen Funktion der Sprache hervor: »Optik statt Phonetik«⁹¹⁷ heißt seine Parole, denn die »Worte des gedrucktes Bogens werden abgesehen, nicht abgehört«⁹¹⁸. Der Buchstabe wird in Lissitzkys Vorstellung zum gestaltenden Element der Wörter, der in seinen grafischen Bestandteilen (Waagerechte, Senkrechte, Schiefe und Bogen) die Grundrichtungen der Fläche in sich trage.⁹¹⁹ Da Buchstaben im rechten Winkel konzipiert sind, nehmen sie die Struktur des Blattes auf. Parallel zu den Seitenkanten der Buchseite angeordnet wirke der Buchstabe statisch, diagonal gestellt wirke er dynamisch.⁹²⁰ Damit nimmt Lissitzky Bezug auf neue, typografische Ausdrucksformen der Reklame und der Literatur (Futurismus und Dadaismus) und fordert den neuen »Schrift-Steller«⁹²¹, der »seine Schrift wirklich stellt. Denn seine Gedanken kommen zu ihnen durch das Auge nicht durch das Ohr.«⁹²² Die freie Anordnung von Buchstaben auf der Buchseite entspricht nicht zuletzt dem Umgang mit geometrischen Formen in der suprematistischen Malerei. Weit stärker als Malewitsch ordnet Lissitzky in seinen *Proun*-Bildern die Formen gekippt und asymmetrisch an, womit er seinen Bildern Dynamik verleiht. Als isolierte, grafische Elemente können auch die des Wortzusammenhangs und der Linearität enthobenen Buchstaben wie abstrakte Formen auf der Fläche arrangiert werden. Grundlegend dafür ist ihr Bezug zur weißen Fläche. Lissitzky spricht, analog zum neuen ›Raum‹ seiner *Proun*-Bilder, vom »Buchraum«⁹²³. In dem Text *Unser Buch* schreibt Lissitzky: »Wir haben heute für das Wort zwei Dimensionen. Als Laut ist es eine Funktion der Zeit, und als Darstellung ist es eine Funktion des Raumes. Das kommende Buch muß beides

von *El Lissitzky* (1890–1941). Berlin: gerhard 1988. S. 4). Lissitzky ist nicht unglücklich darüber, Witebsk zu verlassen. Als Vermittler zwischen den beiden russischen Avantgarde-Strömungen scheint er der richtige Vertreter zu sein. Abseits der russischen Fehden kann Lissitzky derweil an seinen *Proun* weiterarbeiten und eine weitere Richtung innerhalb der geometrisch-abstrakten Kunst entwickeln. In Europa setzt sich der Konstruktivismus gegenüber dem Suprematismus durch, vielleicht auch nur begrifflich, so dass auch Lissitzkys Kunst mit Begriffen des Konstruktiven beschrieben wird, worin jener jedoch nichts einzuwenden zu haben scheint.

917 Lissitzky: *Topographie der Typographie* 1975. S. 16. – Ebenfalls abgedruckt in: Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky* 1976. S. 360.

918 Ebd.

919 Vgl. ebd.

920 Vgl. ebd. S. 361.

921 Ebd. S. 360.

922 Ebd. S. 361.

923 Ebd. S. 360.

sein.«⁹²⁴ Weiter unten im Text wird die Verbindung zu seiner Malerei noch deutlicher, wenn er schreibt: »Die energetische Leistung der Kunst ist es, die Leere in Raum zu verwandeln, d. h. in eine erfassbare, für unsere Sinne geordnete Einheit.«⁹²⁵ Das bedeutet, den Untergrund aus seiner passiven Funktion als Zeichenträger herauszuholen, ihn zu aktivieren und durch die Kombination mit anderen Elementen zu gestalten, damit er Teil des Textbildes wird.⁹²⁶

Der Typograf Jan Tschichold sieht in Lissitzky, auch wenn er handwerkliche Mängel in den Druckerzeugnissen des Laien-Typografen sieht, einen der wichtigen Erneuerer der Typografie. Er bekundet, dass die neue Generation von Typografen »auf seinen Schultern steht«.⁹²⁷ Die *elementare Typografie*, zu deren wichtigsten Vertretern Tschichold zählt, ist deutlich geprägt vom Konstruktivismus, in der Gestaltung von Formen, dem Einsatz grafischen Materials und dem Umgang mit dem Buchraum.

Piet Mondrian: *Pier und Ozean 4* (1914) und *Compositie in Lijn* (1916)

Piet Mondrians (1872–1944) berühmte Bilder haben sich dank ihrer Prägnanz und ihrer breiten Rezeption ins kulturelle Gedächtnis gebrannt. Horizontale und vertikale schwarze Linien zerteilen die Grundfläche des Bildes in rechteckige Flächen, die monochrom mit den drei Primärfarben Rot, Blau

924 Lissitzky: *Unser Buch* 1976. S. 362.

925 Ebd.

926 In ihrem Artikel zur Typografie Lissitzkys stellt Camilla Gray eine Verbindung seiner Arbeiten zum Jugendstil her, dem er als Architekturstudent in Darmstadt begegnet, wo er sich 1909 immatrikuliert. Unter anderem sieht sie Parallelen in Lissitzkys asymmetrischen Kompositionen, der Verwendung verschiedener Schriftgrößen und den Einbezug des Weißraums in seinen und den typografischen Werken des Jugendstils: »The treatment of the page as an entity, like a painting, is also a Jugendstil characteristic, where the blank is made as positive as the print.« Auch wenn sie mit dem Einsatz weißer Flächen im Jugendstil, sowohl in der Architektur, als auch in der Malerei (aber im Übrigen gar nicht so sehr in der Typografie) sicher Recht hat, ist der Einfluss auf Lissitzky spekulativ. Der Kubismus, Futurismus und Suprematismus haben weit stärker auf seine Kunst gewirkt, wie seinen Schriften zu entnehmen ist und auch aus ihnen ist der Einbezug von Weißräumen und die asymmetrische Komposition abzuleiten. – Camilla Gray: *El Lissitzky's Typographical Principles*. In: *El Lissitzky*. Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1965. S. 21. – Auch Erhard Frommhold knüpft in seinem Text zu Lissitzkys typografischen Arbeiten an die Darmstädter Zeit und den Eindruck des Jugendstils an, formuliert den Einfluss aber aufgrund fehlender Dokumente entsprechend vorsichtig. – Erhard Frommhold: *El Lissitzky – Auf dem Wege zur neuen Typographie und zu deren Überwindung*. In: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Leipzig 1982. S. 38f.

927 Tschichold: *El Lissitzky* (1890–1941) 1988. S. 8.

oder Gelb oder den von Mondrian ›Nicht-Farben‹ genannten unbunten Farben Schwarz, Grau oder Weiß gefüllt sind. Dieses Schema variiert Mondrian in zahlreichen Bildern, in denen er die schwarzen Linien, deren Wert zwischen Flächenbegrenzungen und eigenwertigen Flächen liegt, horizontal oder vertikal verschiebt und die Position der farbigen Flächen verändert.

Als Mondrian 1917 unter anderem mit Theo van Doesburg (1883–1931) die Künstlergruppe *De Stijl* gründet, steht er an der entscheidenden Schwelle seiner künstlerischen Entwicklung. Konsequenter wird er sein Leben lang an den in der Zeit formulierten Prinzipien einer universalen Bildsprache arbeiten, welcher er den Namen *Neoplastizismus* gibt. Ziel seiner Bemühungen ist eine rein bildhafte Gestaltung, die aus sich und der Logik des Mediums heraus eine rational erschlossene Ordnung herstellt, die nicht abbildet und unabhängig von Natur, Zufall und Emotionen ist. In der ersten Ausgabe der Zeitschrift *De Stijl* formuliert Mondrian seinen Kunstanspruch:

Wenn die Einheit in genauer und bestimmter Weise betrachtet wird, ist die Aufmerksamkeit allein auf das Allgemeine gerichtet, und infolgedessen verschwindet das Vereinzelte, das Besondere in der Kunst, wie es die Malerei bereits gezeigt hat. Das Allgemeine kann in der Tat nur rein ausgedrückt werden, wenn das Besondere nicht mehr den Weg versperrt. Nur dann kann das universale Bewußtsein (d. h. die Intuition), der Ursprung aller Kunst, unmittelbar wiedergegeben werden, so daß ein geläuterter Ausdruck von Kunst hervortritt.⁹²⁸

Die Universalität einer objektiven, ›reinen‹ Kunst drückt sich in Mondrians Bildern in einer Ästhetik gleichgewichtiger Verhältnisse aus. Nicht Symmetrie, sondern das Prinzip der Dualität, der in ästhetisches Gleichgewicht gebrachten Kontraste, erzeugt die »neue Harmonie«⁹²⁹, wie er in seiner wichtigen Schrift *Neoplastizismus* schreibt. In der Konfrontation der Grundfarben, die gemeinsam das gesamte Farbspektrum abdecken, und dem ausgleichenden Gegensatz horizontaler und vertikaler Linien umfasst Mondrian die Totalität bildnerischer Mittel. Grundlage seiner Ästhetik ist die Ablehnung »scheinbare[r] Körperlichkeit, welche den natürlichen Eindruck überträgt«⁹³⁰. Indem die neue Gestaltung »die dreidimensionale Körperlichkeit zur Fläche

928 Piet Mondrian zit. nach Michel Seuphor: *Piet Mondrian. Leben und Werk*. Köln: DuMont 1957. S. 143.

929 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding*. 2. unveränd. Aufl. Berlin: Mann 2003. S.11. – Mondrians Schrift *Le Néo-Plasticisme: principe général de l'équivalence plastique* wird zuerst 1920 im Verlag *L'Effort Moderne* publiziert, 1925 erscheint sie als Übersetzung in den von Gropius und Moholy-Nagy herausgegebenen *Bauhausbüchern* als Nummer 5 unter dem Titel *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding*.

930 Mondrian: *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding* 2003. S.12.

vereinfacht, drückt sie die reine Beziehung aus.«⁹³¹ Die Bildtafel gibt in ihrer Flachheit und den orthogonalen Richtungen ihrer Bildgrenzen die bildnerischen Formen vor. Senkrechte und Waagerechte nehmen als Parallelen der Tafelkanten das Format auf und verschmelzen zu einem ebenen Gerüst, das sich vollständig über die Fläche erstreckt. Jedes einzelne Farbrechteck spiegelt in seiner monochromen Flächigkeit und bildrandparallelen Anordnung die gleichen Eigenschaften und wird zum Analogon der Bildfläche. In seiner Proportion und Position der Gesamtanlage des Bildes stellt das Rechteck die elementare Einheit dar, die in Kontrast zu anderen Rechtecken in harmonisches Gleichgewicht gebracht werden. Jedes neoplastizistische Bild Mondrians ist eine Variation dieses Schemas.

»Das Gleichgewicht schreibt im allgemeinen«, so Mondrian, »eine große Ausdehnung an Nichtfarbe oder an leeren Raum vor, und eine kleinere Ausdehnung an Farbe oder an Materie.«⁹³² Der ›leere Raum‹ bezieht sich hier ausschließlich auf die Architektur, in welcher er den tatsächlich leeren Raum mit der ›Nicht-Farbe‹ gleichsetzt,⁹³³ und nicht auf eine Vorstellung von Weiß, welche im bildlichen Kontext Leere bedeutet. Farben, wozu auch die ›Nicht-Farben‹ zählen, sind bei Mondrian in keiner Weise semiotisch verwendet, sondern stellen ausschließlich Oberflächeneigenschaften dar, deren physikalische Wirkung Einfluss auf ihre Verwendung hat. Da Primärfarben optisch hervortreten und auffälliger sind gegenüber unbunten Farben, müssen sie quantitativ zurückgenommen werden. Die schmalen farbigen Flächen werden, um ein harmonisches Gleichgewicht herzustellen, insbesondere mit großflächigen weißen Rechtecken ausgeglichen, da diese visuell zurückhaltender und passiver wirken.

Yve-Alain Bois hat sich ausführlich mit der phänomenologischen Wirkung der weißen Flächen in Mondrians neoplastizistischen Bildern auseinandergesetzt, die jenen hohen quantitativen Anteil an den neoplastizistischen Kompositionen haben, und die Frage erörtert, inwieweit diese weißen Flächen auf den Bildgrund rekurrieren oder gleichwertige Rechtecke neben den andersfarbigen Rechtecken darstellen. Da der Dualismus von Gestalt und Untergrund »das größte Hindernis für eine Durchsetzung der Immanenz des Bildes als ein Spiel und die provisorische Auflösung eines dialektischen Konfliktes«⁹³⁴ sei, gelte Mondrians Bestreben der Annullierung der Figur-Grund-Hierarchie: »Mondrians erste Reaktion ist in der Tat sein radikales Verwerfen

931 Ebd. S. 12.

932 Piet Mondrian: *Allgemeine Prinzipien des Neo-Plastizismus* (1926). Zit. nach Michel Seuphor: *Piet Mondrian. Leben und Werk*. Köln: DuMont 1957. S. 166.

933 Ebd.

934 Yve-Alain Bois: *Der Bilderstürmer*. In: *Piet Mondrian 1872–1944*. Kat. Ausst. MOMA, New York. Mailand: Leonardo Arte 1994. S. 344.

der [...] illusionistischen Konzeption des weißen Untergrunds als leerer und als solcher auch atmosphärischer Raum.«⁹³⁵ Bois sieht diese Vermeidung der Gestaltung eines Untergrundes in der »subtilen Modulation der Flächen in Nicht-Farbe«⁹³⁶ realisiert, indem die graduellen Differenzierungen der Weiß- und Grautöne, die im Gegensatz zu den primärfarbigem Rechtecken auch wiederholt vorkommen können, jene Flächen in ein dialektisches Verhältnis miteinander bringen, die sich, weder in den Hintergrund zurückweichend noch in den Vordergrund schiebend, fixieren lassen.⁹³⁷

Die weißen Farbflächen treten nicht als »leere« Zwischenräume in Erscheinung, sondern als »aktive« Farbflächen, die gleichberechtigt neben farbigen, schwarzen und grauen Rechtecken liegen.⁹³⁸ Das Linienmuster »enthierarchisiert« zusätzlich die einzelnen Flächen, vereinheitlicht sie auf einer Ebene und bindet diese an die Oberfläche, was »jegliches optisches Eindringen ausschließt.«⁹³⁹ Für Mondrians gestalterische Konzeption ist die Opazität der weißen Flächen von zentraler Bedeutung, was sich in seiner malerischen Vorgehensweise widerspiegelt. Die durch seinen Tod unvollendet gebliebenen Gemälde geben Aufschluss über Mondrians Malweise, demnach er sich einer Komposition zunächst durch ein mit Kohle direkt auf die Leinwand gezeichnetes Liniengerüst vergewissert. Im Anschluss malt er die definitiven Linien mit schwarzer Ölfarbe nach und füllt erst dann die Rechtecke mit Primärfarben oder »Nicht-Farben«, wie Weiß, aus.⁹⁴⁰

Mit der Entwicklung neoplastizistischer Gestaltung stellt Mondrian auch das Zeichnen ein, das bis dahin eine produktive Ausdrucksform des Künstlers darstellt,⁹⁴¹ und überträgt den Neoplastizismus nicht auf die Gattung Zeich-

935 Ebd. S. 344.

936 Ebd. S. 349.

937 Vgl. Ebd. S. 350.

938 Bois macht deutlich, dass Mondrian mit dem Neoplastizismus auch ein neues Konzept der »Nicht-Farbe« entwickelt, welches jener zuerst 1921 in einem Text über Musik vorstellt. Mit dem Begriff »Nicht-Farbe« wolle Mondrian die Ähnlichkeit zwischen zwei dialektischen Gegensätzen unterstreichen, womit sie als Polaritäten gleichwertig werden. Der Farbe Weiß kommt damit die gleiche Bedeutung und Wertigkeit wie jeder bunten Farbe zu: »Dank der Nicht-Farbe [gemeint ist an dieser Stelle die Farbe Weiß; Anm. d. Verf.] glaubt Mondrian, daß der Untergrund eines Bildes nicht mehr als unbestimmt und atmosphärisch erfaßt (wahrgenommen) werden sollte und nicht mehr nur ein leerer Raum ist, sondern vielmehr ein bestimmter Raum.« – Ebd. S. 322, besonders Fußnote 29. – Bois deutet damit das Weiß anders, als es noch Michel Seuphor tut, der von einem einheitlichen weißen Bildgrund spricht. – Vgl. Seuphor: *Einleitung* 1957. S. 154.

939 Ebd. S. 314f.

940 Vgl. *Piet Mondrian 1872–1944*. Kat. Ausst. MOMA, New York. Mailand: Leonardo Arte 1994. S. 295–311.

941 Vgl. Robert Welsh: *Mondrian als Zeichner*. In: *Mondrian. Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980. S. 35.

nung. Robert Welshs Ansicht einer »Verschmelzung der Gattungen Zeichnung und Gemälde«⁹⁴², was diesen Umstand erklären würde, erscheint zunächst, aufgrund der dominanten Linienmuster und der achromatischen weißen Flächen, unmittelbar nachvollziehbar. Doch muss diese Meinung unter den eben genannten Aspekten entschieden abgelehnt werden. Genauso wenig, wie die weißen Flächen auf den Zeichengrund verwiesen werden können, wirken die schwarzen Balken formbildend, sondern lösen sich in ihrer Flächigkeit von der bloßen Begrenzungsfunktion und beanspruchen in Kontrast zu den Farbfächen Eigenständigkeit. Vielmehr lassen sich die Gründe, warum Mondrian das freie Zeichnen aufgibt, aus den bisher gewonnenen Erkenntnissen logisch ableiten: Der individuelle Duktus der Zeichnung widerspricht der Objektivität, zu der sich die universale Gestaltung verpflichtet. Zudem liegen sich überkreuzende Linien immer optisch übereinander, verweisen also auf ein Davor und Dahinter, womit sie das Bild in die Tiefe erweitern. Und schließlich bleibt der Zeichengrund in der Zeichnung im Weißraum stets präsent und verweist auf die unter der Zeichnung liegende Fläche beziehungsweise einen undefinierten ›leeren‹ Raum. Die Zeichnung kann also nicht, wie die Malerei, die Einheit der Bildfläche gewährleisten, weswegen sie Mondrian nur noch als Skizzen zur Festlegung der Gitterstruktur seiner Gemälde dienen, aber nicht zur eigenständigen neoplastizistischen Zeichnung taugen.⁹⁴³

Dieser Umstand, sich unter anderem wegen des Weißraums von der Zeichnung abzuwenden, macht die Zeichnungen unmittelbar vor 1917, als Mondrian sich der *De Stijl*-Gruppe anschließt und seine neue Gestaltung entwickelt, und den Übergang zu ausschließlich malerischen Lösungen für die Betrachtung interessant.

Mondrians Kunst ist vor *De Stijl* stark vom Kubismus beeinflusst. Die erste Ausstellung des *Modernen Kunstkrings* im Stedelijk Museum in Amsterdam bringt ihn erstmals mit Werken Braques und Picassos in Berührung, die ihn so sehr beeindruckten, dass er 1911 nach Paris übersiedelt. Mondrian verdankt dem systematischen Ansatz der Analyse von Motiven zur anschließenden Synthese ihrer stilisierten und geometrisierten Formen zu einem einheitlichen Bild simultaner Gegenstandseindrücke sowohl die orthogonale Struktur, welche sich aus der Grundform des Kubus ableitet, als auch den starken Kontrast heller Flächen und dunkler Linien, welche die Objektfacetten konturieren und worin die spätere Gitterstruktur präfiguriert ist, sowie die Fundamentierung eines rationalen Schemas.

942 Ebd. S. 47.

943 Tatsächlich sucht Mondrian auch in vielen seiner Skizzen den Weißraum zu tilgen, indem er die zwischen den Linien entstehenden Flächen durchixt, schraffiert oder mit Buchstaben markiert (Weiß erhält auffälliger Weise die Ziffer 0). – Vgl. Yve-Alain Bois u.a.: *Piet Mondrian. 1872–1944*. Kat. Ausst. MOMA, New York. Mailand: Leonardo Arte 1994. S. 296.

Da Mondrian kriegsbedingt nicht mehr von einer Reise in die Heimat nach Paris zurückkehren kann, setzt er seine Beschäftigung mit bekannten Motiven fort, die ihn schon früher beschäftigten, doch nun unter dem Eindruck der in Frankreich gewonnenen Erfahrungen neue Perspektiven abringen. Die Fassade der Kirche von Domburg, der Pier und das Meer als solche werden zu Mondrians Motiven, die er 1914/15 in drei Serien erarbeitet. Die Anzahl der Zeichnungen übersteigt dabei die der zu den gleichen Themen realisierten Gemälde. Die Dualität aus vertikaler und horizontaler Richtung findet sich in den aufragenden Türmen und den waagerechten Gesimsen der Kirchenfassade, in den Wellenbewegungen des Meeres und den Lichtreflexen der Sonne, die sich auf der Meeresoberfläche bricht sowie in dem ins Meer ragenden Steg, der die horizontalen Wasserbewegungen durchkreuzt. Mondrians gewählte Motive kennzeichnen also das Prinzip der Polarität, welches er als zentrale Eigenschaft in einem Netz orthogonaler Linien betont (Abb. 76).

Innerhalb des Blattes grenzt er jeweils eine ovale Fläche ein, welche bis an die Ränder des Formats und zum Teil darüber hinaus reicht.⁹⁴⁴ Während der Raum außerhalb des Ovals unberührt bleibt, schafft Mondrian innerhalb der Form eine dichte Struktur aus kurzen senkrechten und waagerechten Strichen, die sich vielfach kreuzen. Trotz der Systematik lässt sich in der Textur ein Rhythmus erkennen, der sich vom Motiv abzuleiten scheint, wie Hans Janssen beschreibt:

Unten im Bild befinden sich die horizontalen und vertikalen Richtungen im Gleichgewicht, in der Mitte verdichtet sich die überwiegend horizontale Struktur ein wenig, um sich nach oben wieder mehr zu öffnen. Der illusionistische Raum wurde in einen völlig optischen umgewandelt, in dem das zentrale ›Loch‹ oberhalb der Mitte als zusätzliches raumschaffendes Element fungiert.⁹⁴⁵

Die beiden parallelen Vertikalen, die sich von unten in das Bild schieben, referieren in ihrer rudimentären Form auf den ins Meer ragenden Steg. Das Wasser zeichnet sich dabei in gleichmäßigen Abständen von senkrechten

944 Der ovale Rahmen ist in der kubistischen Malerei verbreitet und lässt deren Einfluss auf Mondrian erkennen. In den Ölbildern jener Zeit verzichtet Mondrian zum Teil darauf, einen klaren ovalen Rahmen zu setzen, stattdessen klingen die Formen zu den Rändern hin aus, vermischen sich mit Weiß, wodurch sie trübe werden und gehen seicht in den Hintergrund über. Hendersons sieht darin eine ätherische Substanz materialisiert, wie sie dies auch in den Bildern Kandinskys entdeckt. Auch wenn sich Mondrian zur Äthertheorie geäußert hat (beispielsweise in seinem theoretischen Trialog *Natürliche und abstrakte Realität*), erscheint der Zusammenhang weniger einleuchtend als in Bezug auf Kandinsky. – Vgl. Henderson: *Abstraktion, der Äther und die vierte Dimension* 2014. S. 37–55.

945 Hans Janssen: *Mondrian. Vom Abbild zum Bild*. Den Haag: Gemeentemuseum 2008. S. 200.

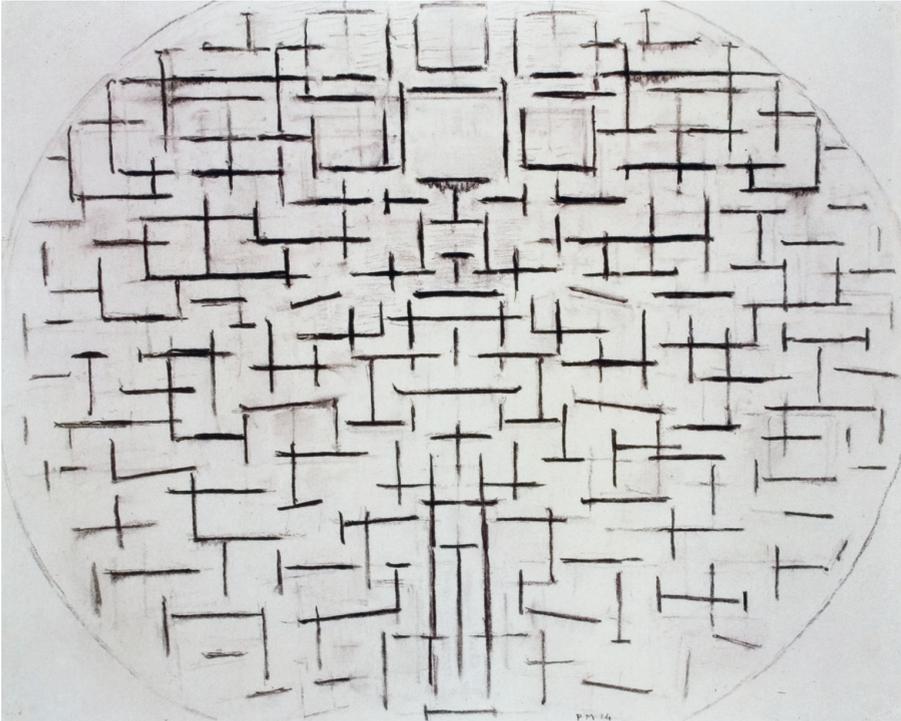


Abb. 76: Piet Mondrian: *Pier und Ozean 4* (1914), Kohle auf Papier, 50.2 x 62.8 cm, Gemeentemuseum, Den Haag

und waagerechten Linien ab. Die optische Verkürzung der in der Weite sich verdichtenden Wellen dokumentiert sich in der Häufung von Waagerechten etwas oberhalb der Bildmitte, wo schließlich der Horizont zu veranschlagen ist. Darüber folgt somit die Himmelszone, so dass jenes zentrale Quadrat an der oberen Bildkante als hellster Bereich der Komposition als leuchtender Himmelskörper interpretiert werden kann – als Sonne oder Mond.

Das perspektivische Panorama ist hier in die ebene Fläche aufgerichtet, die Bewegungen des Meeres und des Himmels auf orthogonale Linien kondensiert. In den wenigen diagonalen Linien deutet sich die Fluchtung noch an. Dass Janssen vom ›Loch‹ in der Textur spricht, deutet auf das planimetrische ›Gerüst‹ hin, das sich vor der Papierfläche aufspannt, die als dahinter liegender leerer Raum betrachtet wird.

Bois bezeichnet die ›fortschreitende Auflösung in die totalisierende Synthese eines sich entwickelnden vertikal/horizontalen Binarismus‹⁹⁴⁶, den Mondrian in seinen Zeichnungen betreibt, als *Digitalisierung*. Das Resultat

⁹⁴⁶ Bois: *Der Bilderstürmer* 1994. S. 336.

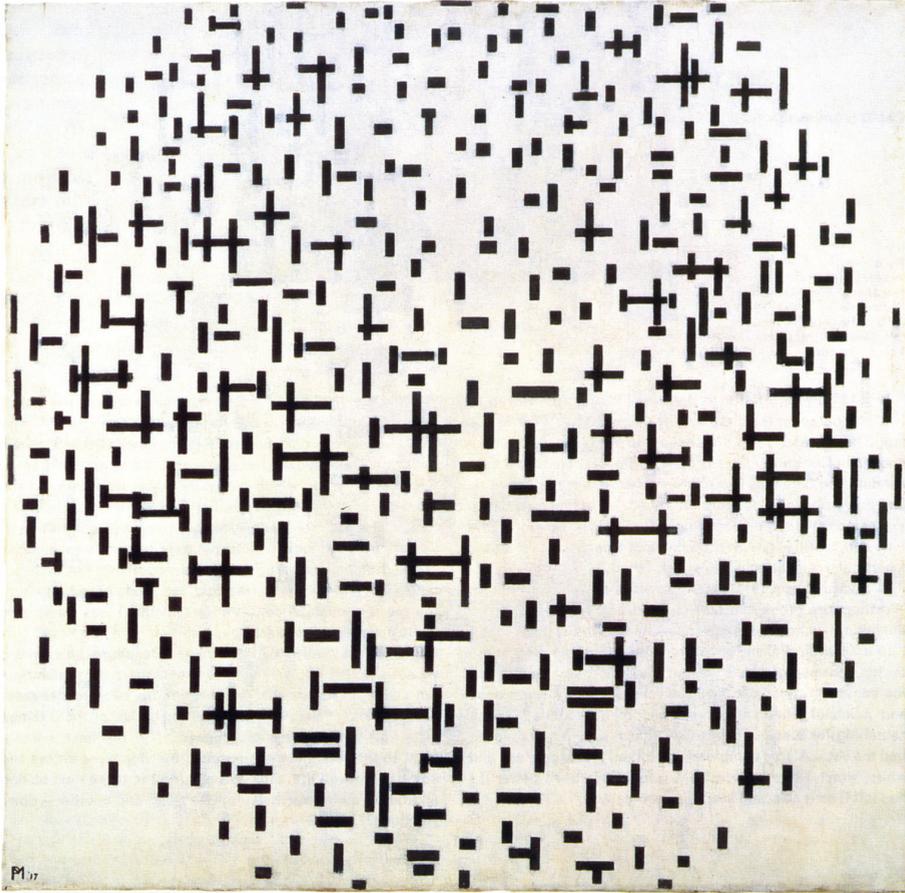


Abb. 77: Piet Mondrian: *Compositie in Lijn* (1916), Öl auf Leinwand, 108 x 108 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

jener Abstraktion ist ein »Netzwerk horizontaler und vertikaler Striche«⁹⁴⁷, das nur noch bedingt auf das ursprüngliche Motiv referiert, sondern im Wesentlichen eine zeichnerische Struktur abbildet.

Mondrians nun folgender Systematisierungsschritt geht mit der bereits angekündigten Abwendung von der Zeichnung und Übertragung auf die Malerei einher.⁹⁴⁸ Für das Ölbild *Compositie in Lijn* von 1916/17 (Abb. 77)

947 Ebd. S. 339.

948 Zwei innerhalb dieser Zeitspanne erarbeitete Bilder lasse ich hier absichtlich aus, da sie Zwischenschritte jener Entwicklung abbilden, die hier nachgezeichnet werden soll. Die Zeichnung *Pier und Ozean 5 (Zee en sterrenlucht)* von 1915 begründet auch die wenigen noch leicht schrägen Linien der vorangegangenen Version und weist in der Zufügung weißer Höhungen durch Gouache in den Zwischenräumen bereits in Richtung des Malerischen. Das Ölbild *Compositie*

wählt Mondrian das statische Format des Quadrats, in dem sich Horizontale und Vertikale im Gleichgewicht gegenseitig aufheben. Noch immer ist das Format nicht füllend gestaltet, der Umriss eines Kreises deutet sich an. Mondrian übersetzt die vertikalen und horizontalen Striche seiner Zeichnungen in gemalte schematische Balken, die mal allein mal überkreuzt als Plus- und Minuszeichen in Erscheinung treten. In der Verschmelzung von Horizontaler und Vertikaler zu einem Zeichen verliert sich der Eindruck des Übereinanderliegens und die Form wird in die Ebene übergeleitet. Regina Prange betont, dass die Malerei nicht darüber hinwegtäuschen darf, »dass es um die Reflexion des *disegno* geht, dessen fundamentale Bedeutung für den ideellen Status des Tafelbildes durch die Vergegenständlichung der Linie in Frage gestellt wird.«⁹⁴⁹ Mondrian zerstöre den Anspruch der Zeichnung auf Authentizität, indem er ihre Identität als Zeichnung untergrabe.⁹⁵⁰ Sie besteht daher auch darauf, dass sich das Figur-Grund-Verhältnis in *Compositie in Lijn* nicht von dem einer Zeichnung unterscheidet,⁹⁵¹ womit sie Bois' These widerspricht, der in diesem Gemälde »zum ersten Mal radikal den Gegensatz zwischen Form und Untergrund« in Mondrians Werk hinterfragt sieht, indem dieser sie »miteinander kontaminiert«⁹⁵². Die Antwort liegt in der Beurteilung der Qualität der weißen Fläche des Ölbildes, inwieweit man diese als »unangetastet«⁹⁵³ und »neutral«⁹⁵⁴ betrachtet, wie Prange dies tut, also als »atmosphärischer«⁹⁵⁵ (Weiß-)Raum, der die Zeichnung fasst, oder als antiillusionistische, »haptische«⁹⁵⁶ Fläche, wie Bois, in der Zeichen und Weißräume nebeneinander auf einer Ebene liegen.⁹⁵⁷ Das Grundproblem des Phänomens ›Weißraum‹ artikuliert sich hier (nicht zufällig) an der Schwelle zur rein formalen, gegenstandslosen Kunst und der Gattungsgrenze von Zeichnung und Malerei.

10 in zwart wit aus demselben Jahr setzt die Komposition dann in Öl auf Leinwand um, wobei der Duktus der Linien dem der Kohlestriche entspricht oder ihn gar zu imitieren scheint.

949 Regina Prange: *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*. München: Fink 2006. S. 63.

950 Vgl. ebd. S. 64.

951 Vgl. ebd. S. 67.

952 Bois: *Der Bilderstürmer* 1994. S. 344.

953 Prange: *Das ikonoklastische Bild* 2006. S. 67.

954 Bois: *Der Bilderstürmer* 1994. S. 344.

955 Ebd. 1994. S. 344.

956 Prange: *Das ikonoklastische Bild* 2006. S. 67.

957 Beide nehmen wahr, dass die weiße Fläche nicht homogen gemalt ist, sondern Struktur und Farbabstufungen beinhaltet, doch werten sie diese unterschiedlich. Prange erkennt in der Modulation des Bildgrundes Spuren des Arbeitsprozesses, die als von Mondrian unbeabsichtigter ›Kollateralschaden‹ unabhängig vom Bildkonzept zu beurteilen seien. – Vgl. Prange: *Das ikonoklastische Bild* 2006. S. 67.

Wie in der Zeichnung *Pier und Ozean* zeichnet sich im Gemälde *Compositie in Lijn* durch Streuung und Ballung der Linien und Kreuze ein spezifischer Rhythmus in der Komposition ab, jedoch entspricht dieser im Ölbild keinem der zeichnerischen Motive und lässt auch sonst keinen Gegenstand erkennen. Auch der Titel gibt keine Anhaltspunkte, verweist das Bild in die Ungegenständlichkeit und muss daher als rein bildhafte, antimimetische Gestaltung gewertet werden, die sich im Abstraktionsprozess, welcher sich in den Zeichnungen dokumentiert, vom Motiv gelöst hat.⁹⁵⁸

Das Ölbild wird als Initial beurteilt, in dessen Anschluss Mondrian zunächst alle Formüberlagerungen vermeidet, schließlich die Farbflächen ausschließlich durch Linien getrennt nebeneinander stellt, so dass jeglicher Hinweis auf einen weißen Untergrund schwindet. Damit ist das »ganzflächige modulare Gitterwerk ein[geführt], welches jedweden Kontrast abmindert beziehungsweise ausgleicht, jegliche Individualisierung unmöglich macht und den Gegensatz zwischen Form und Untergrund beseitigt.«⁹⁵⁹ Die absolute Gleichsetzung von Bild und Oberfläche in Mondrians neoplastizistischen Bildern, die jedwede, auch abstrakte Tiefendimension vermeidet, tilgt den Weißraum und damit auch die Gattung Zeichnung aus seinem Werk.

5.2.2.3. Typografische Avantgarde

An verschiedenen Stellen klang bereits an, dass um die Jahrhundertwende eine intensive künstlerische Zusammenarbeit zwischen Schriftstellern und Grafikern mit Buchdruckern stattfindet. Die Kollaborationen sind derart vielfältig, dass der Einfluss typografischer Innovationen auf die Literatur und auch die bildende Kunst nicht zu unterschätzen sind, gleichzeitig verändern Erneuerungen in Literatur und Kunst die Buchkunst. Im Zeitalter der klassischen Avantgarde kulminiert dieser kreative Austausch und führt auch in der Typografie zu revolutionären Ideen und neuen Ausdrucksformen, die wiederum die Kunst und Literatur beeinflussen, weswegen die avantgardistische Typografie hier gesondert in den Blick genommen werden soll.

Zwischen 1890 und 1930 kommt es zu einer historisch einmaligen Häufung von typographischen Innovationen in technischer, formaler und pragmatischer Hin-

958 Bois beurteilt wie Joosten das Gemälde *Compositie in Lijn* als Mondrians erstes abstraktes Bild. – Bois: *Der Bilderstürmer* 1994. S. 344. – Prange dagegen fehlt schon in früheren Bildern Mondrians der Bezug zu einer außerbildlichen Realität, was sie dazu veranlasst, den Begriff »abstrakt« in Frage zu stellen. – Prange: *Das ikonoklastische Bild* 2006. S. 66.

959 Bois: *Der Bilderstürmer* 1994. S. 315

sicht. Im Kontext allgemeinen soziokommunikativen Wandels setzen vielfältige Entwicklungsprozesse von Schrift und Typographie ein, deren Ergebnis die Multifunktionalität von Typographie in verschiedenen Anwendungszusammenhängen ist. So entwickelt sich neben der vielfältig differenzierten Buchtypographie eine vielgestaltige anwendungsorientierte Gebrauchs- und Informationstypographie (Geschäftsdrucksachen, Anzeigenwerbung, illustrierte Zeitungen und Zeitschriften). Daneben formiert sich im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts Typographie als eigenständige Kunstform. Typographische Zeichenmittel werden als literarische oder bildnerische Kunstmittel eingesetzt. Sie dienen hier nicht mehr als (sekundäre) Zeichenmittel zur Fixierung einer vorgängig formulierten sprachlichen Mitteilung im Druck; vielmehr werden typographische Zeichenmittel zum sprachunabhängigen (primären) Mitteilungsträger bzw. Darstellungsgegenstand. Die typographischen Revolutionen zu Anfang des 20. Jahrhunderts stehen in engem Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung der historischen Avantgarden in Literatur und bildender Kunst.⁹⁶⁰

Susanne Wehde zeigt auf, dass sich das Druckwesen zwischen 1890 und 1930 entscheidend verändert: Wirtschaftliche (Gewerbefreiheit), politische (Presserecht) und technologische Entwicklungen (Papierherstellung, Rotationsdruck, Setzmaschinen, Bildreproduktion mittels Lithographie und Photosatz) sowie ein Leserzuwachs auf neunzig Prozent der Bevölkerung führen zur Industrialisierung und Expansion des Druckwesens, die mit einer sowohl inhaltlichen als auch formalen Ausdifferenzierung der Bereiche Buch, Zeitung und Zeitschrift einhergeht.⁹⁶¹ Mit der massenhaften Produktion von Druckserzeugnissen wird ein »Verfall typographischer Qualitätsstandards«⁹⁶² beklagt, dem künstlerisch versierte Akzidenzsetzer – erst hier spricht man von Typografen – und an Schrift interessierte Künstler sowie um die Gestalt ihrer Texte bemühte Schriftsteller entgegenwirken. Wehde konstatiert daher: »Im Zentrum nahezu aller typographischen Reformbewegungen steht die (Wieder-) Annäherung von Kunst und typographischer Textgestaltung.«⁹⁶³ Dabei unterscheidet Wehde traditionsorientierte buchgestalterische und innovationsorientierte akzidenztypographische Reformansätze um 1900. Zu ersteren zählt sie die britische *Arts-and-Craft-Bewegung* um William Morris (1834–1896), wie auch den deutschen Buchkünstler Melchior Lechter (1865–1937), der die Texte des Mallarmé-Schülers Stefan George (1868–1933) herausgibt, welche in Rekurs auf mittelalterliche Handschriften einen malerisch-dekorativen

960 Wehde: *Typographische Kultur* 2000, S. 343.

961 Vgl. ebd. S. 348.

962 Ebd.

963 Ebd. S. 349.

Typus ausbilden, in dem sie den Text in Ornamente einfassen. Hierzu zählt sie aber auch die Pressenbewegung der neusachlichen typographischen Ästhetizisten, wie die *Steglitzer Werkstatt*, in ihrem Bemühen durch sorgfältigen Handsatz und Perfektionierung der handwerklichen Setzertradition kostbare Bücher in kleinen Auflagen herzustellen, die jedoch weitgehend auf ornamentalen Buchschmuck verzichten. Dagegen hält Wehde die anwendungsorientierte, antitraditionalistische Kunstgewerberichtung, die sich aus der sezessionistischen Stilkunstabewegung entwickelt und im konstruktivistischen Funktionalismus fortsetzt, die auch den Stil und die Lehre des *Bauhauses* bestimmt. Kunst und Handwerk fanden hier zu einer produktiven Symbiose, bringen den neuen Typus des »Künstler-Entwerfers« hervor und schließen die Kluft zwischen exklusiver Kultur und Massenbedürfnissen.⁹⁶⁴

Immer schon schlagen sich kulturgeschichtliche »Stile« auch in der Buchkunst nieder. Im Rahmen des Lesbarkeitsprimats finden stilistische Eigenheiten und Prinzipie Einzug in Schriftschnitte, Seitengestaltung und Illustrationen. Das Bestreben der avantgardistischen Bewegungen, in alle Lebensbereiche vorzudringen und diese zu revolutionieren dringt, selbstverständlich auch zum Buch vor, ist dieses doch nicht nur der traditionelle Ort, an dem sich Literatur entfaltet, sondern auch Symbol einer Kultur, die es zu erneuern gilt. Nicht zuletzt geht die künstlerische Entwicklung mit einer umfangreichen Kommentierung der Künstler einher, die für ihre oft über die Werke weit hinausweisenden Programme eigene Publikationsorgane schaffen, deren Form Ausdruck ihres ästhetischen Bestrebens sein soll.⁹⁶⁵ Es darf jedoch nicht davon ausgegangen werden, worauf Erhard Frommhold ausdrücklich hinweist, dass die Verlage und Druckereien die neuen Ideen der Textgestaltung sofort aufnehmen: Monetäre Grenzen erlauben den jungen Künstlern, nur kleine Auflagen ihrer Bücher zu drucken, so dass sich die neue Typografie zunächst durch typografische Arbeiten wie Plakate, Zeitungen und Werbeanzeigen verbreitet, die vom Druckwesen nicht beachtet werden, zudem verwehrt sich das eher konservative Kulturprodukt Buch zunächst vor den oppositionellen Stilbestreben der Avantgardisten und greift diese erst auf, als sie gesellschaftlich anerkannt sind.⁹⁶⁶ Hierzu bedarf es nicht zuletzt mutigen Vertretern wie den Typografen Jan Tschichold (1902–1974) und Autoritäten wie die Lehrer des *Bauhauses*, die sich für die »Neue Typografie« einsetzen und in überzeugenden Arbeiten ihre Vorzüge beweisen. Bis dahin sind die Künstler und Schriftsteller ihre eigenen Drucker und Verleger, was den freien, unbe-

964 Vgl. ebd. S. 349f.

965 Beispielsweise die Zeitschriften *Der Sturm*, *De Stijl* (Doesburg), *Merz*-Hefte (Schwitters), *Gegenstand* (Lissitzky), *bauhaus – zeitschrift für gestaltung*.

966 Vgl. Frommhold: *El Lissitzky* 1982. S. 38.

schweren Umgang mit dem Material erklärt. Andererseits bringt fehlendes handwerkliches Können auch Grenzen mit sich.⁹⁶⁷

Die abstrakt geometrische Malerei wird in den 1920er Jahren modellbildend für die Neuerungen werblicher Typografie.⁹⁶⁸ »Die neue Typographie [...] baut sich auf den Erkenntnissen auf, die die konsequente Arbeit des russischen Suprematismus, des holländischen Neoplastizismus und insbesondere die des Konstruktivismus vermittelte.«⁹⁶⁹ Stilmerkmale werden auf die Gestaltung der Schrift und die Kompositionen von Druckerzeugnissen übertragen. Klarheit, Elementarisierung und Vereinheitlichung der Druckerzeugnisse sind das Ziel. Dabei liegt die Fokussierung auf der Komposition: »Vom Standpunkt der künstlerischen Typographie ist das Verhältnis der typographischen Werte wichtig, hingegen die Qualität der Type selbst [...] gleichgültig«⁹⁷⁰, schreibt Kurt Schwitters in seinem Merz-Heft mit dem Themenschwerpunkt ›Typoreklame‹. Die Verbindung von abstrakter Malerei und neuer Typografie besteht vielmehr in der Fläche: »In typografischen und freien grafischen oder malerischen Aufgaben handelt es sich immer um Flächengestaltung. Von hier wird verständlich, warum gerade die neuen Maler, die ›Abstrakten‹, die Erfinder der Neuen Typographie werden mußten. [...] Der Typograf kann daher nichts Besseres tun, als sich besonders intensiv mit dem Studium der Flächengestaltung an Hand der abstrakten Malerei zu beschäftigen.«⁹⁷¹ Die räumliche Ordnung von Worten ist elementarer Bestandteil der Textgestaltung. Doch die Entbindung der Worte und anschließend der Buchstaben aus dem syntaktischen Zusammenhang, der Linearität und der Leserichtung setzen in den 1910er und 1920er Jahren Lettern und Schrift als verbales und grafisches Material frei und erweitern damit das Gestaltungsspektrum. So wie die bildenden Künste losgelöst von jeglicher natürlichen Ordnung die grundlegen-

967 So schreibt Tschichold über Lissitzky: »Als Typograph mußte Lissitzky 1922 natürlich mit dem fast fünf-hundertjährigen Bleisatz Gutenbergs arbeiten, der für seine Formenwelt wenig geeignet und zu schwerfällig war. Die technische Verfehltheit und die Mängel seines Diagonalsatzes sind dem Kundigen offenbar.« – Jan Tschichold: *El Lissitzky (1890–1941)*. In: *Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890–1941)*. Zusammengefasst und ausgewählt von Jan Tschichold. Berlin: Gerhard 1988. S. 4.

968 Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*. S. 445.

969 Iwan [Jan] Tschichold: *Die neue Gestaltung*. In: *Typographische Mitteilungen* 10 (1925). Sonderheft *elementare typographie*. S. 193. – Aufgrund seiner Affinität zur russischen Kunst, insbesondere des Konstruktivismus, benennt sich der als Johannes Tzschichold geborende Typograf kurzzeitig in ›Iwan‹ um. Auf Druck Münchener Behörden gibt er diese Namensänderung wieder auf und nennt sich fortan Jan Tschichold.

970 Kurt Schwitters: *Thesen über Typographie* 1975. S. 91.

971 Jan Tschichold: *Schriften 1925–1974*. In: Günter Bose u. Erich Brinkmann (Hrsg.): *Jan Tschichold. Schriften 1925–1974*. Bd. 1. Berlin: Brinkmann und Bose 1991. S. 87f.

den Elemente ihrer Kunst frei auf der Fläche anordnen, nachdem sie diese der Verpflichtung zur gegenstandsbezogenen Figurbildung enthoben haben.

Tendenzen experimentell-avantgardistischer Literatur, die sich in Richtung eines visuell-simultanen Texteingedrucks öffnet, und abstrakter bildender Kunst, die Schrift als grafisches Material wahrnimmt und in die Bilder integriert, führen zu einer Annäherung der Gattungen bis hin zur Überschreitung der Gattungsgrenzen und zur Trennung von Sprache und Typografie, die »nicht mehr in erster Linie als sprachsystemisch-alphabetisches, sondern als bildlich-visuelles Zeichensystem verwendet wird.«⁹⁷² Gleichzeitig neigen bestimmte avantgardistische Kunstrichtungen in ihrer Bemühung um Verschmelzung von Kunst und Leben zur angewandten Kunst und übertragen Prinzipien und Stilmerkmale auf Bereiche des Alltags. Das führt dazu, dass sich Künstler wie Lissitzky und Schriftsteller wie Schwitters mit Typografie auseinandersetzen und entscheidende Impulse setzen, die wiederum von Typografen aufgenommen werden und schließlich einen neuen typografischen Stil hervorbringen.

Erheblichen Einfluss auf die Erneuerungen der Buchgestaltung hat das *Bauhaus*. Anlässlich der Ausstellung *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* wird 1923 ein Bauhausbuch herausgegeben, das den programmatischen Artikel des gerade ans Bauhaus berufenen Lehrers László Moholy-Nagy (1895–1966) mit dem Titel *Die neue Typografie* enthält. In jener manifestartigen Schrift fordert er eine neue Typografie, welche aber, entgegen einer expressiven avantgardistischen Typografie, für die noch Marinetti einstand, die Schriftgestaltung dem Inhalt unterordnet: »Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung. Sie muß eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein.«⁹⁷³ Dass mit diesem funktionalistischen Ansatz keine Banalisierung typografischer Gestaltung einhergeht, sondern ein ausgesprochener Gestaltungswille impliziert ist, macht Moholy-Nagy deutlich, wenn er schreibt: »Mit der Elastizität, Variabilität und Frische des Satzmaterials soll eine neue typographische Sprache geschaffen werden, deren Inanspruchnahme nur der Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks und seiner Wirkung unterliegt.«⁹⁷⁴ In einem später erschienen Aufsatz benennt Moholy-Nagy die ästhetischen Grundsätze jener als »Neue Typografie« bezeichneten Buchkunst: »Klarheit, Knappheit, Präzision«⁹⁷⁵, die der zeitgenössischen, konstruktivistischen Bildästhetik entsprechen.

972 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 444.

973 László Moholy-Nagy: *Die neue Typographie* (1923). In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*. Düsseldorf: edition marzona 1984. S. 14.

974 Ebd.

975 László Moholy-Nagy: *Zeitgemäße Typografie. Ziele, Praxis, Kritik* (entstanden 1924, erstmals veröffentlicht 1925). In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*. Düsseldorf: edition marzona 1984. S. 17.

In der Schriftenreihe *Bauhausbücher*, die Moholy-Nagy ab 1926 gemeinsam mit Walter Gropius herausgibt, und in der namhafte Vertreter der abstrakten Kunst ihre künstlerischen Ideen vorstellen,⁹⁷⁶ setzt Moholy-Nagy diese Grundsätze um. Die Bauhausbücher sind Ausdruck eines typografischen Programms, mit dem sich das Bauhaus eine ›Corporate Identity‹ verleiht und sich nach außen darstellt. In Briefköpfen, Einladungskarten und Programmzetteln spiegelt sich die Schrift und Seitengestaltung die Ästhetik des Bauhauses wider. Mit der Wiedereröffnung des Bauhauses in Dessau 1925 wird eine eigene Werkstatt für Druck und Reklame am Bauhaus eingerichtet, die von Herbert Bayer (1900–1985) geleitet wird, und in welcher die Drucksachen für das Bauhaus hergestellt werden.⁹⁷⁷ Unter Bayer entwickelt sich der ›Bauhausstil‹ weiter. Er verfolgt die konsequente Kleinschreibung und die ausschließliche Verwendung von Groteskschriften, in eigenen Texten vereinfacht er zudem die Orthografie.⁹⁷⁸

Jan Tschichold: *Elementare Typographie*

Im gleichen Jahr gibt der Typograf Jan Tschichold ein Sonderheft der *typographischen mitteilungen* (Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker) heraus, das den Titel *elementare typographie* trägt. Das im Sinne der neuen Ästhetik gestaltete Heft stellt praktisch und theoretisch, in Beiträgen unter anderen von Bayer, Lissitzky, Moholy-Nagy, Schwitters und Tschichold selbst, die neue Gestaltung erstmals einem Fachpublikum vor. Tschichold, Sohn eines Schriftenmalers, der als Lehrer an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig und an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München tätig ist, bezieht sich explizit auf die Entwick-

976 Es wurde bereits aus Mondrians *Neue Gestaltung*, *Neoplastizismus*, *Nieuwe Beelding* (Bauhausbuch 5), Kandinskys *Punkt und Linie zur Fläche* (Bauhausbuch 9) und Malewitschs *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbuch 11) zitiert.

977 Wie Ute Brüning erklärt, arbeiten zeitweise drei Lehrer gleichzeitig am typografischen Ausdruck am Bauhaus. Moholy-Nagy gibt trotz Herbert Bayers Berufung die Bauhauspublikationen nicht aus der Hand, Bayer produziert in der Druckerei eigene Drucksachen und Akzidenzsachen für das Institut, Joost Schmidt übernimmt den Vorkurs ›Schrift‹, der im ersten Semester von jedem Studierenden des Bauhauses obligatorisch zu besuchen ist. – Ute Brüning: *Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt*. In: Jeannine Fiedler u. Peter Feierabend (Hrsg.): *Bauhaus*. Köln: Könemann 1999. S. 488–497.

978 Vgl. Herbert Bayer: *Versuch einer neuen Schrift* (1926). In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*. Düsseldorf: edition marzona 1984. S. 25–26 – Auf den offiziellen Briefbogen des Bauhauses druckt Bayer: »wir schreiben alles klein, denn wir sparen damit zeit« – Ebd. S. 117.

lungen und Errungenschaften der Künste.⁹⁷⁹ Der eng mit Lissitzky, Doesburg und Moholy-Nagy befreundete Typograf macht deutlich, dass nicht die Frage sei, ob, sondern wann sich die neue, elementare Typografie durchsetzen wird. In zehn Punkten markiert Tschichold, was *Elementare Typographie* meint, und betont zunächst, wie Moholy-Nagy, ihren Mitteilungszweck.⁹⁸⁰ Er unterscheidet zwischen *innerer* und *äußerer* Organisation des typografischen Materials, wobei er unter ersterer die dem Inhalt dienende Anordnung von Schriftzeichen meint und unter letzterer die visuelle Beziehung der typografischen Elemente. Sowohl für die innere als auch für die äußere Organisation des Druckwerkes betont Tschichold die Bedeutung der nichtbedruckten Stellen der Drucksache: »Auch die unbedruckten Teile des Papiers sind ebenso wie die gedruckten Formen Mittel der Gestaltung.« und »*Äussere Organisation* ist die Gestaltung stärkster Gegensätze (Simultanität) durch Anwendung gegensätzlicher Formen, Grade und Stärken [...] und die Schaffung der Beziehung dieser positiven (farbigen) Formwerte zu den negativen (weissen) Formwerten des unbedruckten Papiers.«⁹⁸¹ Eine auf das Elementare reduzierte Typografie vermeidet schmückendes Füllwerk und überflüssiges Ornament. Die klare, einfache Gestaltung zeigt sich nicht nur im Schnitt serifenloser Schriften mit gleichmäßiger Strichbreite, sondern auch in einer entschlackten Seitengestaltung mit einem ausgewogenen Verhältnis bedruckter und unbedruckter Teile der Flächengestaltung. Schon Moholy-Nagy hat in *Die Neue Typographie* formuliert: »Einen wesentlichen Bestandteil der typografischen Ordnung bildet die harmonische Gliederung der Fläche, die unsichtbaren und doch deutlich spürbaren, spannungsgeladenen linearen Zusammenhänge, welche außer der symmetrischen Gleichgewichtsteilung verschiedene Balancemöglichkeiten zulassen.«⁹⁸² Die asymmetrische Komposition, deren Ausgleich entgegengesetzter Kräfte insbesondere Mondrian in seinen neoplastizistischen Bildern demonstriert, rückt großflächige Weißräume ins Zentrum der Gestaltung. In typografischen Arbeiten wirken die »leeren«, weißen Flächen beruhigend und gleichen damit die schwarzen und roten Zeichen aus, deren Aufmerksamkeit im Kontrast gesteigert wird (vgl. Abb. 78). Zudem treten die sparsam eingesetzten Schriftzeichen und grafischen Zierelemente, die auf geometrische Formen reduziert sind, über den Weißraum in spannungsvolle Beziehung miteinander. Tschicholds Titelblatt zur Sonderausgabe der *Typographischen Mitteilungen* zeigt dies exemplarisch⁹⁸³: Parallel verlaufende Bal-

979 Tschichold: *Die neue Gestaltung* 1925. S. 193–195.

980 Ebd. S. 198.

981 Ebd. S. 200.

982 Moholy-Nagy: *Zeitgemäße Typografie* 1984. S. 20.

983 Auch für die Gemeinschaftsausgabe *nasci* der *Merz*-Hefte von Schwitters und Lissitzky wurde die ästhetische Besonderheit der Weißräume bereits betont.

ken betonen die horizontale oder vertikale Ausrichtung der Schriftzüge; Schriftzeilen werden durch Linien weitergeführt und leiten so zu weiteren Textblöcken über; die bis an den Rand gezogenen Linien (Zierleisten wie Textzeilen) beziehen die Gesamtfläche des Formats mit ein und setzen einen angedeuteten Rahmen innerhalb der Seite; der rechtsbündig gesetzte Block »sonderheft elementare typographie« bildet eine imaginäre Linie entlang der Anschlagkante, welche in der linksbündig gesetzten Liste beteiligter Künstler und Autoren weitergeht. Die Struktur der Seite wird durch die Weißräume entscheidend mitbestimmt und prägt die ästhetische Gestalt des Titelblattes.

Hatte Tschichold schon im Sonderheft der *Typographischen Mitteilungen* für die neue Ästhetik bei Praktikern des Handwerks geworben und die Ideen in anschaulicher und nachvollziehbarer Weise dargestellt, stellt er die Prinzipien der neuen Gestaltung ausführlich in seinem Lehrbuch *Die neue Typographie* dar, das 1928 erscheint.⁹⁸⁴ In diesem ›Handbuch für zeitgemäß Schaffende‹ setzt sich Tschichold explizit von künstlerischen Experimenten mit Typografie ab und rückt die ›Neue Typografie‹ in den handwerklichen Kontext. In der Einleitung schreibt er:

Eine Auseinandersetzung mit den geistigen Grundlagen der Typographie ist daher für jeden zwingende Notwendigkeit, der sich auf dem Gebiet des Buchdrucks schöpferisch betätigen will. Das bloße Nachahmen der Äußerlichkeiten ist nur ein neuer Formalismus, nicht besser als die alten. Die wirkliche Erlösung von den starren Schemen der Vergangenheit konnte nicht von der Erziehung zum Schriftkünstler und zum Gebrauchskünstler kommen; sie wird nie von etwas anderem kommen können, als von einer auf das Wesentliche gerichteten Einstellung zur



Abb. 78: Jan Tschichold: Titelblatt Sonderheft *elementare typographie*

984 Im gleichen Jahr gründet Schwitters den *ring neuer werbegestalter*, dem auch Tschichold beiträgt. Mit den vom *ring* organisierten Ausstellungen bekommt die *Neue* oder *Elementare Typografie* auch eine über Fachkreise hinausreichende Aufmerksamkeit..

Typographie und ihrer geistigen Verbundenheit mit dem allgemeinen Geschehen.⁹⁸⁵

Im Rahmen typografischer Grundsätze und Regeln sucht Tschichold eine dem Zeitgeist entsprechende Typografie, die mit den ›alten Formen‹ bricht, weswegen die ›Neue Typografie‹ durchaus als ›avantgardistisch‹ bezeichnet werden kann. Wie andere künstlerische Avantgarden knüpft er die neue Ästhetik an ein ›neues Weltbild‹ – so die Überschrift des ersten Kapitels seines Handbuchs. »[Die] neuen Bedürfnisse und Inhalte schaffen sich selbst eine auch äußerlich veränderte Gestalt«⁹⁸⁶, schreibt Tschichold hier und zählt als Folgen der Industrialisierung und Technisierung die Ingenieurleistungen und Standardprodukte auf, welche das ästhetische Umfeld verändert haben: »Die neue Zeit hat eine ganz neue optische Einstellung gezeitigt und uns auf die primäre Ausdrucksform des Menschen: die geometrischen Gebilde und exakten Formen hingewiesen.«⁹⁸⁷ »Schönheit«, so resümiert Tschichold: »erscheint uns heute nicht mehr als Selbstzweck und etwas Selbstherrliches, sondern als Folge, als Attribut der Richtigkeit und Zweckmäßigkeit der Konstruktion.«⁹⁸⁸ Neben Ökonomie und Präzision ist Tschicholds Ansatz mit dem Bestreben nach Vereinheitlichung verbunden und damit, als schöpferisches Individuum hinter sein Werk zurückzutreten, das einem gemeinschaftlichen Stil verpflichtet ist.

Tschicholds Leistung besteht darin, die neue Ästhetik, welche bildende Künstler und Schriftsteller entwickelt und in Kunstzeitschriften und Künstlerbüchern bereits auf typografische Gebiete ausgeweitet haben, auf gewöhnliche Drucksachen und Buchsatz anzuwenden und einem breiten Fachpublikum näher zu bringen. Im Kapitel *Das neue Buch* referiert Tschichold die neuesten Entwicklungen in der Literatur (Marinetti, Lissitzky, Schwitters) und stellt dabei eine »Verlegung des Schwerpunktes auf die optische Erscheinung des Buches«⁹⁸⁹ fest. Neben der Entfaltung des Bilderbuches habe ein Experimentieren der Schriftsteller mit typografischem Material ungewohnte visuelle Ausdrucksformen von Text hervorgebracht, wodurch das »gedruckte Wort als Vermittler der Vorstellung [...] um die spezifisch optische Wirkung seiner typographischen Gestalt erweitert worden«⁹⁹⁰ sei.

985 Jan Tschichold: *Einleitung*. In: Ders.: *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker 1987. S. 7.

986 Ebd. S. 14.

987 Ebd. S. 12.

988 Ebd. S. 13.

989 Ebd. S. 223.

990 Ebd. S. 224.

Das visuelle Ergebnis, das Schriftbild, dieser neuartigen Literatur decke sich, so Tschichold, mit parallelen Produkten der abstrakten (er spricht von ›absoluten‹) Malerei, deren Initiatoren er auch als Urheber der neuen Typografie begreift:

Auf den einzelnen Seiten wie im ganzen resultiert die Harmonie des Buches aus der kontrastierenden Verwendung großer und kleiner, ›plastischer‹ und flächiger Elemente, der Verschiedenartigkeit der Richtungen (senkrecht – waagrecht – schräg), nicht zuletzt der positiven Bewertung des unbedruckten Raums, der bisher nur negative Folie war und jetzt, ebenso wie der bedruckte Raum, Aufbaulement wird.⁹⁹¹

Tschichold erkennt die besondere Verwendung und Präsenz von Weißräumen, die hier zuvor im Einzelnen für spezifische Werke und Positionen herausgearbeitet wurde, als allgemeines Kennzeichen moderner, visueller Literatur und Textgestaltung.

Die typografische Einrichtung von Romanen und wissenschaftlichen Texten, man könnte angelehnt an Willberg und Forssmann von ›Lesetypografie‹ sprechen,⁹⁹² sei im Gegensatz zu artifiziellen Textformen an eine konventionellere Buchtypografie gebunden, deren Gestalt hinter dem Inhalt zurücktrete und in erster Linie die Funktion der Lesbarkeit erfülle, statt an der Bedeutungsbildung mitzuwirken. Dennoch spricht sich Tschichold dafür aus, die Buchgestaltung innerhalb dieses Rahmens an den modernen Stil anzugleichen: Statt historischer und historisierender Schriften rät er zu Groteskschriften als alltägliche ›Brotchriften‹, die Fotografie soll die gezeichnete Illustration ersetzen, zudem seien teure Schmuckausgaben durch billige ›Volksbücher‹ zu ersetzen.⁹⁹³ Zuletzt erwähnt Tschichold auch die Flächengestaltung neuer Typografie und macht damit deutlich, dass sich die zuvor benannten Merkmale avantgardistischer Kunst und Textgestaltung auch auf die Lesetypografie auswirken: »Das Ideal der Renaissance – das gleichmäßige Grau der Buchseite – ist aufgehoben; an seine Stelle tritt die Harmonie hinsichtlich ihrer Helligkeit, Raumwirkung und Richtung kontrastierenden, typographischen und photogenen Elementen.«⁹⁹⁴ In großzügigen Absätzen und Zwischenschlägen, in Buchstabenzwischenräumen durch *Sperren* ausgezeichneter Wörter und in ausreichenden Seitenrändern tritt das Weiß der Buchseite in Erscheinung, das mit den schwarzen Buchstaben, Seitenzahlen und Balken spannungsvolle

991 Ebd. S. 225f.

992 Vgl. Hans-Peter Willberg u. Friedrich Forssman: *Lesetypographie*. Mainz: Schmidt 1997.

993 Vgl. Tschichold: *Das neue Buch* 1987. S. 233.

994 Ebd. S. 233.

Bezüge herstellt. Statt dem mittelachsal-symmetrischen Satzmuster der traditionellen Buchtypografie kommt eine moderne anachsal-asymmetrische Seiteneinrichtung zur Anwendung, in der die Dezentralisierung der Schrift Platz macht für das Weiß der Zeichenfläche. Die Anwendbarkeit seiner Regeln demonstriert Tschichold durch den Satz des vorgelegten Handbuches, das vollständig nach seinen Prinzipien der ›Neuen Typografie‹ gedruckt ist und damit musterhaften Charakter hat.

Die Bedeutung der Weißräume für die ›Neue Typografie‹ wird sowohl beim Anblick der vielen Beispiele in Tschicholds Handbuch deutlich als auch in Anbetracht der häufigen Kommentare zur unbedruckten Fläche, auf die Tschichold immer wieder zu sprechen kommt. Der umfangreichste Abschnitt, den er im Zuge seiner Beschreibung der Grundsätze der ›Neuen Typografie‹ schreibt, soll aufgrund seiner differenzierenden Erklärung hier vollständig wiedergegeben werden:

Die Neue Typographie benutzt die Wirkungsmöglichkeit des ehemaligen ›Hintergrundes‹ bewußt und betrachtet die weißen Papierausschnitte als den schwarzen Schrift- und Flächenformen gleichwertige Gestaltungselemente. Damit hat die Neue Typographie die Ausdrucksmöglichkeiten der Buchdruckerkunst um ein neues Mittel bereichert. Die schlagende Wirkung mancher Beispiele der Neuen Typographie beruht gerade auf der Verwendung großer weißer Flächen: Licht wirkt stets intensiver als Grau oder Schwarz. Starke Gegensätze zwischen Weiß und Schwarz in Form von Flächen oder Balken machen die Lichtwirkung des Weißens bewußt und steigern damit die Wirkung erheblich.

Es bedeutet aber ein vollkommenes Mißverständnis unserer Bestrebungen, wenn man etwa die weißen Flächen von vornherein festlegen und die Wörter des Textes hineinpressen wollte. Ebenso falsch wäre es, zu glauben, die weißen Flächen seien wichtiger als die Wörter des Textes.

Lediglich wenn man die Form der Typographie ansieht [...], so zeichnet sich die moderne Typographie durch die formale Gleichberechtigung der schwarzen und weißen Formen aus. Vom Standpunkt der Logik aus ist selbstverständlich nur die Schrift wichtig.⁹⁹⁵

Tschichold macht deutlich, dass der markante Einbezug von Weißräumen eine Innovation typografischer Gestaltung darstellt, die mit der ›Neuen Typografie‹ eingeführt wird und eines ihrer charakteristischen Merkmale ist. Sie ›bereichert‹ das typografische Repertoire als aktives, aus der Position als Zeichengrundes gelöstes Element. Tschichold begründet die Wirkungsmacht der Weißräume mit ihrer Lichthaftigkeit, womit er ihnen weit mehr Bedeu-

995 Ebd. S. 72ff.

tung zukommen lässt, denn als ausgleichender Kontrast und Neutralisierung oder Beruhigungsfläche des Blicks. Er betont die eigenständige Bedeutung der Weißräume, welche den Drucksachen Raum und Brillanz verleihen, eine Bedeutung, die er ihnen jedoch explizit nur auf formaler Ebene beimisst.

Unter dem Eindruck des Nationalsozialismus distanziert sich Tschichold später von der ›Neuen Typografie‹. Er selbst wird 1933 von den Nationalsozialisten verhaftet, seiner Ämter enthoben und schließlich gezwungen, Deutschland zu verlassen, woraufhin er in die Schweiz emigriert, wo er weiter als Typograf tätig ist. Die Strenge seines avantgardistischen Gestaltungsansatzes, das Prinzip der Vereinheitlichung und klarer Ordnung, sowie die dogmatische Propagierung des Ideals, findet er in den diktatorischen Strukturen von Hitlers faschistischem Reich wieder:

Es scheint mir aber kein Zufall, daß diese Typographie [gemeint ist die ›Neue‹ oder ›Elementare Typografie‹; Anm. d. Verf.] fast nur in Deutschland geübt wurde und in den anderen Ländern kaum Eingang fand. Entspricht doch ihre unduldsame Haltung ganz besonders dem deutschen Hang zum Unbedingten, ihr militärischer Ordnungswille und Anspruch auf Alleinherrschaft jener fürchterlichen Komponente deutschen Wesens, die Hitlers Herrschaft und den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat.⁹⁹⁶

Tschicholds Rückwendung zum klassischen Buchsatz wird nach dem Zweiten Weltkrieg von progressiven Künstlern, welche an die moderne Ästhetik der Vorkriegszeit anknüpfen und diese weiterführen, scharf kritisiert, insbesondere vom Schweizer Künstler und Gestalter Max Bill (1908–1994).

Max Bill: *Funktionelle Typografie*

Als Reaktion auf einen Vortrag mit dem Titel *Konstanten der Typografie*, den Tschichold im Dezember 1945 vor den Zürcher Mitgliedern des Verbandes Schweizer Graphiker hält, veröffentlicht Max Bill einen kritischen Artikel in der Zeitschrift *Schweizer Graphische Mitteilungen*.⁹⁹⁷ Darin verurteilt er eine reaktionäre, konservative Typografie und fordert vielmehr als Erweiterung

996 Jan Tschichold: *Glaube und Wirklichkeit*. In: Günter Bose u. Erich Brinkmann (Hrsg.): *Jan Tschichold. Schriften 1925–1974*. Bd. 1. Berlin: Brinkmann und Bose 1991. S. 312.

997 »kürzlich hat einer der bekannten typografietheoretiker erklärt, die ›neue typografie‹, die um 1925 bis 1933 sich in deutschland zunehmender beliebtheit erfreut hatte, wäre vorwiegend für reklamedrucksachen verwendet worden und heute sei sie überlebt; für die gestaltung normaler drucksachen, wie bücher, vor allem literarischer werke, sei sie ungeeignet und zu verwerfen. diese these, durch fadenscheinige argumente für den uneingeweihten anscheinend genügend stichhaltig belegt, stiftet seit einigen jahren bei uns unheil und ist uns zur genüge bekannt.« – Max Bill:

Die asymmetrische Verteilung von Textblöcken, Grafiken und Weißräumen erzeugt eine Spannung, die das lesende Auge nicht ermüdet, gleichzeitig wirkt die Seite durch die Ordnung aufeinander abgestimmter und an einander ausgerichteter Elemente angenehm und beruhigend. Auch in anderen Drucksachen beweist Bill jenes Formbewusstsein zwischen strenger Struktur und spannungsreicher Verhältnisse, in dem die großzügigen Weißräume auffallen und Grafiken präzise in die Dimensionen des Satzspiegels eingepasst sind.

In der folgenden Ausgabe der *Schweizer Graphischen Mitteilungen* antwortet Tschichold auf Bills Vorwürfe und erklärt die Veränderung seiner Sicht auf die ›Neue Typografie‹, die er nun als »Kasernenhofästhetik«¹⁰⁰⁰ beschimpft. Er bestätigt, dass die »Elementare Typografie« nach wie vor für Werbedrucksachen von Industrieprodukten geeignet sei, weil sie »aus deren Geist [...] geboren ist.«¹⁰⁰¹ Für den Buchdruck sei sie jedoch nicht zu gebrauchen, weil die Aufgaben komplizierter seien, als dass sie »in dem vereinfachenden Verfahren der Neuen Typographie gelöst werden könnten.«¹⁰⁰² Sein maßvoller Ansatz ist es nun, die richtige typografische Gestaltung für das jeweilige Produkt auszuwählen und keinen für allgemeingültig geltenden Stil auf alle Drucksachen anzuwenden: »Buchkunst fordert vor allem Takt und Einfühlungsvermögen.«¹⁰⁰³ Tschichold reaktiviert das Künstler-Ich, das nicht länger hinter einer allgemeinen Ästhetik zurücktritt, sondern im Gegensatz zum maschinell hergestellten Produkt individualistische Lösungen findet. Hier wird ein Pessimismus gegenüber rationaler Methoden der Industrie und Massenfertigung laut, der durchaus gesellschaftskritische Töne beinhaltet. Tschicholds Fortschrittsglaube scheint gezügelt, wenn er sagt, dass einige Gegenstände ihre endgültige Form bereits erreicht haben und sie darum nicht mehr zu verbessern sind: »Auch das Buch hat seine Entwicklung längst abgeschlossen.«¹⁰⁰⁴

Dass ein fortschrittlich denkender Künstler wie Max Bill an dieser Haltung Anstoß nehmen muss, scheint nachvollziehbar, glaubt der Künstler konkreter Kunst doch an die Grundsätze der ›Neuen Typografie‹ und sieht diese noch nicht konsequent genug umgesetzt, was er in der ›funktionellen Typografie‹ aufzuholen sucht. Bills Lösungen wiederum nutzt Tschichold um seine Kritik an einer unzulänglichen Umsetzung ›Neuer Typografie‹ zu demonstrieren und beanstandet neben der Schriftart, einer gewöhnlichen Akzidenz-Grotesk, den fehlenden Einzug. Die stattdessen eingesetzten Blindzeilen zwischen den

1000 Tschichold: *Glaube und Wirklichkeit* 1991. S. 314.

1001 Ebd. S. 313.

1002 Ebd. S. 314.

1003 Ebd. S. 321.

1004 Ebd. S. 319.

Abschnitten ergäben zu tiefe Einschnitte und bildeten nicht genügend Garantie für die Kennzeichnungen von Absätzen.¹⁰⁰⁵

Der als ›Typografiestreit der Moderne‹¹⁰⁰⁶ bekannt gewordene Disput zwischen Bill und Tschichold beschreibt den Bruch in der Entwicklung der Künste, den der Zweite Weltkrieg und die Kulturpolitik der Nationalsozialisten verantworten. Der Dissens ist, wie Wehde deutlich macht, »einerseits nur vor dem Hintergrund der Ideologisierungen von typographischen Formen während des Dritten Reichs gänzlich verständlich«¹⁰⁰⁷, auf der anderen Seite »entzündet sich die Debatte an jeweils gegensätzlichen Vorstellungen über die Möglichkeiten der formal-ästhetischen Debatte an jeweils gegensätzlichen Vorstellungen über die Möglichkeiten der formal-ästhetischen Fortentwicklung typographischer Formen.«¹⁰⁰⁸ An die produktive Zeit der Moderne kann nicht einfach wieder angeknüpft werden. Das Leben und die Menschen haben sich verändert, es ist nicht die Zeit avantgardistischer Bewegungen, schon im Begriff ›Avantgarde‹ steckt der militärische Kampf, der auf politischer Ebene gerade überwunden ist.

Eine differenzierte Typografie, die am spezifischen Gegenstand die jeweils passende Gestaltung entwickelt, und keiner übergeordneten, allgemeinen Ideologie folgt, für die sich Tschichold einsetzt, ist Ausdruck dieser zeithistorisch bedingten Mentalität. Dennoch gilt es auch, nach 1945 eine eigene Position zu finden und zeitgemäße Drucksachen herzustellen. Nichts liegt näher, als die Errungenschaften der Vorkriegsjahre als Ausgangspunkt dieser Neuorientierung zu nehmen. Neben Max Bill arbeiten auch andere Typografen wie Emil Ruder (1914–1970) und Adrian Frutiger (1928–2015) an

1005 Ebd. S. 320.

1006 Vgl. Bosshard: *Max Bill kontra Jan Tschichold* 2012.

1007 Wehde: *Typographische Kultur* 2000. S. 335 – Im Zuge von Reichspropaganda und Manifestation einer ›deutschen Kultur‹ wird auch Typografie politisch instrumentalisiert. Eine Ideologisierung gebrochener Schriften als ›deutsche‹ Schriften ist schon im Kaiserreich und der Weimarer Republik vorbereitet und wird von den Nationalsozialisten weiter verstärkt. Susanne Wehde räumt allerdings mit der weitverbreiteten Meinung einer einheitlichen, typisch nationalsozialistischen Typografie auf. Stattdessen weist sie einen Formenpluralismus nach, demnach für nationalsozialistische Drucksachen genauso häufig Fraktur- wie Antiquaschriften Verwendung finden. Sie bestätigt für die Schriftpolitik, was in der heutigen historischen Forschung im Allgemeinen dem Faschismus nachgewiesen wird: eine Unentschiedenheit zwischen regressiv-antimoderner als auch technokratisch-moderner Haltung, die sich je nach Absicht ändert. In diesem Umstand sieht Wehde auch den Konflikt zwischen Bill und Tschichold begründet: Während der eine dem anderen reaktionären Traditionalismus (›Heimatstil‹) vorwirft, verurteilt der andere dessen bedingungslosen Modernismus. – Vgl. Ebd. S. 273–339.

1008 Ebd.

jener, auf der ›Neuen Typografie‹ aufbauenden Gestaltungsweise, die zu einflussreichen Typografen und Lehrern werden. Da die wesentlichen Impulse aus der Kunstgewerbeschule in Zürich und der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel kommen, wird deren international beachtete Richtung als *Schweizer Typografie* bezeichnet. Wegen ihrer Klarheit, Übersichtlichkeit und guten Lesbarkeit haben ihre Schriftformen und Gestaltungsprinzipien bis in die heutige Zeit Bestand. Asymmetrische Seitengestaltung, der Verzicht auf Zierelemente und großzügige Weißräume sind die markanten Wesensmerkmale der *Schweizer Typografie*.¹⁰⁰⁹

5.2.3. Minimalismus und Offenheit: Konkrete Kunst und Poesie

wie weiss ist wissen die weisen¹⁰¹⁰

Parallel zum Begriff *abstrakt* als Bezeichnung ungegenständlicher, nicht-mimetischer Kunst, welchen Schwitters auch auf seine Dichtung überträgt, werden Begriffe wie *konstruktiv*, *absolut*, *rein*, *elementar*, *exakt* oder *real* verwendet. Die Pluralität nicht-trennscharfer und damit synonym verstandener Termini sorgt auf der einen Seite für Verwirrung, kann aber auf der anderen Seite, indem man mit den Begriffen operiert, zur Präzisierung der individuellen Argumentation beitragen.

So führt Theo van Doesburg 1930 in seinem Manifest *Die Grundlagen der konkreten Malerei* in Abgrenzung zum Begriff *abstrakt* die Bezeichnung *konkret* ein¹⁰¹¹:

1009 So schreibt beispielsweise Adrian Frutiger im Vorwort zu Emil Ruders typografischem Gestaltlehrbuch: »Emil Ruder hat den Raum nicht nur als tragenden Papiergrund leblos zur willkürlichen Beschriftung oder Schmückung hingenommen. In seinen Händen rückt der passive Hintergrund zum wesentlichen Vordergrund. So wird jede typographische Arbeit zum Bild, in welchem Schwarz und Weiß sich gegenseitig ausspielen; ja oft erscheint eine Wirkung der Tiefe, das Auge wird durch Linien oder Reihungen in eine dritte Dimension geleitet.« – Adrian Frutiger: *Vorwort*. In: Emil Ruder (Hrsg.): *Typographie. Ein Gestaltlehrbuch*. 4. Aufl. Teufen: Niggli 1982. S. 5.

1010 Eugen Gomringer: *wie weiss ist wissen die weisen. hommage á uecker*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1975.

1011 Erste Annäherungen an den Begriff ›Konkreter Kunst‹ sind schon 1918 bei Hans Arp und 1922 bei Max Burchartz zu erkennen. Doesburg liefert jedoch die erste theoretisch fundierte Überlegung zur Konkretion in der Kunst. Vgl. Weiß: *Seb-Texte* 1984. S. 46 – Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 315

Konkrete Malerei, nicht *abstrakte*, weil wir die Zeit des Suchens und der spekulativen Experimente hinter uns gelassen haben. Auf der Suche nach Reinheit waren die Künstler gezwungen, die natürlichen Formen, die die bildnerischen Elemente verdeckten, zu abstrahieren, die *Naturformen* zu zerstören und sie durch *Kunstformen* zu ersetzen. Heute ist die Idee der *Kunstform* ebenso überholt wie die der *Naturform*. Mit unserer Konstruktion der *geistigen Form* hebt die Epoche der reinen Malerei an. Sie ist die Konkretisierung des schöpferischen Geistes. *Konkrete Malerei*, nicht *abstrakte*, weil nichts konkreter, nichts wirklicher ist als eine Linie, eine Farbe, eine Fläche.¹⁰¹²

Doesburg misst ›konkrete Kunst‹ an der Eigenwertigkeit künstlerischer Mittel als konkret reale Objekte, im Gegensatz zur ›abstrakten Kunst‹, die in Beziehung zu einer außerbildlichen Realität stehe, welche in der zeichnerischen Form abgebildet werden soll. Nach seinem Verständnis muss ein bildnerisches Zeichen, das ein außerbildliches Objekt abbildet, per se abstrahieren, weil es dieses nicht nachbilden kann. Schon die Reduktion des Gegenstandes auf die zweidimensionale Form des Abbilds stellt eine Abstraktion dar. Insbesondere in der Zeichnung kommt dieser Abstraktionsprozess zum Tragen, weil hier die Form auf Umriss und Graustufen beschränkt wird. Wenn jedoch jedes (Ab-) Bild nach dieser Definition ›abstrakt‹ ist, so taugt der Begriff nicht zur Kennzeichnung anti-mimetischer Kunst, die in keinem Abbildungsverhältnis zur außerbildlichen Realität steht. Indem ein Kunstwerk lediglich sich selbst und seine ihm eigenen Mittel, Linie, Farbe und Fläche, repräsentiert, stellt es ausschließlich sich selbst dar, wie jeder konkrete Gegenstand. Ein Gemälde oder eine Zeichnung sind also dann als *konkret* zu bezeichnen, wenn sie »mit sich selbst identisch sind«¹⁰¹³.

1012 Theo van Doesburg: *Die Grundlagen der konkreten Malerei* (1930). In: Margit Weinberg-Staber (Hrsg.): *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte. Sind auf einer Leinwand eine Frau, ein Baum oder eine Kuh etwa konkrete Elemente? Nein.* Anlässlich der Eröffnung von Haus Konstruktiv, Zürich, September 2001. Zürich: Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst 2001. S. 26.

1013 Max Imdahl: *Zum Begriff des Konkreten in der Malerei*. In: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Konkrete Dichtung – Konkrete Kunst '68*. Karlsruhe: o.V. 1968. S. 1. – Das Konzept konkreter Kunst thematisiert 1913 bereits Marcel Duchamp in seinen *Ready-mades*. Indem er einen konkreten Gegenstand im musealen Kontext ausstellt, ohne diesen künstlerisch zu verändern, definiert er das Objekt ausschließlich durch Veränderung der Origo zum Kunstwerk um. Der nun als Artefakt deklarierte Gegenstand bildet nichts ab, da er als der außerbildlichen Realität enthobenes Stück Wirklichkeit mit sich selbst identisch ist. Insofern kann man auch bei den völlig gegenständlichen Ready-mades Duchamps von ›konkreter Kunst‹ sprechen.

Der Terminus ›konkret‹ wird von Zeitgenossen wie Kandinsky¹⁰¹⁴ aufgenommen und erhält durch die Ausführungen Max Bills, der an die Ansätze Doesburgs anknüpft, eine weitere Definition. Im Katalog zur Ausstellung *zeitprobleme in der schweizer malerei und plastik* 1936 im Kunsthaus Zürich formuliert Bill: »konkrete kunst nennen wir jene kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten – ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion – entstanden sind.«¹⁰¹⁵ Weiter heißt es: »vorher nur in der vorstellung bestehende abstrakte ideen werden in konkreter form sichtbar gemacht.«¹⁰¹⁶ Auch Bill, der in seinen eigenen bildnerischen Arbeiten den geometrischen Konstruktivismus in Richtung mathematisch-logischer Konzepte weiterentwickelt, versteht konkrete Kunst in Abgrenzung zur Abstraktion, »worin naturgegenstände in irgendeiner form noch existieren«¹⁰¹⁷, als von der Wirklichkeit unabhängige künstlerische Gestaltung, deren Mittel – Farben, Raum, Licht, Bewegung – als eigenständige Elemente konkret vor Augen geführt werden. Wie schon Doesburg auf die »geistige Form« statt des außerbildlichen Objekts als Ursprung der bildnerischen Konkretion abzielte, sieht auch Bill das konkrete Bild als »vergegenständlichung«¹⁰¹⁸ eines Gedankens in Farbe auf Leinwand oder Papier. Das Kunstwerk schafft sich seine eigene Realität, dessen Regeln in der jeweiligen Zusammenstellung bestehen, in der Gesamtdisposition des Bildes und der Relation der bildnerischen Teile zueinander. Sinn und Wirkung des Bildwerks ergeben sich aus dem sinnlich wahrnehmbaren Material und dem intellektuellen, bildnerischen System, das der Gestaltung zugrunde gelegt wird. Jenes auf einer Idee beruhende Prinzip setzt die Gestaltungsmittel auf bestimmte Weise in Beziehung zu einander und schafft eine übergeordnete Bedeutung. Bills künstlerisches Verfahren einer logisch-systematischen Bildfindung offenbart sich insbesondere in seinen seriellen Arbeiten, in welchen er den Kontext über das individuelle Werk hinaus erweitert und eine Idee in einer Reihe von Variationen eines Themas verfolgt. Das Einzelbild wird so in einen gemeinsamen Zusammenhang integriert und die

1014 »So wird neben die ›Naturwelt‹ eine neue ›Kunstwelt‹ gestellt – eine ebenso reale Welt, eine konkrete. Deshalb ziehe ich persönlich vor, die sogenannte ›abstrakte‹ Kunst *Konkrete Kunst* zu nennen.« – Wassily Kandinsky: *abstrakt oder konkret?* 1955. S. 215.

1015 Max Bill: *konkrete Kunst*. (1949, revidierte Fassung des Textes *konkrete gestaltung* von 1936). In: Eduard Hüttinger (Hrsg.): *Max Bill*. Zürich: abc Verlag 1977. S. 61.

1016 Ebd.

1017 Max Bill: *vom sinn der begriffe in der neuen kunst*. In: *Gesammelte Manifeste* 66. St. Gallen: Édition Galerie Press 1967. O.S.

1018 Ebd. S. 123.

Bedeutung seiner individuellen Komposition bezieht es aus dem Konzept der Serie.¹⁰¹⁹

Der ehemalige Bauhausschüler Bill lebt während des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz, wo er gemeinsam mit Camille Graeser (1892–1980), Verena Loewensberg (1912–1986) und Richard Paul Lohse (1902–1988) die Gruppe der *Zürcher Konkreten* bildet. Er ist Mitbegründer und erster Rektor der 1953 eröffneten Ulmer Hochschule für Gestaltung, von der wesentliche Impulse für die Entwicklung konkreter Kunst, aber auch konkreter Literatur ausgehen. Als Sekretär von Bill kommt Eugen Gomringer (*1925) mit Bills Vorstellung konkreter Kunst in Berührung, der den Begriff schließlich auf die Lyrik überträgt.¹⁰²⁰

Siegfried J. Schmidt stellt fest, dass es historisch gesehen sehr lange gedauert hat, »bis dieser Begriff einer konkreten Kunst, der Kunst zur völligen Freiheit ihrer Mittel emanzipiert, sie von allen kunstexternen Zwecken freisetzt, auch als mögliches Ziel der Dichtung aufgegriffen wurde.«¹⁰²¹ Er sieht diese Tatsache darin begründet,

daß im Bereich der Sprache konkretes Arbeiten weitaus schwieriger und viel weniger eindeutig ist als im Bereich der bildenden Kunst. Denn die Sprache als soziale Handlungsform dient stets informativen und kommunikativen Zwecken der Sprechenden. Sie völlig zweckfrei, als bloßes Laut- oder Schriftmaterial oder Objekt zu behandeln, hieße, sie zu zerstören – sie und damit auch die Möglichkeit von Dichtung.¹⁰²²

Schmidt kommt daher zu dem Schluss, dass der »Konkretheitsbegriff [...]

1019 Vgl. beispielsweise die grafische Serie *Quinze variations sur un même thème* von 1938. Abgebildet in: Eduard Hüttinger: *Max Bill*. 1977.

1020 Dencker weist darauf hin, dass Max Bense den Begriff schon 1949 in Verbindung mit dem amerikanisch-britischen Schriftsteller T.S. Eliot (1888–1965) verwendet und ihn als den »Typus des konkreten Dichters und abstrakten Denkers« bezeichnet. Die Bezeichnungen »konkrete Dichtung« und »konkrete Gedichte« findet er schon in einem Text Hans Arps über den Dichter Kandinsky, der 1951 in dem von Max Bill herausgegebenen Band zu Kandinsky erscheint. Früheste Erwähnung findet die Bezeichnung »konkrete Poesie« in Francisco Fenollosas 1907/08 veröffentlichte Schrift *The Chinese Written Character*, welche trotz ihres anderen Zusammenhangs bei den konkreten Dichtern Beachtung findet, so bezieht sich im deutschsprachigen Gebiet beispielsweise Gomringer auf Fenollosas Text. – Vgl. Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 313; Anm. 1038 und S. 316f.

1021 Siegfried J. Schmidt: *Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven*. In: Ders.: *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971. S. 141ff.

1022 Ebd.

also für Dichtung in spezifischer Weise umformuliert werden [musste], um dem Medium dieser Kunst Genüge zu tun.«¹⁰²³

Schon die De Stijl-Gruppe versucht ihr Konzept konkreter Kunst auf die Literatur zu übertragen und fordert in der *Kundgebung II* der Zeitschrift *De Stijl* von 1922: »Het woord als uitdrukkingmaterie«¹⁰²⁴. Jede »Wortimagination« und »Begriffsassoziation« solle getilgt werden zugunsten der reinen typografischen und lautlichen Qualität des Wortmaterials.¹⁰²⁵

1953 schreibt der schwedische Künstler Öyvind Fahlström (1928–1976) seinen Text *Håtåla ragulpr på fåtskliaben: manifest för konkret poesi*, mit dem dieser erstmals die Bezeichnung *konkrete Poesie* für eine neue Kategorie von Literatur verwendet.¹⁰²⁶ »Poesie kann man [...] auch als Struktur schaffen«, schreibt er dort, »Und nicht nur Struktur mit Betonung auf dem Ausdruck für Ideeninhalt, sondern auch als konkrete Struktur.«¹⁰²⁷ Indem er den Schriftsteller auffordert: »Quetsche die Sprachmaterie«¹⁰²⁸, setzt er sich für eine Elementarisierung von Sprache ein, deren »atomaren« Bestandteile beliebig wiederholt und frei auf der Fläche angeordnet werden können – hierin offenbart sich der Bezug zur futuristischen »parole in libertà«. In Folge der Atomarisierung ergebe sich statt einer syntaktisch-grammatikalischen Satzfügung eine »Rhythmisierung«¹⁰²⁹ der Elemente auf dem Blatt. Fahlström leitet den Begriff *konkret* nicht von der bildenden Kunst, sondern von der Musik ab, für die 1948 der französische Komponist Pierre Schaeffer (1910–1995), ebenfalls in Abgrenzung zur abstrakten Musik, die Bezeichnung *Musique concrète* einführt, deren Kompositionen aus nicht-musikalischen, der direkten Umwelt entnommenen Geräusche bestehen.¹⁰³⁰

1023 Ebd.

1024 I. K. Bonset [Dichterpseudonym Theo van Doesburgs]: *Beeldende Verskunst en hare verhouding tot de andere kunsten*. In: *De Stijl* V (1922). H. 6. S. 90.

1025 Vgl. Ebd. – Dass Doesburgs literarische Experimente, sowie jene aus dem Umkreis der Dadaisten, Surrealisten und Konstruktivisten noch nicht zur »Befreiung der Dichtung aus dem Kontextgefüge der Text-Bedeutungen« führen, sieht Weiss im Fehlen eines entsprechenden Konzeptes begründet, »das die Konkretisierung der Sprache möglich machen konnte, das den Leser/Betrachter zu einem adäquaten »konkretisierenden« Lesen/Betrachten der Texte konditionieren konnte.« – Weiß: *Seh-Texte* 1984. S. 57.

1026 Vgl. u. a. Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 313 – Reinhard Döhl: *Konkrete Literatur*. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 232 – Weiß: *Seh-Texte* 1984. S. 63.

1027 Öyvind Fahlström: *Håtåla ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret Poesie* (1953). In: *Text Buchstabe Bild*. Kat. Ausst. Helmhaus, Zürich. Zürich 1970. S. XVII.

1028 Ebd. S. XXI.

1029 Ebd. S. XIX.

1030 Pierre Schaeffer: *Etudes de bruits* (1948).

Reinhard Döhl sieht in Fahlströms Manifest den Ausgangspunkt jener Richtung konkreter Poesie, welche die akustische Dimension lautsprachlichen Materials in die Dichtung einbezieht. Diese führt eine Entwicklung, die sich in den futuristischen Onomatopoetika herausgebildet und den dadaistischen Lautgedichten weiterentwickelt hat, fort und wird im deutschsprachigen Raum durch Positionen wie denen Ernst Jandls (1925–2000) und Friederike Mayröckers (*1924) repräsentiert. Demgegenüber stellt Döhl Eugen Gomringers Manifest *vom vers zur constellation* von 1955 an den Anfang jener Entwicklung konkreter Poesie, die auf die visuelle Dimension des (typo-) grafischen Schriftmaterials zielt.¹⁰³¹ Diese Richtung hat ihre Ursprünge in antiken Technopaignien sowie mittelalterlichen und barocken Figurengedichten, welche in der Moderne durch Schriftsteller wie Christian Morgenstern (1871–1914) und Guillaume Apollinaire (1880–1918) aktualisiert werden und schließt an avantgardistische Arbeiten Raoul Hausmanns und Kurt Schwitters an.¹⁰³²

Im Austausch mit Augusto de Campos (*1931), Haroldo de Campos (1929–2003) und Décio Pignatari (1927–2012), welche sich in Brasilien zur Gruppe *Noigrandes* zusammenschließen und unabhängig von europäischen Entwicklungen zu ähnlichen Resultaten neuer Dichtungsformen finden, entwickelt Gomringer sein Konzept der konkreten Poesie.¹⁰³³ Dieses ist im Gegensatz zu Fahlströms Ansatz von der konkreten Kunst geprägt, insbesondere in der Definition Max Bills, dessen Assistent Gomringer bis 1958 ist.¹⁰³⁴ In seinem ersten Manifest betont Gomringer, dass die optischen Eindrücke

1031 Vgl. Döhl: *Konkrete Literatur* 1994. S. 232f. – Jene Differenzierung von *Hörtexten* und *Sehtexten* nimmt auch Ferdinand Kriwet 1961 vor und auch Pierre Garnier unterscheidet in seinem ersten Manifest ›visuelle et phonique‹. – Vgl. Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 28; Anm. 77.

1032 Die Entwicklung aus den Ursprüngen einer visuell operierenden Literatur stellen Adler und Ernst dar: Adler u. Ernst: *Text und Figur* 1990.

1033 Der Kontakt kommt durch Max Bill zustande, der 1951 den *Grand Prix für Plastik der Biennale de Arte São Paulo* gewinnt und in dem Zug die brasilianischen Künstler an die Hochschule für Gestaltung nach Ulm einlädt.

1034 »später, als ähnliche und andere formen aufkamen, ordneten meine freunde in são paulo und ich den begriff der ›konkreten dichtung‹ unseren gedichten über. dies nicht zuletzt zu ehren der konkreten maler in zürich – bill, graeser, lohse, verena loewensberg –, der starken gruppe, von der seit den frühen vierziger jahren ununterbrochen impulse ausgingen in alle welt und der ich seit 1944 entscheidende anregungen zur bildung der constellationen verdanke.« – Eugen Gomringer: *das gedicht als gebrauchsgegenstand*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 30.

der Schrift in der modernen, schnelleren Kommunikation ebenso notwendig werden wie die akustischen der gesprochenen Sprache.¹⁰³⁵

An verschiedenen Orten Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas bilden sich in den späten fünfziger und in den sechziger Jahren unterschiedliche Gruppen und Schulen, die in der Idee einer primär visuell begründeten Literatur eine produktive Ausdrucksform finden. »[I]hre Internationalität, ihre Vielsprachigkeit und eine daraus resultierende Variationsbreite des Selbstverständnisses, durch die Verstreutheit des oft nur schwer zugänglichen Materials und durch eine Vielzahl nicht nur terminologischer Unschärfen und Differenzen«¹⁰³⁶, erschweren, so Reinhard Döhl, eine sogenannte ›konkrete Literatur‹ zu definieren.¹⁰³⁷

Der Philosoph und Schriftsteller Max Bense (1910–1990), welcher als Hochschullehrer in Stuttgart die zentrale Gestalt der sogenannten *Stuttgarter Schule* bildet und gleichfalls zur Zeit Bills und Gomringers an der Hochschule

1035 Vgl. Eugen Gomringer: *vom vers zur konstellation* (1955). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 12. – Peter Demetz betont, dass die »hervorstechende Tendenz zum Graphischen, Schriftlichen und Grammatischen (auch in der Negation)« gerade die deutschen Sprachexperimente der 50er und 60er Jahre charakterisiere, »die Materialität des Akustischen und Artikulatorischen« würde dagegen intensiver von konkreten Poeten anderer Länder erprobt. – Vgl. Peter Demetz: *Eugen Gomringer und die Entwicklung der konkreten Poesie*. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf: August Basel 1989. S. 286.

1036 Reinhard Döhl: *Konkrete Literatur*. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam 1971. S. 257

1037 Die Vielfalt visuell basierter Literatur drückt sich in unterschiedlichsten Formen aus, von beinahe klassisch anmutenden Umrissgedichten bis zu komplexen Buchobjekten mit zerschnittenen, radierten, übermalten und ausklappbaren Seiten, von rein formalen Arbeiten bis zu politisch engagierten Texten, von optischen Gedichten, die in der konventionellen Art der Anthologie gedruckt werden bis zu Poemen, die wie Bilder einzeln gerahmt an eine Ausstellungswand gehängt werden. Die Bandbreite von Ausdrucksformen und damit verbunden literarischen Konzepten bringen eine Vielzahl terminologischer Varietäten teils synonym teils in Abgrenzung zueinander gebrauchter Begriffe mit sich, die bis heute eine Typologie erschweren. Zuletzt hat Klaus Peter Dencker diesen Umstand thematisiert, der sich für die übergreifende Bezeichnung ›optische Poesie‹ entscheidet, und eine Differenzierung nach den traditionellen Künsten vorschlägt: Konkrete und Visuelle Poesie (die er dann noch einmal differenziert), Akustische Poesie, Musikalische Grafik, Kinetische Poesie. Demnach stelle die ›konkrete Poesie‹ eine besondere Ausdrucksform der optischen Poesie dar. – Vgl. Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 33ff. – Auch in dieser Typologie bleiben die Schwierigkeiten erkennbar, wie die Unterkategorie ›visuelle Poesie‹ zum Oberbegriff ›optische Poesie‹ zeigt oder die begriffliche Differenzierung von ›Akustischer Poesie‹ und ›Musikalischer Grafik‹. Der allgemeinere Begriff ›Seh-Text‹, den Christina Weiß in Anlehnung an Ferdinand Kriwet als Überbegriff vorschlägt, erscheint mir nach wie vor allgemeiner und hilfreicher. – Vgl. Weiß: *Seh-Texte* 1984.

für Gestaltung in Ulm lehrt, wird zum entschiedenen Promoter konkreter Literatur. Er definiert konkrete Poesie wie folgt:

es handelt sich um eine poesie, die weder den semantischen noch den ästhetischen sinn ihrer elemente, etwa der wörter, durch die übliche bildung linear und grammatisch geordneter kontexte erzeugt, sondern dabei auf visuelle und flächige konnexe reflektiert. nicht das nacheinander der wörter im bewusstsein ist also das ursprüngliche konstruktive prinzip dieser art von poesie, sondern ihr miteinander in der wahrnehmung. das wort wird nicht in erster linie als intentionaler bedeutungsträger verwendet, sondern mindestens darüber hinaus auch als materiales gestaltungselement, aber so, dass bedeutung und gestaltung einander wechselseitig bedingen und ausdrücken.¹⁰³⁸

Konkrete Dichter bauen auf der Errungenschaft der futuristischen ›parole in liberté‹ auf und ordnen die Worte, von der linearen Textorganisation gelöst, neu auf der Fläche des Blatt Papiers an. Der simultane Eindruck des Textbildes ist bestimmend für die Konstitution des Poems, in dem die Textelemente in visuelle Beziehung zu einander gestellt werden. Dieser Bezug kann beispielsweise in der Gruppierung von Wörtern zu einer zusammenhängenden Fläche bestehen, deren Konturlinie die Silhouette einer Figur abbildet, oder in der Parallelisierung, wodurch sich abstrakte Strukturen ergeben, die durch Variation und Permutation spezifiziert werden können, oder in der Durchdringung von Wörtern bis hin zur Unleserlichkeit. Textbildend seien, so Christina Weiß, sowohl sprachliche als auch bildhafte Zeichen, deren Korrelation »Textkohärenz« herstelle; eine Grenze zwischen Text und Bildanteil könne dabei nicht exakt gezogen werden, denn »Wörter werden ebenso als Zeichenkörper in ihrer sinnlich-optischen Qualität betrachtet wie ›Bilder‹ gelesen« und auch die »›leeren‹ Zwischenräume« seien »Bild-Zeichen«¹⁰³⁹. Konkrete Poesie referiert, wie konkrete Kunst, auf ihr grafisches Material, also auf die Letternformen und die Weißräume dazwischen sowie auf die Fläche, die ihr als Zeichenträger dient. Allerdings belässt es konkrete Poesie nicht bei der rein formalästhetischen Qualität des Textbildes. In der Regel agiert sie mit sinnvollen Wörtern oder Wortfragmenten, deren Inhaltsseite bestehen bleibt oder anklingt.¹⁰⁴⁰ Das Wortmaterial beinhaltet, anders als Punkte, Linien und Flächen in konkreter Kunst, neben der visuellen Gestalt den Wortsinn. Die

1038 Max Bense: *Konkrete Poesie*. In: *Konkrete Poesie International*. Kat. Ausst. Stuttgart 1965.

1039 Weiß: *Seb-Texte* 1984. S. 170f.

1040 Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zu Kurt Schwitters *Gesetztem Bildgedicht*, in dem er die Buchstaben als rein grafisches Material nutzt und mit anderen grafischen Elementen, den Linien der Gitterstruktur, verbindet. Auch hier wurde jedoch bereits auf den Rest an Semantisierbarkeit hingewiesen, der in den Sprachfragmenten stets zurückbleibt.

Konkretion besteht darin, dass die Bedeutung des Textes in seiner visuellen Gestalt realisiert wird und erst dadurch einen sinnvollen Bezug erhält. Indem Form und Inhalt identisch sind, referiert der konkrete Text auf sich selbst und auf keinen außersprachlichen Zusammenhang.¹⁰⁴¹

5.2.3.1. Konkrete Poesie

Franz Mons (*1926) Typogramm *ainmal nur das alphabet gebrauchen* von 1967 (Abb. 80) vermag das Konzept konkreter Poesie zu veranschaulichen. Zunächst erscheint die lose Zusammenstellung der Buchstaben sinnlos. Einige Lettern stehen isoliert, während andere zusammengeführt werden, ohne jedoch ein sinnvolles Wort zu ergeben. Erst wenn der Leser erkennt, dass die Abstände zwischen den weiter auseinander liegenden Buchstaben Lücken darstellen, die eine Auslassung von Buchstaben markieren, kann er versuchen, die fehlenden Stellen zu ergänzen und aussagekräftige Lexeme zu bilden. Die Lösung wird erschwert, wenn nicht gar verhindert, durch die orthografisch falsche, vom Laut abgeleitete Schreibweise des ersten Wortes (*ainmal*). Mon drängt den Leser an die Grenzen schriftsprachlicher Kommunikation und führt ihm mit den Textrudimenten die Materialität des Mediums vor Augen. Gelingt es, den Textzusammenhang herzustellen, offenbart der Text die Umsetzung seines Inhalts, nämlich jeden Buchstaben des Alphabets nur einmal zu verwenden; mit dem Ergebnis, dass das letzte Wort auf zwei Buchstaben reduziert wird und derart dezimiert nicht mehr gelesen werden kann. Das spielerische Moment und der Witz sind charakteristische Eigenschaften konkreter Poesie, hinter denen jedoch die ernsthafte Auseinandersetzung mit der Funktion und Wirkung von Sprache stehen. Die literarisch-produktive Sprachreflexion konkreter Dichtung hat ihr auch das Prädikat einer »linguistischen Poesie«¹⁰⁴² eingebracht und insbesondere zu semiotischen und sprachphilosophischen Betrachtungen angeregt.

Das Beispiel verdeutlicht auch, dass der Rezipient in den Herstellungsakt konkreter Gedichte aktiv eingebunden ist. Dem Rezeptionsprozess geht ein Moment der Störung des gewohnten Leseverhaltens voraus, welcher durch die präsente visuelle Seite des Textes erzeugt wird, eine Irritation, die der Betrachterleser in Folge durch das Verstehen des inneren Zusammenhangs

1041 Es gibt Ausnahmen, in denen konkrete Texte beispielsweise gesellschaftspolitische Probleme ansprechen, wie Augusto de Campos *Luxo*, dessen überladene Schriftart die Vokabel spiegelt und mit dem de Campos auch auf das wirtschaftliche Ungleichgewicht in Südamerika hinweist; oder Claus Bremers kriegskritisches Figurengedicht eines Soldaten, welches aus Bibelziten gefertigt ist.

1042 Harald Weinrich: *Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik*. In: *Akzente* 15 (1968). S. 42.

in Erkenntnis umzukehren versucht.¹⁰⁴³ Dieser Zusammenhang beruht in der konkreten Dichtung auf dem Verhältnis der Wörter zu ihrer visuellen Präsentation. Konkrete Poesie aktiviert sowohl das bewusste Sehen der ikonischen als auch das Verstehen der symbolischen Seite des Wortes und macht durch ihre besondere Spannung auf das Zusammenspiel von Seh- und Verstehensvorgang im Leseprozess aufmerksam: »Implizit ist die Reflexion auf die Lesearbeit in allen konkreten Texten vorhanden«¹⁰⁴⁴. Konkrete Texte lenken also die Aufmerksamkeit auf ihre Bestandteile.¹⁰⁴⁵



Abb. 80: Franz Mon: *Typogramm ainmal nur das alphabet gebrauchen* (1967)

Franz Mon weist in seinen wichtigen theoretischen Beiträgen zur konkreten Poesie auf den Zeichenträger, das weiße Blatt Papier, und dessen Bedeutung im Rahmen konkreter Dichtung hin. »[D]ie innere Korrespondenz zwischen leerer Fläche (des Schreibgrundes) und entspringendem Gedicht«¹⁰⁴⁶ besteht für Mon in jedem Gedicht, wie er in seinem Essay *Zur Poesie der Fläche* von 1963 deutlich macht. Texte jedoch, »die die Fläche bewußt als Ordnungsmoment miteinbeziehen«¹⁰⁴⁷, treten bildhaft ins Auge, wodurch der Zeichenträger, der sonst als Untergrund hinter dem Zeichen übersehen wird, Beachtung findet. Damit die Funktionen der Fläche zur Geltung kommen, nötige die

1043 Zur Wirkungsästhetik konkreter Poesie vgl. Manfred Beetz: *In der Rolle des Betrachters: Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 24 (1980). S. 419-451.

1044 Weiß: *Seh-Texte* 1984. S. 106.

1045 In ihrem Reflexionsbestreben kann konkrete Poesie über das einzelne Werk hinaus wirken: »Die Texte konkreter Dichtung aktivieren also einen Denkprozeß, ein Nachdenken über das Funktionieren von sprachlicher Kommunikation, und zugleich einen Sensibilisierungsprozeß, die Wahrnehmung der sinnlichen Dimensionen sprachlicher Zeichen.« – Weiß: *Seh-Texte* 1984. S. 106. Im Sensibilisierungsvermögen konkreter Gedichte für Sprache mag ein wesentlicher Grund liegen, warum diese schnell Einzug in Schulbücher fanden und für didaktische Zwecke aufbereitet wurden.

1046 Mon: *Zur Poesie der Fläche* 1994. S. 78.

1047 Ebd. S. 78f.

Fläche dazu, »den Text auch von ihr her zu denken.«¹⁰⁴⁸ Das bedeutet, dass der Text entsprechend einer ›Flächensyntax‹ ausgerichtet ist: Durch »Lage (des Wortmaterials auf der Fläche), Entfernung (der Textmomente voneinander) und Dichte (des Textfeldes)«¹⁰⁴⁹ bringe die Fläche »ihre Bedeutungsmomente, wie Zentrum, Rand, oben, unten, rechts, links, mit in den Lesezusammenhang«¹⁰⁵⁰ ein. Somit wird die Fläche selbst zur »Textkonstituente« und »die Textpartikel gewinnen in diesem Koordinatensystem Stellenwert und spezifische Reichweite.«¹⁰⁵¹ In seinem Essay *Buchstabenkonstellationen* fasst Mon zusammen:

die fläche ist dabei so wichtig wie das auf ihr erscheinende zeichen. sie ist nicht nur dessen bedingung sondern enthält seine gestik also das, was es bemerkenswert macht. der leerraum, die entfernungen, die positionen der buchstaben sind ebenso wesentlich wie diese selbst. das auge lernt in jeder richtung zu lesen, das positive zeichen in einheit mit dem negativen leerraum zu sehen, ihren möglichen beziehungen nachzugehen und in der einfachsten anordnung die vielfalt der bezüge zu erkennen.¹⁰⁵²

Im dialektischen Verhältnis von Zeichen und Zeichenfläche sieht Mon den wesentlichen Aspekt einer visuell basierten Poesie, deren Disposition sich daher auch in den scheinbar leeren Stellen der Textfläche artikuliert. Jene ›Zwischenräume‹ werden in Mons Theorie konkreter Poesie zum zentralen Moment, da in der »Neugier auf die ›Zwischenräume‹«¹⁰⁵³, also ihrer Beachtung im Rezeptionsprozess, die Materialität des Textes sichtbar wird. Die elementare Sprachqualität einer vorbegrifflichen Sprache, auf die konkrete Poesie referiert, wird durch den veränderten Blick auf die ›Zwischenräume‹ wahrnehmbar:

Es ist nur ein Maß der Bewußtseinsanreicherung denkbar, bei dem das objektive Ausmaß der Inhalte und ihre Differenzierung die Fassungskraft des einzelnen überschreitet und angesichts der universalen Verfügbarkeit und Gegenwärtigkeit der Inhalte sich das Verlangen nach ihren ›Zwischenräumen‹ meldet. Da diese sich nicht abermals als bestimmte Inhalte zeigen können, muß ich mich an den Prozeß

1048 Ebd. S. 79.

1049 Ebd.

1050 Ebd.

1051 Ebd.

1052 Franz Mon: *Buchstabenkonstellationen* (1967). In: Eugen Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige Autoren. anthologie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 173 f.

1053 Franz Mon: *Texte in den Zwischenräumen* (1966). In: Ders.: *Gesammelte Texte*. Bd. 1. *Essays*. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1994. S. 77.

halten, der sie mir zugeführt hat, und in seine Ordnung eindringen. Die Hinsicht, in der ich Sprache und Schrift verwendet habe, wird gewendet. Die Sprache verschwindet unter der Schrift. Die Schriftzeichen bleiben einen Augenblick wie petrifizierte Gerüste, doch nur solange sie nicht beansprucht werden. Das *M* wird nie wieder ›Wasser‹, aber es ist auch plötzlich nicht mehr das eindeutig handhabbare *M* mit seiner festen Stellung im Lautsystem. Je nach dem, was ihm auf dem Weg zu einer neuen Textur, nämlich der ›Zwischenräume‹, zustößt, flimmert es in einer Bedeutsamkeit, die durch nichts anderes als es selbst an der gegenwärtigen Stelle wiederzugeben ist: Es ist jetzt Zeichen und Mitteilung zugleich.¹⁰⁵⁴

Der isolierte Textpartikel verliert außerhalb des konventionellen Kontextes seine übliche Funktion und repräsentiert, seiner kommunikativen Funktion enthoben, ausschließlich sich selbst. Konzentriert auf seine grafische Gestalt und mögliche Restsemantiken sucht der Betrachterleser die Funktion des Zeichens in der optischen Darbietung des Textes neu zu bestimmen. Der Blick wendet sich also vom lesenden zum betrachtenden Rezipieren:

Ist die Vereinbarung, Schrift sofort in Lautung und diese in Bedeutung verschwinden zu lassen, erst einmal außer Kurs gesetzt, gerät alles in den Sog der sich neu bildenden Gefüge: Eine Falte oder ein Riß gewinnt plötzlich in der Verquickung mit fragmentierten Lettern den Wert einer Interpunktion. Schnittlinien verbinden einander bisher fremde Zeichen zu Zentauren, sie üben wie der Raum und die Zwischenräume selbst syntaktische Funktion aus.

Das Medium ist hier ausschließlich optisch, diese Sprache gilt nur dem Auge, wengleich sie die Lautsprache und ihre ausgiebige Verwendung voraussetzt.¹⁰⁵⁵

In der Umkehrung des Lesens zum Betrachten des konkreten Wortmaterials entsteht ein Bewusstsein für die Fläche und ihre individuelle Gestalt. Neben den Buchstabenformen erhalten auch andere materiale Phänomene, die wahrgenommen werden, potentiell Zeichenwertigkeit. Insbesondere Weißräume fungieren in der konkreten Literatur als Textmomente: »seine Oberflächenbeschaffenheit, seine Farbe wurden konstitutive Bestandteile des ›Gedichtes‹.«¹⁰⁵⁶ Gleichzeitig behaupten die Weißräume ihre Bildwertigkeit und vermögen in diesem Schwanken auch die Betrachtung des Sprachmaterials umzukehren, das Textbild sichtbar zu machen. Zu ihrer bildhaft-strukturierenden Aufgabe

1054 Ebd. S. 76f.

1055 Ebd. S. 77.

1056 Christina Weiß: *Der Ort der Handlung ist die Papierfläche. Was heisst »konkret« in Bildender Kunst und Literatur?* In: *Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst*. Kat.- Ausst. Galerie St. Johann, Saarbrücken. Saarbrücken 1980. S. 34.

kommt den Weißräumen die bedeutende Funktion zu, indem sie den Blick auf die Schreibfläche frei geben, auf die Grundlage textueller Repräsentanz zu verweisen, also die materialen Bedingungen von Text zu offenbaren, deren Thematisierung Ziel konkreter Poesie ist. Die Präsenz auffällig eingesetzter, vorgeführter Weißräume in konkreter Literatur verwundert daher nicht.¹⁰⁵⁷

Thomas Fries spricht von einer »intimen Beziehung« des modernen Gedichts zum Weißraum, »als Aussen-, Zwischen- und Innenraum«, die er wie folgt qualifiziert: »Der weisse Raum [...] lässt nicht nur die Wörter und Buchstaben stärker hervortreten und vergrößert ihre oszillierende semantische Tiefe und Leuchtkraft, gleichzeitig wird die Spannung zwischen den (wenigen) Worten und dem leuchtend weissen Raum, den die Verse in variablen Formen in sich eindringen lassen, immer stärker.«¹⁰⁵⁸ In der Polarität schwarzer (typo-)grafischer Zeichen und weißer Zwischenräumen, die sich nicht in der Masse einer konventionell linearen Textstruktur zum angenehm lesbaren Grauwert optisch mischen, sondern als klarer Kontrast gegenüber stehen, werden die Bestandteile des Poems und deren materiale Qualität ausgestellt. »Schwarz«-»Weiß«-Texte«, so Monika Schmitz-Emans, »spielen in der konkreten Dichtung die gleiche Rolle wie schwarz-weiße Kompositionen in der modernen Grafik: Sie erkunden anhand elementarer Strukturen ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen.«¹⁰⁵⁹

Die Dichotomie von Schwarz und Weiß, Bedrucktem und Unbedrucktem, ist gleichsam verbunden mit der Opposition von Anwesendem und Abwesendem, Geschriebenem und Nicht-Geschriebenem. In dem Moment, in dem Weißräume wahrgenommen werden, erhalten sie als Textkonstituenten Bedeutung – als Zeichen der Auslassung:

Trotz – oder vielmehr: gerade wegen – des im Begriff ›konkreter‹ Dichtung implizierten Gedankens einer simultanen Präsenz von Signifikant und Signifikat im Text hat also auch die Absenz ihren ›Ort‹ in konkreter Poesie: nicht als Absenz von ›etwas‹, sondern als Absenz schlechthin. Im Kontrast zu jener uneingeschränkten

1057 Neben den in dieser Arbeit verhandelten Texte sei auf folgende Auswahl von Arbeiten verwiesen, in denen Weißräume zentrale Bedeutung haben, mit der die Liste exemplarischer Poeme jedoch keineswegs erschöpft ist: Joan Brossa *elegia de che*, Ilse Garnier *Rhythmes et Silence* (in: I. u. P. Garnier: *Poésie spatiale – Raumpoesie*. Bamberg: Universitätsverlag 2001. (= Bamberger Editionen 14) S. 93.), Pierre Garnier *voix* (in: Garnier: *Poésie spatiale* 2001. S. 43.), Werner Herbst *ein wort stirbt aus*, Ernst Jandl: *film* (in: E. Gomringer: *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 80.), Jörg Kowalski *Lichtung & Kahlschlag*, Gerhard Rühm *dulich* und *schweigen* (in: G. Rühm: *Gesammelte Werke*. Bd. 1.1. Hrsg. v. Michael Fisch. Berlin: Parthas 2005. S. 58.), Timm Ulrich *zwischenraum* und *unordnung*.

1058 Fries: *Die Leerstelle*. S. 178.

1059 Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung* 1997. S. 209.

Präsenz, welche die lesbaren Lettern und sichtbaren Schriftpartikel für sich beanspruchen, vermag indirekt auch die Absenz zu sichtbarem Ausdruck finden – mittels der Zwischenräume und Leerzonen nämlich als den Orten absenter Schrift. Die konkrete Dichtung spricht, insofern sie der leeren Fläche, dem Textriß, dem Bruch im Lesbaren zur Erscheinung verhilft, eine Sprache der Abwesenheit; sie spricht nicht ›über‹ Absenz, sie läßt sie vielmehr zum Konkretum werden.¹⁰⁶⁰

Eine kritische Betrachtung von Sprache, wie sie konkrete Poesie in spielerischen Formen praktiziert, muss auch die Umkehrung von Sprache in den Blick nehmen. Claus Bremer (1924–1996) thematisiert das programmatisch in seinem konkreten Poem *der text der ausbleibt* (Abb. 81), in dem er den Satz ›ist der text der text der ausbleibt‹ Zeile für Zeile

variiert, durch kontinuierliches Auslassen von Zeichen, beginnend mit dem Wortzwischenraum des ersten Vorkommens von ›text‹ und dem benachbarten Artikel ›der‹. Sobald der erste Teil des Satzes aufgebraucht ist, setzt Bremer an jener Stelle an, die gelöschten Textpartikel wieder einzufügen, bis er den vollständigen Satz wieder aufgebaut hat, der nun in veränderter Reihenfolge notiert ist: ›der text der ausbleibt ist der text‹. Lässt sich der Satz, welcher gänzlich auf Satzzeichen verzichtet, in der ersten Zeile als Frage lesen (›Ist der Text der Text, der ausbleibt?‹), steht zum Schluss des Poems eine Aussage (›Der Text, der ausbleibt, ist der Text.‹), welcher auf die anfängliche Frage zu antworten scheint. Die Permutation des Satzes hat schließlich ein Textbild erzeugt, ein grafisch-abstraktes Muster, in dessen Mitte ein diagonaler Weißraum bestimmendes Element ist. In Verbindung mit dem Inhalt des Satzes wird dieser Weißraum als Textauslassung verstanden, welcher, nach Aussage des abschließenden Satzes, der eigentliche Text sei.

```

ist der text der text der ausbleibt
ist der textder text der ausbleibt
ist der tex er text der ausbleibt
ist der te r text der ausbleibt
ist der t text der ausbleibt
ist der text der ausbleibt
ist der ext der ausbleibt
ist de xt der ausbleibt
ist d t der ausbleibt
ist der ausbleibt
ist der ausbleibt
is er ausbleibt
i r ausbleibt
ausbleibt
d ausbleibt
de usbleibt
der sbleibt
der bleibt
der t leibt
der te eibt
der tex ibt
der text bt
der text t
der text d
der text de t
der text der xt
der text der ext
der text der a text
der text der au text
der text der aus r text
der text der ausb er text
der text der ausbl der text
der text der ausble der text
der text der ausblei t der text
der text der ausbleib st der text
der text der ausbleibtst der text
der text der ausbleibt ist der text

```

Abb. 81: Claus Bremer: *der text der ausbleibt* (1970)

1060 Ebd. S. 209f.

Die Reflexion von Text durch seine Negation, in der das Interesse konkreter Poeten an der Auslassung begründet liegt, spiegelt sich auch in der Verwendung semantisch ›negativer‹ Vokabeln, wie ›schweigen‹ und ›stille‹, in der die verbale beziehungsweise klangliche Dimension von Sprache hinterfragt wird, oder noch allgemeinerer Begriffe, wie ›absent‹. Schmitz-Emans bemerkt zudem: »Zahlreiche konkrete Texte stellen das Wort ›WEISS‹ in ihr Zentrum, bestehen gar allein aus diesem Wort oder spielen mit ihm.«¹⁰⁶¹ Auch die Verwendung des Farbwortes ›weiß‹ lässt sich in den Zusammenhang Absenz anzeigender Wörter stellen, da es in Rekurs auf die weiße Fläche der Schreibfläche die Abwesenheit von Sprache auf visueller Ebene thematisiert und damit auf die Weißräume verweist. Reinhard Döhl will im Gebrauch der Vokabeln Weiß und Schwarz, welche auch er als Zeichen für Abwesenheit und Anwesenheit interpretiert, »eine gewisse Neigung zu Sprachmystik« erkennen, in die »eine gelegentlich naiv-mystische Scheu vor Druckerschwärze sicherlich mit hineinspielt«¹⁰⁶².

Anhand von Analysen der beiden prominenten Positionen konkreter Dichtung, jener Eugen Gomringers und Heinz Gappmayrs, die für Siegfried J. Schmidt zentrale Vertreter einer ersten (Gomringer) und zweiten Phase (Gappmayr) konkreter Poesie sind, soll das Spektrum jener literarischen Gattung dargestellt werden. Ausgehend von der These, dass sich die Konzeption konkreter Poesie gerade in den Weißräumen und dem signifikanten Einbezug der weißen Fläche manifestiert, sollen Arbeiten der ausgewählten Dichter insbesondere auf den Umgang mit weißen Stellen untersucht werden.

Eugen Gomringer: *schweigen* (1954),
das schwarze geheimnis ist hier (1969), *öffnung* (1987)

Seinem ersten Manifest vom *vers zur constellation* stellt Gomringer Mallarmés Vers ›rien n'aura lieu / excepté / peut-être / un constellation‹ aus *Un Coup de Dés* als Motto voran. Er leitet aus diesem Zitat den für sein Dichtungskonzept zentralen Begriff der ›Konstellation‹ ab, unter dem er »eine gruppe von wörtern« versteht, »so wie ein sternbild eine gruppe von sternern umfasst. in ihr ist zwei, drei oder mehreren neben- und untereinandergesetzten wörtern – es werden nicht zu viele sein – eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. Und das ist alles!«¹⁰⁶³ Gomringer ordnet seine Poesie damit in die Traditionslinie einer visuell, materialen Literatur ein, die in Mallarmés Werk seinen Anfang hat – auf der letzten Seite von *Un Coup de Dés* hatte Mallarmé die

1061 Ebd. S. 209.

1062 Döhl: *Konkrete Literatur* 1971. S. 267.

1063 Gomringer: *vom vers zur constellation* 1997. S. 16.

Wörter in Gestalt eines Sternbildes auf der Buchseite angeordnet und dem Vergleich räumlich in Bezug stehender Wörter mit den Sternen Vorschub geleistet.¹⁰⁶⁴

Das Produktionsprinzip von Gomringers Konstellationen besteht in der spielerischen »Kombinatorik«¹⁰⁶⁵ weniger Wörter im »kräftefeld«¹⁰⁶⁶ der Schreibfläche. Dem einzelnen Wort eigne »die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens an«¹⁰⁶⁷, die erhalten bleiben und nicht in Verbindung mit anderen Worten untergehen sollen. In der Konzentration auf einzelne Wörter, die Gomringers Poesie ausmacht, wird das spezifische Wort in seiner visuellen Gestalt und der Polyvalenz seiner Bedeutungen hervorgehoben. Aus ihrer Korrelation ergibt sich die Textkohärenz der Konstellation, die der Rezipient herstellen muss:

die konstellation ist eine ordnung und zugleich ein spielraum mit festgelegten grössen. [...] die konstellation wird vom dichter gesetzt. er bestimmt den spielraum [...] und deutet seine möglichkeiten an. der leser, der neue leser, nimmt den spielsinn auf [...]. die konstellation ist eine aufforderung [...].¹⁰⁶⁸

Als Beitrag der neuen Dichtung – für die er zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Bezeichnung »konkret« benutzt – nennt er »die konzentration, die sparsamkeit und das schweigen«¹⁰⁶⁹. Letzteren Aspekt präzisiert er: »das schweigen zeichnet die neue dichtung gegenüber der individualistischen dichtung aus. dabei stützt sie sich auf das wort.«¹⁰⁷⁰ Verständlich wird diese Aussage vor dem Hintergrund der semiotischen Codierung von Sprache, von Oralität und Skriptualität: »Das Schreiben tritt genau dort auf, wo das Sprechen verstummt«¹⁰⁷¹, sagt Roland Barthes. In Hinblick auf Gomringers Konstellationen lässt sich eine genuin optische Literatur somit als schweigende verstehen, die nicht gelesen werden kann, sondern über das Textbild ihren Sinn

1064 Mallarmé hat mit diesem Gedanken auch andere Dichter konkreter Poesie angeregt. Pierre Garnier schreibt in seinem *Manifest für eine neue Seh- und Lautpoesie*: »Unsere Worte, auch sie, sollen wieder den kosmischen Raum einnehmen - die Worte - Sterne auf der weißen Seite.« – Garnier: *Poésie Spatiale*. S. 193.

1065 Gomringer: *vom vers zur konstellation* 1997. S. 17.

1066 Ebd. S. 16.

1067 Ebd.

1068 Eugen Gomringer: *vom vers zur konstellation* (1955). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 16ff.

1069 Gomringer: *vom vers zur konstellation* 1997. S. 16.

1070 Ebd.

1071 Roland Barthes: *Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe*. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988. S. 297.



Abb. 82: Eugen Gomringer: *schweigen* (1954)

erzeugt. Damit nähert sie sich dem Bereich der stummen, grafischen Künste und ist nur darum noch zur Literatur zu zählen, weil sie sich, wie Gomringer schreibt, auf das Wort stützt, das bedeutet, auf verbales Material in seinem visuellen, verschriftlichten Zustand. Als grafische Gebilde verleihen die Worte dem Text Form, die sie als Begriffe reflektieren oder anders herum. Dass dennoch manche Gedichte ihr Schweigen lösen und in der Imagination des Rezipienten mehr auslösen, als die formal-ästhetische Gestalt und das System ihrer Struktur zu würdigen, liegt an der Poetizität mancher Begriffe.¹⁰⁷²

Ein Poem Gomringers, das an dieser Grenze operiert und jene Grenze gleichsam reflektiert, ist das Ideogramm *schweigen* von 1954 (Abb. 82). Das typografisch symmetrische Gefüge besteht nur aus dem einen Wort ›schweigen‹, das vierzehnmal wiederholt wird. Zu drei Kolonnen mit je fünf Zeilen stellt Gomringer die Wörter zusammen, wobei die dritte Zeile der mittleren Spalte ausgespart wird. Auf diese Weise entsteht ein Weißraum inmitten der Ordnung, der in seinen Ausmaßen genau das Wort ›schweigen‹ einmal fassen könnte. Durch die einfache und klare Struktur der iterativ verwendeten Wörter gerät der Weißraum als Störung des Systems unmittelbar in den Blick. In der Mitte des Gefüges prangt der Weißraum als Fremdkörper des Gedichts, das Weiß der Buchseite leuchtet durch die schwarze Textur der Wörter als klaffende Leere. Der Kontrast des Unbeschriebenen inmitten des Beschriebenen

1072 Den gleichen Aspekt betrifft auch die bildende Kunst, wenn beispielsweise Max Bills skulpturale Realisation des *Möbiusbandes* zu Assoziationen über die Unendlichkeit anregt.

interpretiert den Weißraum unmittelbar als Stelle des Absenten, als »Lücke« oder »Leerfleck«¹⁰⁷³. Zu bemerken, was hier fehlt, wird durch den Kontext, der Wiederholung des einzig vorkommenden Wortes, und die Dimensionen des Weißraums evoziert, der ebenso viel Raum lässt, wie das Wort ›schweigen‹ in jener Schreibweise beansprucht. Der Weißraum provoziert, als Auslassung des Wortes ›schweigen‹ verstanden und als poetischer Bestandteil des Poems mitgelesen zu werden. Auch hierin erinnert Gomringer an Mallarmé, der im Vorwort zu *Un Coup de Dés* den Leser auf die Bedeutsamkeit der ›blancs‹ aufmerksam macht.

In der Verbalisierung des Wortes ›schweigen‹ wird der Zustand, den es benennt, gleichsam durchbrochen. Performativ betrachtet handelt es sich also um ein Paradoxon.¹⁰⁷⁴ Liest man Gomringers Text laut, lässt sich die Auslassung als Pause ›mitlesen‹, durch einen Moment des Schweigens, dessen Länge vermutlich der Dauer entsprechen wird, den es in Anspruch nimmt, das Wort ›schweigen‹ auszusprechen. Der Weißraum wird auf diese Weise als Zeichen interpretiert, der deklamatorisch umgesetzt wird, indem er sprachlich in Schweigen übersetzt wird. Der ›Lücke‹ wird somit Substanz verliehen, die auditiv wahrnehmbar ist. In der besonderen Zusammenstellung, dass jenes deklamatorische Schweigen auf den verbalisierten Begriff ›schweigen‹ trifft, offenbart sich das Wesentliche von Gomringers Poem, der im Sprechen über die Negation von Sprache die Grenzen sprachlicher Repräsentation auslotet. In der Auslassung realisiert sich, was das performativ widersprüchliche Wort nur symbolisch auszudrücken vermag, das Schweigen wird konkret und sinnlich wahrnehmbar. Anders ausgedrückt handelt es sich bei dem Wort ›schweigen‹ und der Auslassung um zwei analoge Signifikanten, die visuell wie auditiv auf das gleiche Signifikat verweisen, mit der Ausnahme, dass der Weißraum nur in der Umgebung der Wörter als Zeichen erkennbar ist. Damit hat er ein Merkmal mit dem Schweigen gemeinsam, welches nur in Verbindung mit der Rede empfunden werden kann, denn die Auslassung ist nur in der Unterbrechung der Rede, nicht in ihrer bloßen Abwesenheit zu erkennen.

Erst auf den zweiten Blick stellt sich der Eindruck ein, dass auch das Weiß der übrigen, das Gedicht umgebenden Fläche als Zeichen des Schweigens verstanden werden kann. Die Spalten und Zeilen sind durch keinen Rahmen begrenzt, sondern in alle vier Richtungen beliebig erweiterbar.¹⁰⁷⁵ Indem

1073 Karl Riha: *Nachwort*. In: Eugen Gomringer: *vom rand nach innen. Die konstellationen von 1951–1995*. Wien: Edition Splitter 1995. S. 388.

1074 Vgl. Schenk: *Medienpoesie* 2000. S. 181.

1075 Christian Wagenknecht kritisiert, dass es die erste und letzte Zeile des Gedichts nicht bräuchte, um die gleiche Aussage zu erzielen – inwieweit dieser Eingriff die (typo)grafische Gestalt verändern würde, darauf soll unten eingegangen werden. Die Kritik macht deutlich, dass Gomringer schon in dieser Konstellation über das Minimum der Zeilen hinausgeht und es daher durchaus

Gomringer sich auf vierzehn Wörter beschränkt, entscheidet er sich umgekehrt dafür, den Umraum bewusst freizulassen. Betrachtet man das Blatt als Textseite, offenbaren sich um den sparsamen Text zahlreiche Auslassungen, ein Schweigen, das die Wörter umgibt.¹⁰⁷⁶

»die worte des dichters«, schreibt Gomringer, »kommen aus dem schweigen, das sie brechen. dieses schweigen begleitet sie. es ist der zwischenraum, der die worte enger miteinander verbindet als mancher redefluss.«¹⁰⁷⁷ Anders als das generell schweigende, weil geschriebene und nicht klanglich artikuliertes Wort, bezieht sich Gomringer hier auf das spezifische Schweigen vor und nach der Rede sowie zwischen der Rede, als Pause zwischen den Worten. Indem er dieses Schweigen räumlich, als »zwischenraum« begreift, verbindet er es wiederum mit der Schrift. Dieses Schweigen als Ungesagtes entspricht in der Verschriftlichung der unbeschriebenen Stelle einer Buchseite. Das Schweigen materialisiert sich sodann im Weiß des Papiers, welches die Konstellation beziehungsweise jedes Wort umgibt. »auch bei den konkreten poeten«, schreibt Gomringer, »ist das weiss die herausfordernde anregende situation. das leere blatt ist für den dichter das weisse feld, auf dem jedes kleine zeichen, jedes einzelne wort zu einer vollen größe wird, eine tat ist.«¹⁰⁷⁸ Das analoge Verständnis von Schweigen und Weiß wird hier unmittelbar deutlich. Synthetisch verbindet der visuelle Weißraum die geschriebenen Worte wie die Pause, welche die gesprochenen Worte rhythmisch aneinanderfügt. Analytisch isoliert der Weißraum das Wort und umgibt es mit Weiß, wie das »auratische« Schweigen das gesprochene Wort umgibt. Jener Raum, der dem einzelnen Wort gegeben wird, bezeichnet Gomringer als »assoziationsfeld«¹⁰⁷⁹

möglich ist, das ganze Format der Buchseite mit dem Wort »schweigen« zu füllen (bis auf die eine ausgelassene Stelle, versteht sich), ohne die Aussage zu verändern. Lediglich der visuelle Eindruck wäre nicht mehr der gleiche. – Vgl. Christian Wagenknecht: *Variationen über ein Thema von Gomringer*. In: Heinz Ludwig Arnold (u. a.) (Hrsg.): *Konkrete Poesie* I. 2. Aufl. München: TEXT + KRITIK 1971. S. 14.

- 1076 Gomringer selbst bemerkt zu seinen Ideogrammen, dass es sich um geschlossene Gefüge handelt, die räumlich nicht festgelegt sind, sondern im Gegensatz zu sogenannten *Raumgedichten* beliebig auf der Seite angeordnet werden können, ohne ihre Aussage zu verändern: Ideogramme »brauchen zwar etwas fläche, können auf ihr jedoch da oder dort stehen. nur innerhalb des verbandes darf nichts verstellt werden.« Strukturell ist *schweigen* jedoch erweiterbar, nur als visuelles Gebilde besitzt es eine abgeschlossene Form. – Eugen Gomringer: *weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 36.
- 1077 Eugen Gomringer: *der dichter und das schweigen*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 57.
- 1078 Eugen Gomringer: *konkrete poesie und zero*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 117.
- 1079 Gomringer: *weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen* 1997. S. 35.

oder »assoziationskraft«¹⁰⁸⁰. Schon die Futuristen befreien das Wort vom Kontext definierender anderer Wörter und produzieren in der Aneinanderreihung von Einzelbegriffen Assoziationsketten. Die extreme Reduktion, wie im Beispiel des ›schweigen‹-Ideogramms, auf nur einen Begriff, der mehrfach wiederholt statisch im weißen Raum des Papierblattes steht, treibt jedoch nicht die schnelle Lektüre voran, wie das die futuristischen Texte in ihrer Linearität und dem Telegrammstil provozieren, sondern lässt innehalten und über den Begriff und die Konstellation ›meditieren‹.¹⁰⁸¹

Die Mehrdimensionalität von Gomringers Ideogramm liegt nicht nur in der Widersprüchlichkeit des Begriffs ›schweigen‹ als klanglich artikulatorisches Phänomen begründet, sondern auch darin, dass die optische Gestaltung in den Vordergrund drängt und indes weniger eine phonografische als eine visuelle Rezeption nahe legt. Die spezifische Zusammenstellung der Wörter lässt diese nicht einzeln und nacheinander im linearen Verlauf lesen, sondern in ihrer »massenerscheinung«¹⁰⁸² gemeinsam als simultanes Bild wirken. Bevor das einzelne Wort ins Auge fällt, erkennt der Betrachter die flächenhafte Struktur, Parallelität und Wiederholung sowie die geometrisch-abstrakte Umrissform, die sich aus dem Schwarz-Weiß-Kontrast der Schrift zum umgebenden weißen Raum ergibt.¹⁰⁸³ Visuell betrachtet wird die Auslassung in der Mitte nicht zeitlich, sondern räumlich interpretiert, als leerer Zwischenraum. Gomringer spricht selbst von einer »Rahmenfigur«, deren »Leere« typografisch »sichtbar«¹⁰⁸⁴ gemacht werden musste. Gomringers Meditation über die Repräsentanz von Sprache betrifft also nicht nur den Gegensatz von Rede und Schweigen, sondern insbesondere den von Schwarz und Weiß.

Ein dem ›schweigen‹-Ideogramm ähnliches Poem vertieft diesen Aspekt. Zwei Mal realisiert Gomringer hier den Satz ›das schwarze geheimnis ist hier‹ (Abb. 83), wobei er die Worte zu einem rechteckigen Rahmen setzt.¹⁰⁸⁵ Der

1080 Ebd. S. 36.

1081 Vgl. Wilhelm Gössmann: *Nachwort*. In: Eugen Gomringer: *das stundenbuch*. Starnberg: Josef Keller 1980. O.S.

1082 Eugen Gomringer: *gedichttechnik*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 21.

1083 In der Isolation der abstrakt-geometrischen Form im weißen Umraum kann die Konstellation an suprematistische Kompositionen erinnern.

1084 Eugen Gomringer: *inversion und öffnung* (1987). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 129.

1085 Als lineare Wortfolge ergeben sich verschiedene Lesarten, Palindrome als auch zeugmatische Wort-Verbindungen. – Vgl. Helmut Hartwig: *Schrift und Niederschrift – kritische Notizen zur Konkreten Dichtung*. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 137ff – Schenk: *Medienpoesie* 2000. S. 193.

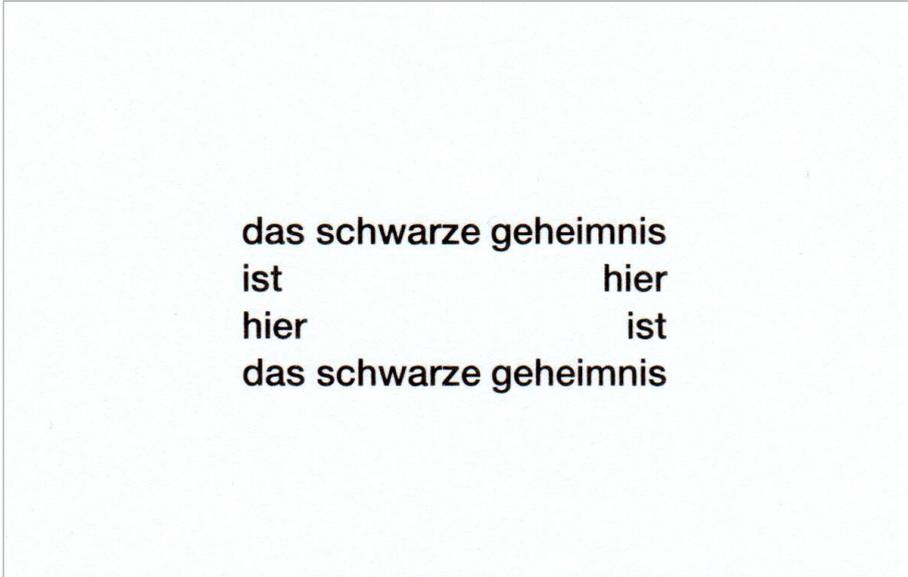


Abb. 83: Eugen Gomringer: *das schwarze geheimnis ist hier* (1969)

Innenraum bleibt frei. Über zwei Zeilen gestreckt kann der Weißraum diesmal nicht als Auslassung eines Wortes interpretiert werden, sondern wirkt stärker ikonisch. Kontrastreich setzt sich die schwarze Schrift vom weißen Schreibgrund ab und betont im Umkehrschluss das Weiß des Binnenraums, das aus dem Inneren des schwarzen Rahmens leuchtet.¹⁰⁸⁶ Das Adverb ›hier‹ stellt einen topografisch-räumlichen Bezug her und hat Verweischarakter. Dadurch, dass die Worte die unbeschriebene Stelle umstellen, provoziert die Anordnung, jenes ›hier‹ in der freigelassenen Mitte zu lokalisieren. Der mystische Aspekt des Ideogramms¹⁰⁸⁷, den das Poem durch das Wort ›geheimnis‹, aber auch durch die Symbolik der Farbe Schwarz evoziert, lädt die freie Stelle im Zentrum symbolisch auf. Sie weckt Assoziationen, die nicht zuletzt auch kulturell geprägt sind, in denen der Weißraum jeweils als Öffnung ver-

1086 Anja Ohmer zieht Kandinskys Ausführungen zur Farbwirkung heran, die Gomringer spätestens durch Max Bill kennengelernt haben dürfte, welcher Kandinskys Essays herausgab. Kandinsky beschreibt in *Über das Geistige in der Kunst* die exzentrische Wirkung des Weißes gegenüber der konzentrischen Wirkung des Schwarzen, demnach ein schwarzer Rahmen und ein weißes Binnenfeld energetisch aufeinander ausstrahlen. – Vgl. Anja Ohmer: *Textkunst. Konkretismus in der Literatur*. Berlin: Weidler 2011 (= aspekte der avantgarde. Dokumente, manifeste, programme 12). S 114ff.

1087 Unter dieser Kategorie veröffentlicht Gomringer das Poem *das schwarze geheimnis ist hier*. Vgl. Eugen Gomringer: *vom rand nach innen. Die konstellationen 1951–1995*. Wien: Edition Splitter 1995.

standen wird, als Zugang zu dem Ort, der das Geheimnis birgt und offenbaren kann, wie der Blick in eine Truhe oder eine Höhle. Die Aussparung wird damit zu einer Projektionsfläche der Assoziationen des Rezipienten. Gleichsam lässt die Schrift einen (Weiß-)Raum in seiner Mitte, der als ›Gefäß‹ des Geheimnisses dienen kann. Die undefiniertheit der unbeschriebenen weißen Fläche entspricht dem Unbenannten und Undurchsichtigen des ›schwarzen geheimnisses‹ und wird daher nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich in Bezug gesetzt.

Erst die Analogie zwischen dem Farbadjektiv ›schwarz‹ und der Druckerschwärze, in der es gedruckt ist, also die konkrete Realisation des Begriffs durch das Material, verweist den Satz ›das schwarze geheimnis ist hier‹ auf sich selbst. Die spezifische Anordnung hatte den Blick auf den Weißraum gerichtet und damit von der Schrift abgelenkt, welche die Anforderungen der Aussage erfüllt. Das ›schwarze geheimnis‹ ist die Schrift, die, als Schwarzes qualifiziert, auch ihren Gegensatz betont: die weiße Fläche des Blattes Papier, das sie hervorbringt und differenziert.

Beide Ideogramme, so Klaus Schenk, thematisieren den »Schreibprozeß, der sowohl die Schriftzeichen auf der Blattseite ausstreut als auch das Wechselverhältnis von Textsemantik und räumlicher Gestaltung konstituiert.«¹⁰⁸⁸ In der betont leeren Stelle verdeutlicht Gomringer die Negation des Schreibens als antithetisches Ikon zur Schrift, um die Materialität des Schreibens, die grafische Spur zu zeigen.

In seiner Kritik des Ideogramms wirft Christian Wagenknecht Gomringer »graphische Gefälligkeit«¹⁰⁸⁹ vor, da sich dieselbe Idee auch in der Reduktion auf drei Zeilen demonstrieren lasse, und disqualifiziert damit die erste und letzte Zeile als überflüssige Dekoration. Wagenknecht deutet mit seiner Anmerkung auf einen wichtigen Aspekt hin: den der typografischen Ästhetik, der für den Großteil konkreter Poesie von Wichtigkeit ist. Gomringer schreibt selbst, sich in typografischer Gestaltung geschult zu haben.¹⁰⁹⁰ In der Verwendung serifenloser Schriften und konsequenter Kleinschreibung bekennt sich Gomringer zur schriftgestalterischen Tradition der ›elementaren‹ beziehungsweise ›funktionellen Typografie‹, wofür der Einfluss Max Bills nicht unerheblich gewesen sein wird. Es wäre ein Fehler, konkrete Poesie losgelöst von seinem ästhetischen Reiz zu betrachten – der allerdings zu wenig beachtet wird.

1088 Schenk: *Medienpoesie* 2000. S. 193.

1089 Wagenknecht: *Variationen über ein Thema von Gomringer* 1971. S. 15.

1090 Vgl. Eugen Gomringer: *poesie als mittel zur umweltgestaltung* (1969). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 61–75. – Er betont im Umkehrschluss auch den Einfluss konkreter Poesie auf die Werbegestaltung, welche sich der eingängigen visuellen Formen von Texten als Umriss-texte oder Typogrammen bedienen.

Der reduzierte dichterische Ausdruck präsentiert sich bei Gomringer in der schlichten Ästhetik der Groteskschrift, die sich kontrastreich vom Weiß der Seite abhebt, welches der Konstellation Raum gibt. Nicht zuletzt kontextualisiert die typografische Gestaltung Gomringers Texte historisch in die Nachfolge des Bauhauses und seiner Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg.¹⁰⁹¹

Wesentlicher Bestandteil der Konstellation ist der Weißraum auch in Gomringers Serie auf der Spitze stehender Quadrate aus dem Band *inversion und öffnung* von 1987. Darin ist eine Reihe von vierzig Konstellationen abgedruckt, wovon sechsunddreißig aus drei Wörtern bestehen. Jedes dieser drei Worte bildet jeweils eine Seite des Quadrats, während eine Seite unbesetzt bleibt – sie gibt der Serie *öffnung* ihren Namen. Die übrigen vier Konstellationen variieren das Prinzip in der Verwendung mehrerer Wörter.

Gomringer tauscht die Begriffe, welche die drei Seiten des Quadrats besetzen, in Folge der Reihe aus und variiert die Seite der Öffnung (Abb. 84–86). In der ersten Variante besetzt er die Seiten mit dem gleichen Wort, das er in drei verschiedenen Sprachen verwendet (*mémoires, memories, memorias*), womit er die Internationalität seines Sprachspiels ausdrückt. In anderen Variationen stellt er gegensätzliche Begriffe gegenüber wie ›ekstase‹ und ›askese‹, die anagrammatisch wirken, sich in der Verwendung des Buchstabenmaterials also ähnlich sind, und kombiniert sie mit den Wörtern ›chaos‹ oder ›kosmos‹, die ebenfalls materiale Gemeinsamkeiten aufweisen, sich allerdings semantisch ergänzen.

Die Ausrichtung der diagonal, zum Teil auf dem Kopf stehenden Wörter richtet sich nach keinen textuellen Konventionen, sondern ist der quadratischen Form verpflichtet, die als geometrische Figur der Konstellation zugrunde gelegt ist.¹⁰⁹² Die Wörter sind also in ihrer Ausrichtung auf einander bezogen, so dass ein viertes Wort zur Vervollständigung der quadratischen Form als fehlend angenommen wird.¹⁰⁹³ Wie in seinem Ideogramm ›schwei-

1091 In der Publikation werden Wagenknechts Variationen im Übrigen in der Antiqua des Fließtextes gesetzt, wodurch allein schon der Reiz des Poems von Gomringer verloren geht und eine typografische Analyse hinfällig wird. Die Wortabstände bilden deutliche vertikale Weißräume aus, die das Gedicht in seinen Spalten auseinander fallen lässt. Die zentrale Auslassung verliert auf diese Weise seine bedeutende Präsenz. – Vgl. Wagenknecht: *Variationen über ein Thema von Gomringer* 1971. S. 14.

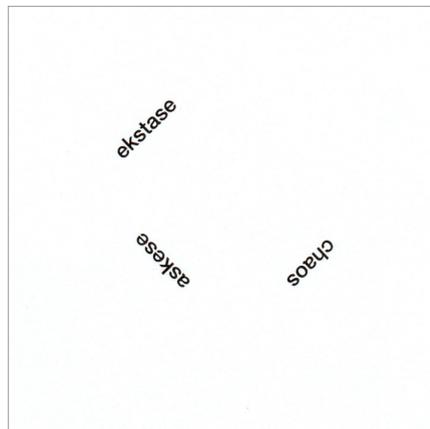
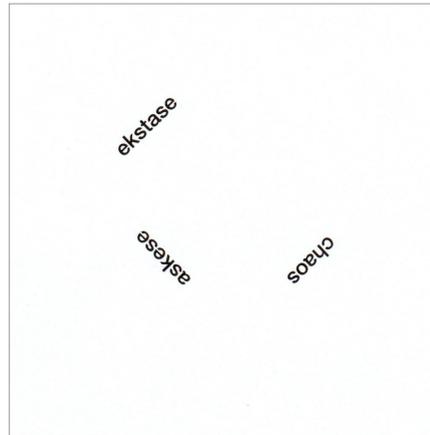
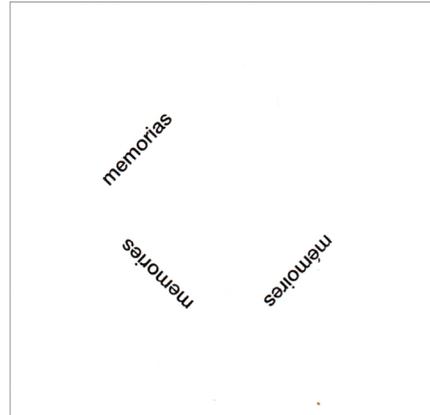
1092 Vgl. Gomringer: *inversion und öffnung* 1997. S. 128f.

1093 Ein Mangel der ersten Ausgabe seiner Sprachspiele (1988) liegt darin, dass durch die Seiten hindurch die Konstellationen auf der jeweils anderen Seite des Blattes durchscheinen, so dass in der freien Stelle die Schemen eines Wortes erkennbar sind. Dies hat den Effekt, dass die ›Leerstelle‹ latent besetzt ist, was auf der einen Seite den Rezipienten umso deutlicher auffordert, die Stelle zu besetzen, und auf der anderen Seite den optischen Eindruck zerstört: Die Form wirkt geschlossen. In der Gesamtausgabe von Gomringers Texten im Splitter-Verlag wur-

gen« führt er eine Auslassung vor, die imaginativ gefüllt werden muss. In Bezug auf das Quadrat, welches aus den Worten ›mémories‹, ›memories‹ und ›memorias‹ gebildet ist, schreibt Gomringer in seinem Vorwort:

da jedoch die Erinnerung ein offenes Feld ist und beliebig zu schweifen beginnt, sobald das Stichwort fällt, wollte ich wieder eine freie, unbesetzte Stelle schaffen, die nun jedoch, im Gegensatz zur eingeschlossenen leeren Stelle des Ideogramms ›schweigen‹, eine in Gedanken beliebig zu besetzende offene Stelle aufweisen sollte.¹⁰⁹⁴

Die Kombination dreier sinnfälliger Begriffe verführt den Rezipienten dazu, mit einem vierten Begriff die Gruppe logisch fortzusetzen oder zu beschließen, beispielsweise indem man das Wort ›memorias‹ in eine weitere Sprache überträgt oder die Reihe ›askese‹, ›kosmos‹, ›ekstase‹, in Kenntnis der Gomringerschen Serie durch das Wort ›chaos‹ ergänzt. Die Kombination kann aber auch zu selbst gefundenen Begriffen anregen oder ermuntern, eigene sprachspielerische Ergänzungen zu finden, beispielsweise



de auf die Opazität der Seiten Wert gelegt. Hier ist die titelgebende Öffnung der Quadrattexte deutlich wahrnehmbar, der unberührte Weißraum als Auslassung anschaulich. – Vgl. Eugen Gomringer: *inversion und öffnung*. Piesport: Ottenhausen 1988.

1094 Gomringer: *inversion und öffnung* 1997. S. 129.

Abb. 84-86: Eugen Gomringer: *öffnung* (1987)

die Gruppe ›seit wann‹, ›unbegrenzt‹, ›begrenzt‹ durch ›ab dann‹ zu beschließen, welches in Form und Inhalt Analogien zu ›seit wann‹ aufweist, wie das andere Begriffspaar, und dadurch ein System innerhalb des Quadrats zu bestätigen. Eine dritte Rezeptionsweise deutet Gomringer in der eben zitierten Aussage selbst an, aus der vierseitigen Struktur auszubrechen und die Öffnung im System als Einladung zu begreifen, seinen Assoziationen freien Lauf zu lassen. Jenes freie Assoziieren harmoniert mit Gomringers Gedanken, den er in Rekurs auf Paul Klee betont: »wir zeigen strukturen, wir stellen strukturen her, wir stellen fehlerhafte strukturen her; denn unsere aufgabe ist es unter anderem, auf den kleinen ›fehler im system‹ hinzuweisen [...]«¹⁰⁹⁵. Die optische ›Öffnung‹ der Struktur ist auch in diesem Sprachspiel Gomringers mit der Inhaltsebene verknüpft, indem die Auslassung ihre semantische Offenheit demonstriert. Der Rätselcharakter erlaubt sowohl die unbesetzten Stellen rational-kombinatorisch durch Wörter zu ergänzen, die Kongruenz schaffen, als auch darin, sie als Projektionsflächen subjektiver Assoziationen zu begreifen.

Für Gomringer stellt das Sprachspiel »eine methode dar, wie aussagen bzw. denkkombinationen visualisiert werden können.«¹⁰⁹⁶ Ging es bei den beiden zuvor besprochenen Ideogrammen um Skriptualität und Materialität im Verhältnis von Sprache und Textbild, ist das Wort hier Ausdruck eines Gedankens. Die Auslassung verweist nicht auf die Schreibgrundlage, sondern markiert als (materialer) Weißraum eine symbolische Leerstelle im Ierschen Sinne, die imaginativ ergänzt werden will, also zum Denken anregt. Das fragil auf der Spitze stehende Quadrat deutet auch formalästhetisch auf die freie Assoziierbarkeit und das Wesen des freien Gedankens, im Gegensatz zum festgefühten Block der Wortwiederholung ›schweigen‹.

Gomringer selbst legt die Assoziation des Quadrats mit Mallarmés ›Würfel‹ nahe und führt aus: »es besteht die möglichkeit, die öffnung des quadrats beliebig anzusetzen, als hätte ein würfelwurf dazu geführt.« Die lautlich und sprachmateriell mit einander verbundenen Worte, die semantische Offenheit der Begriffe, ihre Isolation im Buchraum und der bedeutungsvolle Weißraum verbinden Gomringers Textquadrate mit Mallarmés *Un Coup de Dés*. Darüber hinaus verwirklicht Gomringer im sprachspielerischen Austauschen der Begriffe die zufällige Begegnung von Wörtern, aus denen, in Mallarmés literaturpessimistischem Verständnis, Poesie entsteht. Doch erweist sich Gomringers Sprachspiel als produktives Prinzip, das innerhalb des Systems immer neue Textquadrate erzeugt.

1095 Gomringer: *das gedicht als gebrauchsgegenstand* 1997. S. 35.

1096 Gomringer: *inversion und öffnung* 1997. S. 128.

Das Gegensatzpaar ›begrenzt – unbegrenzt‹ erkennt Gomringer in Folge seiner Sprachspiele »als weitere gegensätzliche formulierung des problems der darstellung ordnender Formen, die erst in der zusammenschau ergeben, was sich dialektisch weiter entwickelt.« Es lässt sich vielleicht als Grundsatz eines Prinzips der Variation innerhalb der strengen Ordnung eines Systems verstehen, das seinen Serien zugrunde liegt und das er von seinem Mentor Max Bill übernommen zu haben scheint. Wie Bill ein Formprinzip zum Ausgangspunkt einer Reihe von Variationen dieses Prinzips verwendet hat, dass er auf der einen Seite systematisch, auf der anderen Seite aber auch spielerisch verändert und erweitert hat, legt auch Gomringer seinen Texten das Quadrat als Form zugrunde, variiert das Kombinationssystem und erweitert schließlich die Form zu Gitterstrukturen, die entfernt an Mondrians neoplastizistische Rautenbilder erinnern. In der Öffnung des Systems liegt die Kreativität, die neue Formen gebiert.

Die Visualität seiner Poeme und die Verwandtschaft zu bildkünstlerischen Strategien und Konzepten sowie gemeinsamen Themen, wie die mediale Repräsentation im Kontrast schwarzer und weißer Materialien, haben dazu angeregt, zu fragen, ob Gomringers Texte nicht gar zu den grafischen Künsten zu rechnen seien.¹⁰⁹⁷

Gomringer selbst bezeichnet sich als »Grenzgänger«¹⁰⁹⁸ zwischen Lyrik und bildender Kunst. Wichtige Impulse seiner Dichtungskonzeption gehen von der Gruppe der Zürcher Konkreten um Max Bill aus, als dessen Sekretär Gomringer mit dem Konzept konkreter Kunst in Berührung kommt.¹⁰⁹⁹ So wie Bill seine Bilder aus dem allgemeingültigen Gesetz einer mathematisch-rationalen Ordnung entwickelt, entstehen auch Gomringers Konstellationen »nach einem ihnen innewohnenden baugesetz, wobei sich gewisse systeme herausbilden können.« Konkreter Dichtung geht es nicht darum, Geschichten zu erzählen oder durch Symbole auf eine hinter den Worten liegende Weltanschauung zu verweisen und die Sinne an formalästhetischer Schönheit auszubilden, sondern darum, in einer Struktur, die aus Wortmaterial konstruiert ist, ein System zu kennzeichnen, das lediglich sich selbst abbil-

1097 Vgl. Peter Demetz: *Eugen Gomringer und die Entwicklung der konkreten Poesie* 1981. S. 284.

1098 Eugen Gomringer: *grenzgänge – ein vorwort*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 8.

1099 »die konkrete poesie ist zwar eine dichterische strömung, sie ist jedoch ohne den bezug zur konkreten kunst, für mich zur konkreten schweizer kunst und zur schweizerischen grafik und typografie, nicht denkbar.« –Gomringer: *konkrete poesie und zero* 1997. S. 115. – Gomringers Auseinandersetzung mit konkreter Kunst, sein Interesse und Verständnis, dokumentiert sich auch in den zahlreichen Aufsätzen und Reden, die er über Künstlerinnen und Künstler verfasst hat. Vgl. Eugen Gomringer: *zu sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen 1958–2000*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 8.

det (größtenteils bildet es das linguistische Sprachsystem und seine Funktionsweise ab). Deswegen sei konkrete Poesie »eine art literatur [...], die mit dem literaturbetrieb weniger zu tun hat als mit den entwicklungen auf den gebieten der architektur, der malerei und plastik, der produktgestaltung, der industriellen organisation, mit entwicklungen also, denen ein kritisches, doch positives denken zugrunde liegt.«¹¹⁰⁰ Die Faszination der konkreten Dichter an der »schwerelosen atmosphäre« und »klaren bildidee«¹¹⁰¹ der konstruktiv-konkreten Bilder kann man in ihren Poemen erkennen.¹¹⁰²

Die Bekanntschaft mit bildenden Künstlern führt zu zahlreichen Gemeinschaftsarbeiten¹¹⁰³ sowie zu Texten Gomringers mit direkten Verweisen auf

1100 Gomringer: *das gedicht als gebrauchsgegenstand* 1997. S. 31.

1101 Gomringer: *weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen* 1997. S. 33.

1102 Mark E. Croy vergleicht Gomringers Ideogramm *schweigen* mit Josef Albers Grafik *Introitus*, die aus zwölf gleichmäßig ineinander gesetzten, rechteckigen Rahmen besteht, welche ein kleines weißes Feld einschließen. Gomringer selbst hat auf diese Serie des Bauhauslehrers hingewiesen. – Vgl. Eugen Gomringer: »und wage weiter varianten« – *bemerkungen zu josef albers und seinen gedichten*. In: Ders.: *zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen 1958–2000*. Wien: Edition Splitter 2000. S. 35. – Die Gemeinsamkeit der tektonischen Struktur von Albers Grafik und Gomringers Typografie mag sich intuitiv beim Betrachter einstellen. Tatsächlich läuft ein Vergleich jedoch ins Leere, wenn man die Gebilde lediglich rein formalästhetisch gegenüberstellt. Schnell muss man feststellen, dass sich Albers Rahmenkonstruktion räumlich erweitert, sich abwechselnd optisch nach innen und nach außen stülpt, während Gomringers Text flach bleibt; das Poem ist durch das Nebeneinander der Worte, die Grafik durch ein Ineinander der Rahmen ganz anders organisiert. Der rein phänomenologische Vergleich ist banal und reduziert die Arbeiten auf schlichte Spielereien. Worauf Croy in seinem Vergleich hinaus will, ist das geschlossene System, welches beiden Arbeiten zugrunde liegt. Seine Gegenüberstellung des Gedichts und der Grafik zielt also auf das konstruktive Prinzip und Konzept. Die visuell ähnliche Struktur ergibt sich demnach aus der gemeinsamen Idee der Wiederholung von (Wort-)Formen und ihrer geometrisch strengen Anordnung. Der zentrale Weißraum, der in einem Spannungsverhältnis zu den Zwischenräumen der Linien beziehungsweise Wörtern und der Fläche des Papiers steht, folgt einer bewussten Setzung und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Beide Arbeiten ziehen ihren Reiz aus dieser Unterbrechung des klaren Systems, welches jenes umso stärker bestätigt. In den leeren Rahmen Zeichen der Negation des Mediums ›Bild‹ zu sehen, welches sich als weißes Rechteck in der Mitte schließlich realisiert, wie es ein Vergleich mit der semantischen Dimension des Gomringerschen Ideogramms provozieren könnte, würde dem Ansatz von Albers hingegen nicht gerecht. – Vgl. Mark E. Croy: *Die Konstellation als offenes System*. Aus d. Amerikan. v. Torsten Bügner. In: Cornelius Schnauber (Hrsg.): *Deine Träume – Mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie*. Nördlingen: Greno 1989. S. 257f.

1103 Eine nahezu vollständige Sammlung kollaborativer Arbeiten Gomringers mit bildenden Künstlern stellt Annette Gilbert zusammen: Vgl. Annette Gilbert (Hrsg.): *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer. Eugen Gomringers Gemeinschaftsarbeiten mit bildenden Künstlern*. Bielefeld, Berlin: Kerber 2014.

Vertreter der konkreten Kunst. Die Werkausgabe seiner Konstellationen führt dreizehn Widmungsgedichte auf, unter anderem für Max Bill, Richard Paul Lohse, Marcel Wyss, Norbert Kricke und Günther Uecker. Mit letzterem realisiert Gomringer insgesamt vier Buchprojekte¹¹⁰⁴, worunter das erste, mit dem Titel *einsam gemeinsam*, von 1971 eine als ›Ode‹ bezeichnete Konstellation Gomringers enthält, die durch fünf Prägedrucke Ueckers ergänzt werden,¹¹⁰⁵ und das dritte Künstlerbuch von 1975, das den Titel *wie weiss ist wissen die weisen* trägt, Gomringers Text *hommage à uecker* mit Fotografien von Arbeiten Ueckers zusammenführt.¹¹⁰⁶

Die Materialkunst Ueckers, der seine Bildtafeln benagelt, um im Spiel von Licht und Schatten spezifische Strukturen als Bilder zu erzeugen, findet in den Konstellationen Gomringers grundlegende Gemeinsamkeiten. Im zweiten Buchprojekt generiert ein Computer siebenhundertzwanzig Variationen des Satzes ›wie weiss ist wissen die weisen‹ durch Veränderung der Wortpositionen im Satz. Völlig losgelöst vom Sinn einer Aussage oder dem poetischen Ausdruckswillen eines Dichters erzeugt der Satzgenerator nach einem objektiven Programm die Verse, deren Teile, die Wörter, in ihrer bloßen Materialität wie ›Bausteine‹ verwendet werden. Sowohl in Ueckers Nagelbildern als auch in Gomringers Konstellation entstehen »durch automatische und quasi-automatische Wiederholungen und Permutationen sehr verschiedener Materialien phantasievolle und zur Meditation einladende Werke [...]«¹¹⁰⁷. Dabei kommt dem Kontrast von Schwarz und Weiß eine besondere Aufmerksamkeit zu, denn Uecker, der seine Objekte meist weiß anstreicht, geht es um die Wirkung des Lichts, das nur im Verbund mit seinem Gegenpart, dem Schatten, Gestalt annimmt. Darin liegt die Verbindung zur Schrift und seiner Schöpfung.

In dem zuvor realisierten Künstlerbuch ist die Analogie zwischen Bild und Text noch enger. Sowohl die Nagelstrukturen Ueckers als auch Gomringers Text werden ohne Farbe auf die Buchseite geprägt, so dass die Formen nur in der Schattenwirkung des auf das Papierrelief fallenden Lichts zu erkennen sind. Die Monochromie des Buches vereinheitlicht die ungleichen Materialien, Drucktype und Nägel, und weist ihre Struktur, das Gefüge aus einzel-

1104 Gilbert führt zudem noch ein Faltblatt von 1975 auf, das ein Poem Gomringers einem Prägedruck Ueckers in der Art eines Diptychons gegenüberstellt. – Vgl. Ebd.

1105 Eugen Gomringer u. Günther Uecker: *einsam gemeinsam*. Duisburg: Hunderdruck X, Guido Hildebrandt Verlag 1971. – Gomringers Text ist abgedruckt in Gomringer: *vom rand nach innen* 1995. S. 163–165.

1106 Eugen Gomringer: *wie weiss ist wissen die weisen. hommage à uecker*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1975.

1107 Adler u. Ernst: *Text als Figur* 1987. S. 296.

nen Elementen zu Mikro- und Makroordnungen (in der Poesie Wort – Vers – Strophe, in der Grafik Punkt – Linie – Fläche), als gemeinsames Merkmal der Ästhetik beziehungsweise Poetik aus.

Heinz Gappmayr:

weiss (1962), *weiss* (1967), *weiss* (1968), *2 Flächen* (1975)

Versteht sich Gomringer als ›Grenzgänger‹ zwischen Poesie und den grafischen Künsten, der diese Schwelle in seinen Arbeiten thematisiert, aber nie übertreten hat,¹¹⁰⁸ lösen sich die Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst in den Arbeiten Heinz Gappmayrs (1925–2010) weiter auf.¹¹⁰⁹ Dass Gappmayr seine Texte auch als gerahmte oder auf Leinwand gezogene Einzelbilder in Galerien und Ausstellungen präsentiert, mag als äußeres Zeichen dieser Grenzüberschreitung dienen.

Gappmayr beschränkt sich in seinen Texten nicht auf die Positionierung von Buchstaben, Zahlen und Satzzeichen, sondern integriert auch piktorale Elemente wie Pfeile, Linien und Flächen in seine Textbilder und wirkt durch grafische Eingriffe auf die Letternformen ein, indem er sie beispielsweise durchtrennt oder fragmentiert. »Das geschriebene Wort ist ja nichts anderes als eine Reihe von geraden und krummen Linien auf einer bestimmten Fläche, in einem bestimmten Raum«¹¹¹⁰, schreibt Gappmayr in seiner Definition einer *Poesie des Konkreten*.

1108 Vgl. Oliver Herwig: *An der Grenze: Eugen Gomringers Dialog mit den bildenden Künsten*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Visuelle Poesie*. In Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München: edition text + kritik 1997. S. 57–66.

1109 Dorothea van der Koelen, die mit ihrer Dissertation die erste Monografie zu Gappmayr vorgelegt hat, geht so weit zu sagen, »daß es sich bei Heinz Gappmayr um einen bildenden Künstler handelt, der sich der Sprache bedient, wie der Maler des Pinsels und der Farbe.« Dorothea van der Koelen: *Das Werk Heinz Gappmayrs*. Mainz: o. V. 1992. S. 9. In vielen Schriftstellerlexika ist Gappmayr nicht aufgenommen. Eine Ausnahme bildet das *Killy Literaturlexikon*. Hier gehen die Verfasserinnen des Eintrags auf die Gattungszuordnung ein und erwähnen Gappmayrs Auftritt im Bereich der bildenden Kunst. Sie betonen aber auch Gappmayrs Position als »Österreichs renommiertester Vertreter im Bereich der Konkreten Kunst und Literatur, der zwischen beiden Bereichen agierend durch die vielfältige Verschränkung der semant. u. semiot. Dimension der Zeichen innerhalb verschiedener Erscheinungsräume die Entwicklung der visuellen Poesie auf intern. Ebene maßgeblich geprägt hat.« – Kristina Pfoser-Schewig u. Sabine Zelger: *Gappmayr, Heinz*. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollst. überarb. Aufl. Bd. 4. Berlin, New York: de Gruyter 2009. S. 113.

1110 Heinz Gappmayr: *Die Poesie des Konkreten* (1965). In: Ders.: *zeichen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 96.

Von den Textinstallationen abgesehen, die in architektonischen Zusammenhängen gedacht sind, ergeben sich zwei Werkgruppen, die sich durch den Herstellungsprozess und damit einhergehend durch die Schriftarten unterscheiden: Bei den einen arbeitet Gappmayr mit einer Schreibmaschine, sie weisen daher jene signifikanten Schrifttypen auf und verweisen im Übereinanderdrucken, Fragmentieren und der ungleichmäßigen Schwärzung auf den Prozess des Schreibens mithilfe des mechanischen Schreibgeräts. Die andere Werkgruppe, die sich durch die Verwendung einer Grotteskschrift auszeichnet, ist durch Transfer-Lettern und Siebdruck hergestellt¹¹¹¹ und macht in ihrer geometrischen Form einen objektiveren Eindruck. Gappmayr verwendet beide Produktionsweisen parallel, so dass davon ausgegangen werden muss, dass der jeweiligen Wahl eine konzeptionelle oder ästhetische Entscheidung zugrunde liegt.

Neben den Zeichen ist der Zeichenträger als weiße Fläche zentraler Bezugspunkt in Gappmayrs Werk. Jede Arbeit stellt eine Auseinandersetzung der Zeichen mit dieser Fläche dar. Fungiert die Fläche bei Gomringer als »Zwischenraum, Spielraum der Textzeichen und als deren Ordnungsprinzip [...], als Negation der bedruckten Fläche«¹¹¹², wird bei Gappmayr »die Fläche vom Begriff her semantisiert«¹¹¹³. Mit Begriffen, wie ›Oberfläche‹, ›Transparenz‹, ›Quadrat‹ oder Richtungsangaben wird die Fläche thematisiert und das Blatt Papier als Gegenstand vergegenwärtigt: »Die Verobjektivierung und konkrete Präsentation des Begriffs führt auch zu einer materiellen Realität des Blattes, die reflektiert werden muß. Das Blatt ist nicht mehr nur Träger von Botschaften und Mitteilungen, sondern mit Bestandteil des ›visuellen Textes‹.«¹¹¹⁴

Siegfried J. Schmidt sieht in Gappmayr einen zentralen Vertreter der, wie er es nennt, zweiten Phase konkreter Dichtung, die im Gegensatz zu den Erfindern und Experimentierenden der ersten Phase, wie Gomringer, »nicht mehr auf die historisch gebundene und als Erfindung bereits ermattete Visualisierung der Sprache und die vordergründige Verobjektivierung von Sprachelementen angewiesen ist«, sondern eine Konzeption entwerfen, »die im Medium Sprache und seinen Möglichkeiten und Begrenzungen mit einer echt konkreten Semantik gerecht zu werden versucht.«¹¹¹⁵

1111 Vgl. van der Koelen: *Das Werk Heinz Gappmayrs* 1992. S.127.

1112 Weiss: *Seb-Texte* 1984. S. 137.

1113 Ebd.

1114 Peter Weiermair: *Zur Dichtung Heinz Gappmayrs*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von für über Heinz Gappmayr*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1985. S. 36.

1115 Siegfried J. Schmidt: *Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven*. In: Ders.: *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971. S. 155.

Gappmayrs Ansatz einer konkreten Poesie¹¹¹⁶ bezieht neben den sinnlich wahrnehmbaren Schriftzeichen die gedankliche Konkretisierung des Begriffs mit ein, der im physischen Zeichen erscheine. Am deutlichsten erkenne man »das konkrete Sein der Begriffe in den Kategorien, den höchsten und allgemeinsten Begriffen, die als oberste Denkformen nicht durch Wahrnehmung bestimmt sind, sondern diese überhaupt erst ermöglichen.«¹¹¹⁷ Die Wörter, die Gappmayr für seine Texte verwendet, verweisen daher auf keine empirischen Gegenstände, sondern sind Begriffe wie ›Zeit‹, ›etwas‹ oder ›sind‹, die keinen greifbaren Inhalt bezeichnen, und man daher ›abstrakt‹ nennen würde. Gappmayr will diese Begriffe jedoch als ›konkret‹ verstanden wissen, denn wie das Objekt in der Erfahrung, sei der Begriff im Denken unmittelbar gegeben,¹¹¹⁸ wo er nur auf sich selbst als Idee referiert und nicht auf einen spezifischen außersprachlichen Zustand. »Konkret ist also sowohl das Zeichen, das heißt die Einheit der Linien und Laute mit den Bedingungen ihres Erscheinens, als auch der Begriff, seine Begrifflichkeit, seine Idealität und seine kategoriale Zugehörigkeit.«¹¹¹⁹

Konkrete Poesie macht nun nach Gappmayr »die Identität und zugleich die Differenz von Zeichen und Begriff«¹¹²⁰ sichtbar. »Der konkrete Raum, die konkreten visuellen und phonetischen Zeichen, die Linien und Laute und die auf sich selbst bezogenen und deshalb in einem gewissen Sinn gleichfalls als konkret, d. h. als unmittelbar gegeben, aufgefaßten Begriffe sind voneinander abhängig.«¹¹²¹ Dieses Abhängigkeits- oder Bezugsverhältnis von Sichtbarem und Gedachtem auf vielseitige Weise zu visualisieren, ist die Kunst konkreter Poesie. Gappmayr betont explizit das »Poetische«¹¹²² dieser Dichtung, die nicht nur durch Logik gekennzeichnet sei.¹¹²³ Die Poesie ist in der konkreten Dichtung eng mit der visuellen Ästhetik verknüpft.¹¹²⁴ So ist der ›poetisch-

1116 In späteren Aufsätzen geht er zu der Bezeichnung ›visuelle Poesie‹ über, worunter er jedoch das Gleiche versteht, was er zuvor als ›konkrete Poesie‹ bezeichnet hat. Zum Teil wiederholt Gappmayr ganze Formulierungen oder nennt dieselben Beispiele, anhand derer er das Gleiche identifiziert, so dass die Gattungsbezeichnungen ›konkrete Poesie‹ und ›visuelle Poesie‹ in Bezug auf Gappmayr als identisch zu verstehen sind.

1117 Gappmayr: *Die Poesie des Konkreten* 1970. S. 96.

1118 Vgl. ebd. 1118

1119 Ebd. S. 97.

1120 Ebd.

1121 Heinz Gappmayr: *Was ist konkrete Poesie?* (1966). In: Ders.: *zeichen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 96.

1122 Heinz Gappmayr: *Visuelle Poesie* (1968). In: Ders.: *zeichen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 103.

1123 Vgl. ebd.

1124 »So ist es möglich, das Volumen, die Ausdehnung oder Verdichtung, die Reihung, Veränderung und Wiederholung, das Erscheinen oder Verflüchtigen eines Begriffes als etwas Poetisches zu

ästhetische Reiz der Werke auch dem Blick der Dichter als Schrift-Steller zu verdanken.

Gappmayr ist ausgebildeter Grafiker und arbeitet als Typograf in einer Innsbrucker Druckerei.¹¹²⁵ Dass er jenen Grad an Universalität und ›Neutralität‹ in der typografischen Einrichtung seiner Texte erreicht, welche die Aufmerksamkeit auf das konkrete Wort und nicht seine formalästhetische Gestalt lenken, ist Ausdruck von Gappmayrs Profession.¹¹²⁶ Die Strenge und Klarheit der Schriftformen sowie die wohlproportionierten Proportionen korrespondieren mit den reduzierten Texten, die sich größtenteils auf ein oder zwei Worte auf einem Blatt konzentrieren.

Gappmayrs »minimalistische Sprachdemonstrationen«¹¹²⁷ bestehen im spannungsvollen Äquivalenzverhältnis von Wort beziehungsweise Begriff und Fläche beziehungsweise Raum. Gappmayr betont, dass »[a]uch im konventionellen Sprachgebrauch [...] Schriftzeichen Raum zur Gliederung des Textes [beanspruchen]«, wie in Gedichten »der Raum zwischen den Strophen auch inhaltlich durch logische und assoziative Zäsuren bestimmt«¹¹²⁸ sei. In der visuellen Poesie ist der Raum ungleich bedeutsamer, denn die Position der Wörter im Buchraum wirkt sich auf diesen aus: »Steht das Wort oben, wird unter bestimmten Voraussetzungen die Intensität der Projektion des Begriffes unten schwächer sein als oben und umgekehrt.«¹¹²⁹ Gappmayr geht davon aus, dass ein Begriff beim Leser vorbegriffliche Erwartungen und Assoziati-

erfassen.« – Vgl. Heinz Gappmayr: *Zur Ästhetik der visuellen Poesie* (1968). In: Ders.: *zeichnen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 113.

1125 Vgl. Pfoser-Schewig u. Zelger: *Gappmayr, Heinz* 2009. S. 113. – siehe auch Wolf Wezel: *Heinz Gappmayr*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von für über Heinz Gappmayr*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1985. S. 23–26.

1126 »Es wäre eine völlige Verkehrung des Gappmayrschen Oevres, stellte man es in den Kontext derjenigen visuellen und konkreten Artisten, die ästhetisierend die Materialität von Zeichensystemen bearbeiten. Heinz Gappmayr ist kein Graphiker, die handwerkliche Perfektion seiner Präsentate ist selbstverständlich, aber kein Selbstzweck. Er erforscht den kognitiven Mechanismus unserer Semiose, schreitet die Pfade unserer Konstruktivität ab – und er bringt das Kunst-Stück fertig, diese Prozesse der Selbst-Erforschung (Auto-Aisthesis) in Schönheit zu verwandeln. Mit diesem altherwürdigen unbrauchbaren Wort meine ich: die Abwesenheit von Ablenkung in seinen Arbeiten.« – Siegfried J. Schmidt: *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1992 (= Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien 1). S. 248.

1127 Christina Weiß: *Subversiv ist das Wort, wo die Seite seiner Weiße sich auftrifft. Heinz Gappmayrs Sprachkonzepte – Bildkonzepte*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von für über Heinz Gappmayr*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1985. S. 40.

1128 Heinz Gappmayr: *Texte im Raum*. In: Dorothea van der Koelen: *Das Werk Heinz Gappmayrs*. Mainz: o. V. 1992. S. 378.

1129 Gappmayr: *Visuelle Poesie* 1970. S. 105.

onen weckt, die mit dem Raum, der sie umgibt, identifiziert werden.¹¹³⁰ So wie ein grafisches Zeichen optisch auf das umgebende Weiß ausstrahlt, wirkt sich, so Gappmayr, also auch die Bedeutung eines Begriffs auf seine direkte Umgebung aus.

Einer der am häufigsten verwendeten Begriffe in Gappmayrs Texten ist das Wort ›weiss‹¹¹³¹, welches sowohl eine flektierte Form des Verbs ›wissen‹ darstellt, als auch eine Oberflächeneigenschaft benennt. »Die Umgebung des Wortes aktiviert allerdings stärker das Wortfeld ›Farbe‹,¹¹³² denn in der Wahrnehmung des Weiß der unbeschriebenen Fläche reflektiert sich das Konzept des Begriffs ›weiss‹. Die weiße Fläche wird in zweierlei Hinsicht bezeichnet: Der Begriff verweist auf sie, indem sie synekdochisch eine Eigenschaft benennt, gleichzeitig ist das Wort in die Fläche eingeschrieben und ein Teil von ihr mit schwarzer Farbe bedeckt – wir erinnern uns, wie das Farbadjektiv in Gomringers *das schwarze geheimnis ist hier* auf sich selbst verweist, indem es die Farbeigenschaft seiner typografisch realisierten Gestalt benennt. Das Farbwort ›weiss‹ ist ähnlich widersprüchlich wie das Wort ›schweigen‹¹¹³³ in akustisch umgesetzter Form, weil seine Artikulation seines Gegenteils bedarf. Nur in weißer Schrift auf dunklem Grund findet das Wort zu sich selbst, was Gappmayr ebenfalls in einigen Texten realisiert, in denen er dieses Problem thematisiert.¹¹³⁴

Im Vergleich dreier Texte von Gappmayr, in denen er das Wort ›weiss‹ als zentralen Begriff verwendet, wird deutlich, wie »subtil die Vorstellung vom Begriff durch seine optische Präsentation ver-rückt [wird].«¹¹³⁵ Die früheste Arbeit variiert den Buchstabenzwischenraum des mehrmals hintereinander geschriebenen Wortes ›weiss‹ (Abb. 87). In Leserichtung verringert Gappmayr

1130 Vgl. ebd. S. 104.

1131 Schreibt Gappmayr das Wort zunächst meist mit ß, geht er ab 1962 zur Schreibweise mit doppeltem s über. In den ersten Jahren variiert er die Schreibweise, je nach Arbeit. Während die vier Buchstaben von ›weiß‹ mit den vier Ecken oder Seiten der Grundfläche korrespondieren, entsteht in der Schreibweise ›weiss‹ eine Symmetrie, deren Zentrum durch den Strich und den abgesetzten Punkt des i markiert ist. Die Kleinschreibung des Wortes ist allerdings konstant.

1132 Weiß: *Seb-Texte* 1984. S. 172.

1133 Welches Gappmayr neben weiteren Absenz anzeigenden Begriffen wie ›Stille‹ oder ›leer‹ ebenfalls verwendet.

1134 Eine Arbeit mit dem Titel ›weiss‹ von 1968 zeigt eine schwarz bedruckte Fläche. Die Bildunterschrift erklärt: »Das Wort weiss in schwarzen Lettern auf schwarzem Grund«. Gappmayr problematisiert hier die medialen Bedingungen von Schrift und kehrt die Eigenschaften des Begriffs ›weiss‹ durch das Material, welches diesen (eigentlich) hervorbringt, ins Gegenteil. Die Arbeit ist bereits dem Bereich der konzeptuellen Kunst zuzurechnen, weil sie nicht mehr ohne eine externe Erklärung auskommt.

1135 Weiermair: *Zur Dichtung Heinz Gappmayrs* 1985. S. 32.



Abb. 87: Heinz Gappmayr: *weiss* (1962)

jeweils das Intervall zwischen den Buchstaben, während er es entgegen der Leserichtung erweitert. Dadurch sind die Lettern links so weit auseinandergebracht, dass ihr Wortverbund nur schwer zu erkennen ist, während sich die Buchstaben rechts immer weiter verdichten, dass sie nicht mehr zu differenzieren und zu lesen sind. Lässt die Sperrung zur linken Seitenkante immer mehr vom Weiß des Zeichenträgers durchblicken, schwärzen die verdichteten Lettern die Fläche immer weiter in Richtung der rechten Seitenkante. Dieser Text von Gappmayr führt die Widersprüchlichkeit des Wortes ›weiss‹ vor Augen, dessen Bedeutung in der visuell-materialen Gestalt sein Gegenteil

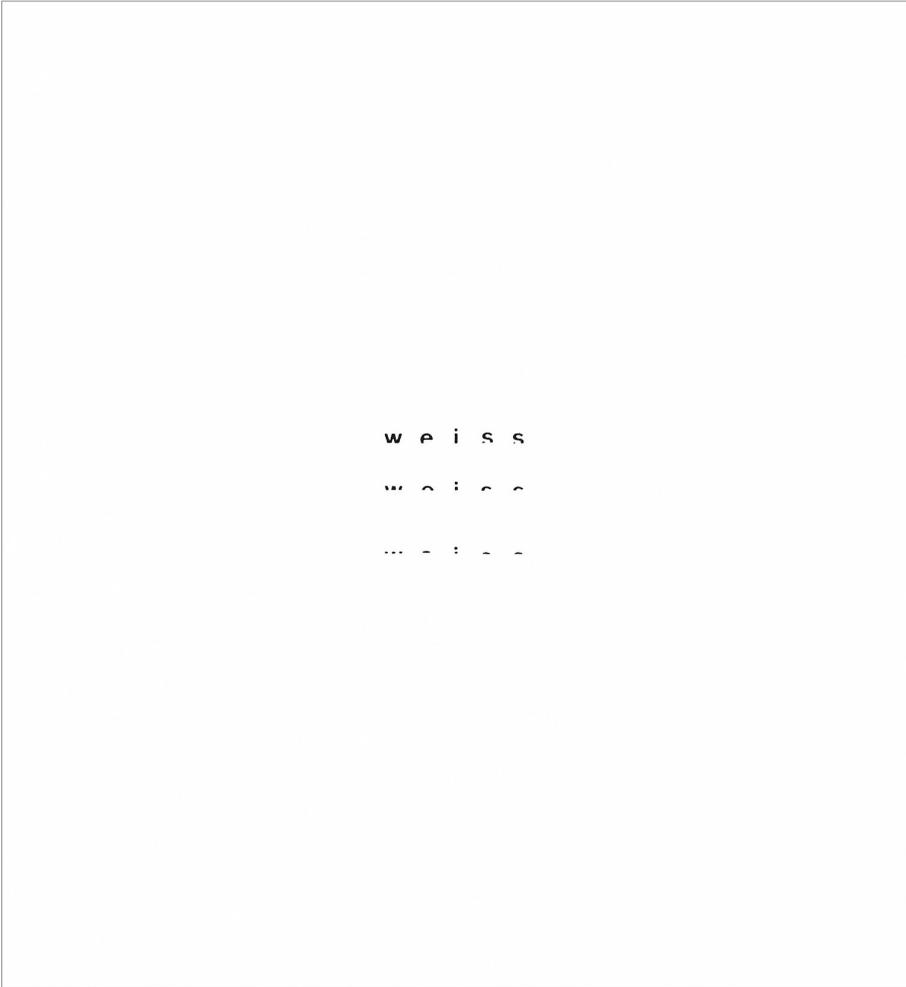


Abb. 88: Heinz Gappmayr: *weiss* (1967)

erzeugt, nämlich sinnlich wahrnehmbares Schwarz, während seine Entmaterialisierung sein Konzept zum Vorschein bringt, in Gestalt des weißen Papiers.

Auch die zweite Arbeit zeigt einen Wandlungsprozess der Präsentation des Wortes ›weiss‹ (Abb. 88). Dreimal untereinander gedruckt erscheint es zunehmend fragmentierter. Es scheint, wie Peter Weiermair beschreibt, als würde das Wort immer weiter im Weiß des Buchraums versinken. Die Rudimente des unteren Schriftzuges lassen das Wort schon nicht mehr lesen, auch der mittlere lässt sich eigentlich nur im Vergleich zum obersten Wort identifizieren. In wie weit der Verlauf als Absinken der schwarzen Schrift ins Weiß oder als Aufsteigen des Weißes in der schwarzen Schrift zu betrachten ist,



Abb. 89: Heinz Gappmayr: *weiss* (1968)

liegt in der Perspektive des Betrachters. Beiden ist gemeinsam, dass sich die Bedeutung des Wortes mit der Auflösung oder Auslöschung seines Schriftbildes realisiert, Idee und Bild nähern sich an und werden konzeptionell in einer möglichen vierten Variante des Schriftzugs identisch, die jedoch weiß auf weiß nicht wahrzunehmen ist. Der Begriff ›weiss‹ verweist damit auf die Oberfläche des Schriftträgers, lässt aber auch ›abstrakte‹ Ideen anklingen, wie die der Absenz und Transzendenz, die in der Anschauung des Gappmayrschen Textes ebenso konkret werden.

Im dritten Beispiel integriert Gappmayr auch nicht-sprachliches Material (Abb. 89). In die Buchstabenzwischenräume des zentral in der Fläche des

Blattes positionierten Wortes ›weiss‹ setzt er jeweils einen Pfeil in Minuskelhöhe. Alle Pfeile weisen nach oben in das Weiß der Schreibfläche. In dreifacher Weise ist hier das Gleiche bezeichnet: Das Wort ›weiss‹ referiert begrifflich, das heißt als Symbol auf das Weiß des Blattes Papier, so wie die Pfeile indexikalisch darauf verweisen und schließlich der Schreibgrund selbst zum Ikon der weißen Fläche wird, weil die Fläche die Farbe Weiß »exemplifiziert«¹¹³⁶.

Gappmayrs Texte demonstrieren eine »innere Logik und poetische Transparenz der visuellen Erscheinung des Begriffs«¹¹³⁷, die den Rezipienten herausfordern, weil sie ihm eine Denkleistung abverlangen: »Es gibt im Werk Heinz Gappmayrs keine Darstellung im Sinne einer objektiven Realität, sondern jeder einzelne Betrachter entwickelt angesichts seiner Werke auf der Grundlage allgemeiner Begriffe eine subjektive Auffassung, die zu höchst persönlichen Vorstellungen von Realität führt: die Realität des Gedachten.«¹¹³⁸ Das bedeutet, dass sich das einzelne Werk erst durch den Rezipienten erfüllt, in dessen Vorstellung sich der Gedanke konkretisiert. »Vorausgesetzt ist immer: seine Bereitschaft zur Eigenaktivität, zur reflektierenden Stellungnahme, zur Suche nach dem konzeptionellen Grund des Textes.«¹¹³⁹

In zwei Buchprojekten von 1977 und 1978 führt Gappmayr Literatur an ihre äußerste Grenze. Nur noch der Kontext Buch verweist in dem aus vierzig unbedruckten weißen Papierseiten bestehenden Buch *raum* auf einen textlichen Zusammenhang, dessen Titel auf den Weißraum jeder Seite als auch den plastischen Raum zwischen den Seiten und schließlich den vom Buch-Objekt beanspruchten Raum hindeutet. Das Buch *reflex* beinhaltet inmitten der weißen Seite eine schwarze Seite und verweist mit der Polarität von Schwarz und Weiß auf die visuellen Bedingungen von Text als auch auf das spannungsvolle Verhältnis von Schrift und Schreibfläche. Als zur schwarzen

1136 Vgl. Weiß: *Seh-Texte* 1984. S. 172. – Die dreifache Realisierung eines Objekts ist auch die Idee einer Arbeit des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth, der einen real gegenständlichen Stuhl gemeinsam mit einer fotografischen Abbildung dieses Stuhls und einer Definition von ›Stuhl in Textform ausstellt.

1137 Gappmayr: *Visuelle Poesie* 1970. S. 105.

1138 Dorothea van der Koelen: *Wort – Zahl – Zeichen oder: die Realität des Gedachten. Über Heinz Gappmayr*. In: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 48 (1999). H. 27. S. 3.

1139 Weiß: *Subversiv ist das Wort, wo die Seite seiner Weiße sich aufrut* 1985. S. 47. – Hier zeigen sich Züge der Konzeptkunst, die sich in den sechziger und siebziger Jahren vor allem in Amerika aus der Minimal-Art entwickelt hat. Insbesondere die Arbeiten Lawrence Weiners und Robert Barrys zeigen ähnliche Strategien einer mentalen Wirklichkeit, die durch die visuelle Präsentation von Sprache erzeugt wird, wie die visuellen Texte von Gappmayr. Als bildende Künstler sind sie auf Sprache als künstlerisches Material getroffen und erzielen zum Teil ähnliche Ergebnisse wie die konkreten Dichter. – Vgl. Ingrid Simon: *Vom Aussehen der Gedanken. Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*. Klagenfurt: Ritter 1995..

Fläche verdichtete Wortmasse zwischen lauter Auslassungen stehen sich die schwarze und die weißen Seiten als Extremformen von Text gegenüber – polyphones Sprechen wird mit dauerhaftem Schweigen konfrontiert. Christina Weiß verdeutlicht den selbstreferentiellen Bezug dieser beiden Buchprojekte beziehungsweise -objekte:

Hier wird der Buchraum zum Bild des Sprachorts. Requiem für ein Textbuch und Meditationsobjekt zugleich. Der Urtyp des Zeichentransportmittels, das Buch, wird selbst zum künstlerischen Gegenstand, zum visuell wahrnehmbaren und handhabbaren Gegenstand, selbst zum autoreflexiven Zeichen seiner Eigenschaften, seiner Verweigerung, seiner kommunikativen Funktion.¹¹⁴⁰

Die leeren weißen Buchseiten lassen sich auch als monochrom weiße Bilder betrachten. Sie sind Anregungen zur Reflektion über Medialität von Text und Bild, Projektionsflächen eigener Ideen und Gedanken, Imaginationsräume persönlicher Bilder und Vorstellungen: »Sprachkunst und Bildkunst treffen auf dem Weg ihrer Entmaterialisierung zusammen im Brennpunkt des Betrachters/Lesers als künstlerische Handlung im Kopf.«¹¹⁴¹

Gappmayrs *raum* und *reflex* sind nicht die einzigen Arbeiten der ›Entleerung‹.¹¹⁴² In der gleichen Zeit stellen Robert Rauschenberg und Yves Klein weiße monochrome Leinwände aus. Die Werke stehen wiederum in einem engen Verhältnis zu John Cages *4'33''*, einer vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden lang dauernden Inszenierung von Stille, welche die Umgebungsgerausche im Saal und den Krach von der Straße als Klänge in das Konzert integriert.

Gappmayr, der den Zusammenhang seiner Arbeit mit der bildenden Kunst stets betont und gemeinsam mit bildenden Künstlern ausstellt, ebnet mit rein grafischen Arbeiten den Weg zur bildenden Kunst. Die streng geometrischen schwarzen Linien entsprechen der puristischen Ästhetik seiner Texte. Fast scheint es, als fehlten nur die Worte oder seien weiß auf weiß in den Zeichengrund eingegangen, aber latent präsent. Wie die ausgewählten Worte verweisen auch die grafischen Elemente, Pfeile und Rechtecke, auf die Grundfläche des Bildes. In ihrer Elementarität setzen sie sich mit der Fläche und ihren Dimensionen in Beziehung, so wie die beiden untereinander angebrachten Rechtecke mit identischer Größe einer Arbeit von 1975 (Abb. 90) durch ihre unterschiedlichen Linienformen die Präsenz der Fläche und ihre Auflösung

1140 Weiß: *Subversiv ist das Wort, wo die Seite seiner Weiße sich aufrut* 1985. S. 46.

1141 Ebd. S. 54.

1142 Eine Sammlung ›leerer‹ weißer Bücher stellt Michael Gibbs zusammen: Michael Gibbs: *All or Nothing. An anthology of blank books*. Cornmill u.a.: RGAP 2005.

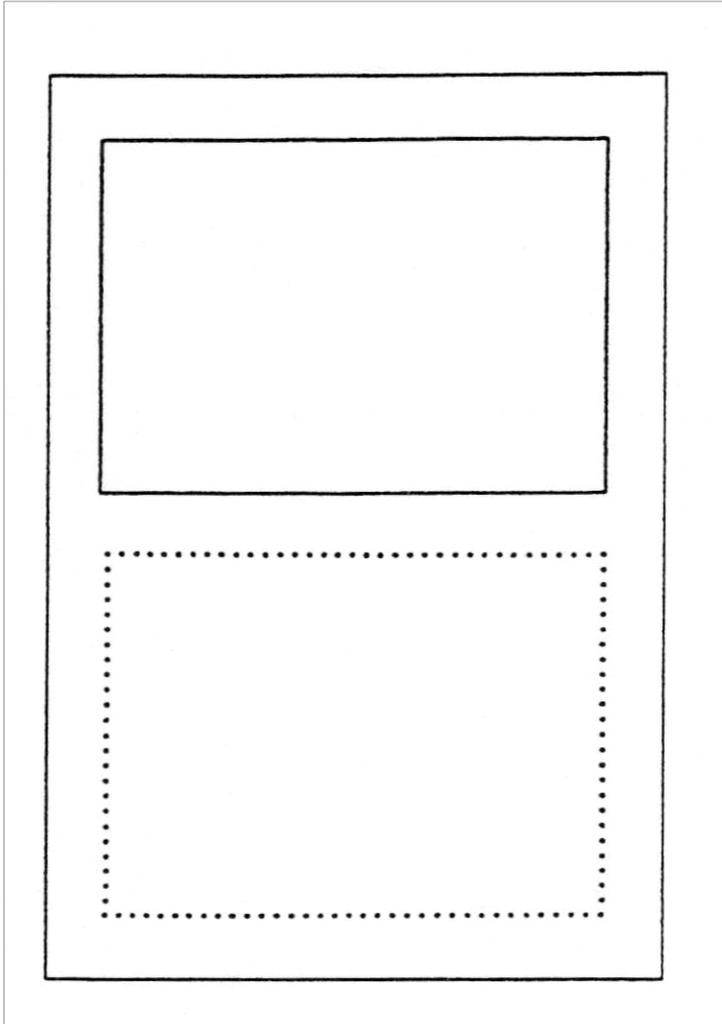


Abb. 90: Heinz Gappmayr: *2 Flächen* (1975)

problematisieren. Die Linien in Gappmayrs Arbeiten sind keine eigenständigen Formen, die ihrer selbst willen bestehen, sondern ›Begriffe‹, die in ihrer Gestalt und Anordnung im Raum des Blattes auf einen visuellen Zusammenhang verweisen.

5.2.3.2. Konkrete Grafik

Während die Künstler des *Informell* innere Bewegung und Empfindung in expressiv-abstrakten Gesten auszudrücken suchen, wozu sie Verfahren wie Paul Klees ›psychische Improvisation‹ oder die surrealistische ›écriture automatique‹ nutzen,¹¹⁴³ fanden die um die Objektivierung der Kunst bemühten konkreten Künstler »Anknüpfungsmöglichkeiten im Konstruktivismus der zwanziger Jahre: Konzeptgebundenheit, Verwendung elementarer Ordnungen und Formen, Einbeziehung kunstfremder Materialien, Erprobung kinetischer Wirkungen, Manipulation von Licht«¹¹⁴⁴. Daraus gehen zum einen die strengen Formfindungen der Zürcher Konkreten, aber auch der amerikanischen *Minimal-Art* hervor, zum anderen die Experimente einer jungen Künstlergeneration, die über das Bild hinaus die Faktizität des Bildes ergründen und überwinden will. Ein Vorbild sehen sie in dem italienischen Maler Lucio Fontana (1899–1968), der anknüpfend an den Futurismus 1946 in seinem *Manifesto bianco* fordert, die Grenzen der Kunst zu überschreiten, um diese um eine weitere Dimension zu erweitern: Raum, Zeit und Bewegung sollen in einer ganzheitlichen Kunst synthetisiert werden.¹¹⁴⁵

Das Bild ist in eine Identitätskrise geraten, gefangen in den Strukturen aus Repräsentation und Selbstreferenzialität.¹¹⁴⁶ Während einige Künstler den Ausweg im Happening und der Performancekunst finden, versuchen andere das Bild in eine neue Dimension zu überführen. Durch Zerstörung oder Ergänzung der Bildfläche mit plastischem Material erweitern die Künstler das Bild in den tatsächlichen Raum, statt einen illusionistischen Raum im Bild zu fingieren. Mechanische Apparaturen versetzen die Werke in Bewegung, die als kinetische Objekte ständig ihre Form verändern und sich zum Teil akustisch in

1143 *Informelle Malerei, Tachismus, abstrakter Expressionismus* oder *lyrische Abstraktion* bezeichnen eine künstlerische Haltung, die gleich nach dem Zweiten Weltkrieg sowohl in Paris als auch in New York auftritt. Gestische Improvisation und aktionistischer Malprozess hinterlassen abstrakte Spuren als Ausdruck innerer Empfindungen. Der Malgrund, welcher in den offenen Formen häufig sichtbar bleibt, wirkt wie die Grundkonstitution der Seele, auf der sich die Emotionen als ungegenständliche Liniengeflechte abzeichnen. – Vgl. Werner Haftmann: *Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel*. In: Ernst Goldschmidt (Hrsg.): *Seit 45. Die Kunst unserer Zeit*. Bd. I. Brüssel: La Connaissance 1970. S. 13.

1144 Dietrich Helms: *Günther Uecker*. Recklinghausen: Aurel Bongers 1970. S. 7.

1145 Vgl. Lucio Fontana: *Weißes Manifest*. In: Carla Schulz-Hoffmann: *Lucio Fontana. Mit einem Beitrag v. Cornelia Syre*. München: Prestel 1983. S. 143–147.

1146 Jasper Johns problematisiert diese Krise um 1955 in seinen Flaggenbildern. – Vgl. Max Imdahl: *Is it a Flag, or is it a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst* (1996). In: Angeli Janhsen-Vukicevic (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 131–180.

den Raum ausdehnen. Auch die Integration ephemerer Stoffe und Zustände wie Wind, Feuer, Wasser und Licht, die zum Kunstmittel erhoben werden, bewirken jene Dynamik. In deren Flüchtigkeit zeichnen sich bereits »Entmaterialisierungstendenzen«¹¹⁴⁷ ab, die schließlich in der Konzeptkunst enden: »Es sind nicht die Werke, die ein Genie ausmachen, sondern die Ideen.«¹¹⁴⁸, schreibt der italienische Künstler Piero Manzoni (1933–1963) und befreit damit die Kunst von seiner Verpflichtung zu Substanz und Anschaulichkeit. Das Kunstwerk konkretisiert sich in der imaginierten Vorstellung des Rezipienten. Dadurch, dass die Kunst der sogenannten Neo-Avantgarden aus sich heraustritt und in den Raum zwischen Werk und Betrachter greift, verringert sie die Distanz. Der Betrachter muss sich ständig neu auf ein sich stetig veränderndes Werk einstellen oder die Arbeit erst gedanklich vervollständigen beziehungsweise realisieren.¹¹⁴⁹

Es ist für die jungen Künstler selbst am überraschendsten, als sie erkennen, dass unabhängig von ihren eigenen Bemühungen um neue Ausdrucksweisen, andere Künstler zu vergleichbaren, zum Teil nicht unterscheidbaren Lösungen gekommen sind.¹¹⁵⁰ Die Künstler vernetzen sich und bilden erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg eine internationale Bewegung. Künstler der deutschen Gruppe *ZERO*, der italienischen Vereinigung *Azimuth*, der niederländischen Gruppe *Nul* sowie die Künstler des *Nouveau Réalisme* in Frankreich realisieren gemeinsame Ausstellungen und Publikationsprojekte, die schnell unerwartet große Aufmerksamkeit bekommen¹¹⁵¹ Zeitgleich entstehen auch in Amerika vergleichbare Arbeiten um das *Black Mountain College*, das einige emigrierte

1147 Peter Weiermair: *Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960–1985*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Kunstverein 1985. S. 9.

1148 Zit. nach Bettina Ruhrberg: *Über Piero Manzoni. Kunst als Spur der Existenz*. In: Piero Manzoni. *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 35 (1996), H. 22. S. S. 11.

1149 Der belgische Künstler Pol Bury (1922–2005) veranschaulicht das in seinen kinetischen Bildern, beispielsweise in *Punctuation I (11100 weiße Punkte verlassen ein Loch)* von 1964, in welchem sich dem Betrachter zig kleine weiße Kugeln langsam durch Drähte gesteuert entgegenstrecken, vergleichbar dem Wuchs einer Pflanze.

1150 »Das ganze ging so weit, daß man sehr erschreckt war, daß von anderen ähnliche Resultate geschaffen wurden. Man fühlte sich natürlich auf diesem beschwerlichen Weg als einzelner, und jede Findung war damals ein sehr beglückendes Erlebnis.« – Günther Uecker: *Die Einnagelung ins Bewußtsein*. Interview mit Rolf-Gunter Dienst (1970). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 126.

1151 Erst in jüngster Zeit wird die Kunst jener Gruppen wieder gewürdigt und in großen Retrospektiven gezeigt. Unter anderem: *ZERO. Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre* im Martin-Gropius-Bau, Berlin (2015) – *ZERO. Countdown to Tomorrow, 1950s–60s* im Guggenheim Museum, New York (2014–15) – *ZERO: Let Us Explore the Stars* im Stedelijk Museum, Amsterdam (2015) – *Azimuth/H. continuity and Newness* in der Peggy

Dozenten des ehemaligen Bauhauses aufnimmt. In Namen wie *ZERO* und *NUL* steckt der Anspruch eines Neubeginns, der von starkem Experimentieren geprägt ist. Die jungen Künstler setzen am Bild selbst an, stellen sein Material in Frage, seine Flächigkeit, seine Statik, seine Passivität, sie strapazieren und drangsalieren das Bild, durchlöchern es, beschießen es, verbrennen und bekleben es. Jedoch nicht aus zerstörerischem Antrieb, sondern um diesem Reservat jahrhundertealter Kulturvorstellungen neue Perspektiven abzugewinnen. »Dreh- und Angelpunkt dieser Neudefinition des Bildes war der Verzicht auf die subjektive Dimension des Autors, um im Gegenzug die totale Autonomie des Werks als konkretem Objekt realer Existenz zu fördern.«¹¹⁵² Die Bildoberfläche wird demzufolge »nicht länger als Feld der Repräsentation oder des Ausdrucks aufgefasst«, sondern als »Wirklichkeitszone [...], in der das Bild in seiner materiellen und vitalen Konkretetheit stattfinden«¹¹⁵³ kann. Diese neue Bildauffassung bringt diverse neue Formen hervor, in der die Beziehung zwischen Realität und Bildwerk neu verhandelt wird:

die Monochromie als anti-evokative Dematerialisierung mittels der Absolutheit der Farbe; die Achromie als totale, neutralisierende und vereinnahmender Körperhaftigkeit von Materie und Objekt; die Rasterstruktur als anti-kompositionelles, anti-affektives Element; die Dynamik der Bewegung und der Vibration als räumliche Erweiterung der aktiven Energie; die Leuchtkraft als kreativer Faktor des Werdens; und die Leere als materielle Konzentration von Energie.¹¹⁵⁴

In seinem Essay *Libera dimensione* stellt Piero Manzoni die traditionelle Kunst in Frage, womit er nicht auf die Ablösung gegenständlicher durch ungegenständliche Kunst abzielt, sondern auf die Artikulation auf der Bildfläche als solcher:

Sie ziehen eine Linie, treten zurück, betrachten ihr Werk mit zur Seite geneigtem Kopf und zugekniffenen Augen, springen dann wieder auf, um eine weitere Linie oder eine weitere Farbe von der Palette hinzuzufügen. Diese Gymnastik dauert fort, bis die ganze Leinwand bedeckt ist. Dann ist das Gemälde vollbracht und eine Fläche voll unendlicher Möglichkeiten ist endlich zu einer Art Behälter geworden, in den unnatürliche Farben und künstliche Bedeutungen hineinge-

Guggenheim Collection, Venedig (2014/15) – *nul = 0. nederlandse avant-garde in een internationale context 1961–1966* im Stedelijk Museum Schiedam (2011).

1152 Francesca Pola: *Die Neudefinition des Bildes. Die Poetik der Nullsetzung in der europäischen Neo-Avantgarde*. In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 195.

1153 Ebd.

1154 Ebd.

presst und hineingestopft werden. Wäre es nicht besser, den Behälter auszuleeren? Wäre es nicht besser die Fläche zu befreien? Wäre es nicht besser, den grenzenlosen Sinn eines totalen Raums, eines reinen und absoluten Lichts zu entdecken?¹¹⁵⁵

Robert Rauschenbergs (1925–2008) *Erased de Kooning Drawing* von 1953 führt diese von Manzoni geforderte ›Entleerung‹ der Bildfläche vor (Abb. 91). Das von der Zeichnung Willem de Koonings befreite Papier ist eine exemplarische Arbeit, welche verschiedene Dimensionen der Kunsterweiterung im Medium der Zeichnung demonstriert. Die ›leere‹ Zeichenfläche, deren Spuren auf den Akt des Radierens verweisen, stellt nichts weiter dar außer sich selbst als Blatt Papier und doch verweist sie auf den Akt des Ausradierens, welcher ein zerstörerischer ist, weil er eine bestehende Zeichnung de Koonings löscht, und beinhaltet gleichsam einen zeitlichen Aspekt, weil die Restbestände auf den vorigen Zustand und die radierende Handlung hindeuten. Weil die ausradierte de Kooning-Zeichnung sich über ihre Negation, über ihre Absenz definiert, kann sie nur als Konzept existieren. Sinnlich wahrnehmbar ist sie nicht mehr, sondern nur noch ihre Nicht-Existenz beziehungsweise ihr Gewesensein. Somit bleibt nicht zuletzt zu fragen, welcher Zustand der eigentlich künstlerische ist: Die nicht mehr existente Zeichnung de Koonings, die nur noch in der Imagination besteht, der Akt des Ausradierens als symbolisch-künstlerische Handlung oder die leere Papierfläche als künstlerisches Produkt der Vernichtung tradierter künstlerischer Ausdrucksformen, die damit überwunden sind?

Ähnliche Fragestellungen hat Yves Klein zu seinen *Monochromes* gebracht und zu seiner Aktion *Le Vide*, bei der er 1958 eine Ausstellung in den weiß gestrichenen Räumlichkeiten der Galerie Iris Clerts veranstaltet, in denen kein Kunstwerk ausgestellt ist, sondern die Ausstellung selbst das Kunstwerk darstellt, als begehbare Installation und als Kunstaktion, an der jeder Besucher teilnimmt. Kleins Ziel, die Wahrnehmung der Besucher zu sensibilisieren, bezieht er aus den puristischen mönchischen Kammern und den fernöstlichen Teehäusern, in denen weiße Wände zu Meditation und Konzentration einladen und Erfahrung von Kontemplation ermöglichen.

Der Zen-Buddhismus ist eine wichtige Quelle der Neo-Avantgarden, der Gedanke von der absoluten Vereinigung des Gegensätzlichen, des Ganzen im Nichts entspricht dem ganzheitlichen Kunstansatz, dem Ziel, die Materie zu überwinden und einen höheren Seinszustand zu erreichen. Kontemplation fördert eine neue Form der Wahrnehmung, sensibilisiert für den Akt der Rezeption und ermöglicht, statt durch Bilder etwas über sich zu erfahren,

1155 Piero Manzoni: *Freie Dimension* (1960). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 386.



Abb. 91: Robert Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing* (1953), Spuren von Tinte und Kreide auf Papier in Passepartout, Blattgoldrahmen, 64.1 x 55.2 cm, Museum of Modern Art, San Francisco

echte Selbsterfahrung.¹¹⁵⁶ In der bereits erwähnten Komposition *4'33''* schafft John Cage, der im *Black Mountain College* viele bildende Künstler inspiriert hat, ein programmatisches Werk, welches jene Gedanken vereint.

1156 Vgl. Alexandra Munroe: *Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Cage Zen, Beat Zen, and Zen*. In: Dies. (Hrsg.): *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. Kat.

All diese Arbeiten sind Versuche das Immaterielle nicht nur einzugrenzen, sondern wahrnehmbar zu machen, es »hinzustellen als konkreten geistigen Inhalt«¹¹⁵⁷. Die Idee findet ihren visuellen Ausdruck in der Farbe Weiß, als »Nicht-Farbe«, die nichts darstellt:

Es geht darum eine vollkommen weiße Oberfläche (ja, vollkommen farblos und neutral) zu erzeugen, die keinerlei Beziehung zu irgendeinem für den Wert der Oberfläche irrelevanten Element aufweist. Ein Weiß, das keine Polarlandschaft ist, kein schönes, ansprechendes Material, kein Sinneseindruck, kein Symbol, noch sonst irgendwas. Die weiße Oberfläche ist nichts als weiße Oberfläche (eine farblose Oberfläche, und nichts als eine farblose Oberfläche). Besser noch, die Oberfläche existiert, und fertig (sie ist, und ihr Sein ist das reine Werden).¹¹⁵⁸

Die Vielzahl monochrom weißer Bilder, die in den fünfziger und sechziger Jahren entstehen, ist besonders auffällig.¹¹⁵⁹ Es sind auf der einen Seite die materialen Eigenschaften, die Weiß den Vorzug gegenüber anderen Farben gibt: Als hellste Farbe vermag sie Licht am intensivsten zu reflektieren, womit sie auf den Betrachter ausstrahlt, Materialstrukturen bilden sich durch Licht- und Schattenwirkung deutlicher ab als in jeder anderen Farbe, sie nimmt sich als Farbeigenschaft zurück und betont Form und Struktur, ohne Bedeutung zu erzeugen. Auf der anderen Seite entzieht Weiß einem Gegenstand seine Substanz, transformiert es in ein Konzept, transponiert es in einen geistigen Zustand.

Das Papier als natürlich weißes Material, dessen Weiße nicht erst aufgetragen werden muss und sich damit als Entscheidung des Künstlers artikuliert, sondern dem Bildträger gegeben ist, eignet sich besonders, um die Ziele der neuen Bildauffassung umzusetzen. Mit seiner glatten Oberfläche und der unhinterfragten, also unaufdringlichen weißen Farbe nimmt es sich als Bildträger maximal zurück, so dass die Bearbeitung umso eindrucksvoller hervortritt. Neben »klassische« Zeichnungen in Grafit oder Kohle auf Papier treten

Ausst. Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum 2009. S. 199-215.

1157 Günther Uecker: *ZERO – rückblickend. Interview von Freddy de Vree* (1972). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 1456.

1158 Manzoni: *Freie Dimension* 2015. S. 386.

1159 Künstler, die sich insbesondere in Weiß ausdrücken sind beispielsweise: Herrmann Bartels, Hans Bischoffshausen, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Raimund Girke, Hermann Goepfert, Gerhard von Graevenitz, Oskar Holweck, Heinz Mack, Piero Manzoni, Robert Ryman, Hans Salentin, Jan J. Schoonhoven, Günther Uecker und Herman de Vries.

experimentelle Formen der Perforierung, Prägung, Faltung bis hin zu Oberflächenverletzungen wie Ritzen, Schnitten und Rissen.

Günther Uecker: *Große Reihe Vertikal* (1957/58) und *Spirale* (1972)

Günther Uecker (*1930) stößt 1961 zum engsten Kreis der Gruppe ZERO, die drei Jahre zuvor von Heinz Mack (*1930) und Otto Piene (1928–2014) gegründet wird. »ZERO ist die unmessbare Zone, in der ein alter Zustand in einen unbekanntenen neuen übergeht«¹¹⁶⁰, schreibt Piene. Er definiert den künstlerischen Neuanfang von ZERO damit weniger als ›Null-Punkt‹, denn als Zwischen-Raum, als zeitlich wie räumlich gedehntes Vakuum, in dem alles möglich und offen, nichts vorbelastet oder vorherbestimmt ist: die ›Zone ZERO‹: »Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. [...] Zero ist weiss. Die Wüste Zero. [...]«¹¹⁶¹, heißt es im ZERO-Manifest von 1963.

Für die ›Zone ZERO‹ findet Uecker in einer Aktion anlässlich der Herausgabe der dritten Ausgabe der Zeitschrift ZERO einen analogen Ausdruck: Vor dem Eingang der Düsseldorfer Galerie Schmela malt er mit Farbe und Besen einen weißen Kreis auf den Asphalt. Alle Gäste müssen diese weiße Zone durchschreiten, die als nasse Farbe unter ihren Schuhen haften bleibt und sie auf ihrem Heimweg durch die Stadt verteilen. Indem sie die Gehwege mit ihren Schuhabdrücken stempeln, tragen sie die Idee der ›Zone ZERO‹ in Form weißer Spuren nach außen.¹¹⁶²

Die Farbe Weiß ist zentrales Element in den Werken der Gruppe ZERO und den Arbeiten Ueckers im Besonderen.¹¹⁶³ Der symbolische Gehalt der

1160 Otto Piene: *Die Entstehung der Gruppe ›ZERO‹* (1964). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 243.

1161 Heinz Mack, Otto Piene u. Günther Uecker: *ZERO-Manifest* zit. nach: Thekla Zell: *Wanderzirkus ZERO. Dokumentation der Ausstellungen, Aktionen, Publikationen 1958–1966*. In: Pöschmann u. Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. S. 20.

1162 Vgl. Zell: *Wanderzirkus ZERO*. S. 57.

1163 »Charakteristisch für diese Distanzierung vom abstrakten ›Selbstaussdruck‹ sind die monochrom weißen Werke, die zahlreiche Künstler des ZERO-Netzwerks herstellten. Auch wenn die ZERO-Künstler nicht die ersten waren, die Malerei mittels ihrer Purifikation neu definierten [...], wurde das Weiß in all seinen Variationen (Monochrom, mit Schnitten, in Rastern, durch geformte Leinwände, mit Nägeln oder mit Federn versehen, und so weiter) mit derart großem Enthusiasmus und in so großer Zahl von den ZERO-Künstlern aufgegriffen, dass viele Kunstwissenschaftler bis heute darin den Kern ihrer künstlerischen Innovation sehen. Auf gewisse Weise stellten die weißen Werke nicht nur einen ›Ground Zero‹ in der Kunst dar, sondern sie beeinflussten das Bild von ZERO selbst.« – Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker: *Rendezvous mit einer vergessenen Avantgarde*. In: Dies.: *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 14.

Farbe ist bei Uecker verknüpft mit der buddhistischen Vorstellung von Leere und Meditation: »Das Weiß«, so Uecker in seinem 1961 gehaltenen *Vortrag über Weiß*, wird »als absolute Seinserfahrung angestrebt, wo sich die Grenzen zwischen Sein und Nichtsein verwischen und ein neues Dasein auftaucht.«¹¹⁶⁴ Durch die Reduktion von Sinneseindrücken, den Purismus, wird das geistige Bewusstsein geschärft und selbst minimale Strukturen werden für den sensibilisierten Betrachter erfahrbar. Physisch ist die Farbe Weiß verbunden mit dem Licht, das die ZERO-Künstler in ihre Kunst einzubinden suchen, um die traditionelle Bildtafel zu entgrenzen. In der Reflexion des Lichts strahlt das weiße Bild über seine Grenzen hinaus und leuchtet seinen Betrachter an. Jener ist demnach geistig und physisch in das Kunstwerk involviert, wird »in seiner Ganzheit akzeptiert« und »in den schöpferischen Prozeß [einbezogen]«¹¹⁶⁵. In seinem Aufsatz *Der Zustand Weiß*, in dem Uecker die Farbe Weiß mit der Utopie eines künstlerischen Freiraums verknüpft, schreibt er:

Was mich in der Folge beschäftigte, war, eine reine Integration von Licht zu erreichen, welche diese Weißstrukturen durch Lichtwechsel zu einer Schwingung brachte und als ein freier, artikulierter Lichtraum erstanden werden konnte. Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichts, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen. Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein.¹¹⁶⁶

Die spiritualistische Erfahrung geht bei Uecker auf ein physisches Erleben in Gegenwart des Kunstwerks zurück. Als Künstlersubjekt nimmt er sich in der Reduktion monochrom weißer Arbeiten und der Verwendung einfacher Elemente, wie Punkte oder gerader Linien, zurück.¹¹⁶⁷ Die individuelle Komposition wird aufgegeben »zugunsten einer einfachen Strukturzone [...]; an die Stelle des reizvollen Details tritt das völlig reizlose Strukturelement, das nur dann sinnvoll ist, wenn es eine bildnerische Beziehung hat, bzw. diese

1164 Uecker: *Vortrag über Weiß* 1979. S. 106.

1165 Ebd. S. 107.

1166 Günther Uecker: *Der Zustand Weiß* (1961). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 104.

1167 Der Nagel, den Uecker zu seinen berühmten Nagelreliefs in die Bildtafel schlägt, ist als industriell hergestelltes Element ebenso ein objektives Gestaltungsmittel, das die individuelle Handschrift des Künstlers negiert. Der Nagel vereint zudem die grafischen Einheiten Punkt (Nagelkopf) und Linie (Nagelstift).

repräsentiert [...].«¹¹⁶⁸ Im Gefüge der Struktur wirkt statt des einzelnen Elements nur sein Verhältnis zu den anderen Elementen: die Wiederholung der Form und die Wiederholung des Abstandes zwischen den Formen. Durch den Wechsel von Form und Zwischenraum entsteht innerhalb eines Strukturfeldes Vibration, eine optische Vibration, die nicht durch Akzente rhythmisch gegliedert und vom Künstler vorbestimmt ist, sondern sich selbst erzeugt im Auge des Betrachters: »Die Bewegung vollzieht sich nicht nur auf der Fläche, sondern gerät auch auf den Betrachter hin in Schwingung.«¹¹⁶⁹ Die optische Erscheinung evoziert eine Regung beim Betrachter, die den Akt des Sehens zum Erlebnis werden lässt und den Betrachter auf sich selbst zurückwirft.

In einer frühen Serie von Kohlezeichnungen demonstriert Uecker anhand einer simplen Struktur die Veränderung der bildnerischen Wirkung je nach Variation des Verhältnisses von Strukturelement und Fläche. Sechs Zeichnungen bilden die *Große Reihe Vertikal*, die im Verlauf der Jahre 1957 und 1958 entstehen (Abb. 92).¹¹⁷⁰ Auf leicht voneinander abweichenden, rechteckigen Formaten bringt Uecker vertikale Linien mit Kohle auf Papier, die an die oberen und unteren Bildkanten stoßen. Die Linien sind unhierarchisch nebeneinander angebracht und verteilen sich über das gesamte Format. Von einer Version zur nächsten variieren die Zeichnungen in der Weite der

1168 Heinz Mack: *Die neue dynamische Struktur* (1958). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 371. – Günther Uecker sagt dazu in einem Interview: »[...] das ist ein wichtiger Aspekt, formaliter: daß ich nicht komponiere, also nicht Gegensätze gegeneinanderstelle, um einen bestimmten Ausdruck zu haben. Meine Arbeiten sind in dem Sinne kompositionslos, sind eigentlich Wiederholungsprinzipien, Reihen, zentral fixierte Feldstrukturen, die gebunden sind an eine nun man gemeinte Örtlichkeit durch die Tat [...], dadurch, daß man mit dem Finger irgendwohin weist oder eine Spur an der Stelle hinterläßt, wo man auch steht. Andere Kompositionselemente gibt es bei mir nicht.« – Gudrun Inboden und Stephan v. Wiese: *Den Menschen von der Kunst erlösen. Interview mit Günther Uecker*. In: *Günther Uecker. Zeichnungen von 1957–1959*. Und in: *Günther Uecker. Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum ›Parsifal‹*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 11.

1169 Mack: *Die neue dynamische Struktur* 2015. S. 371.

1170 Heinz Mack beschreibt genau solch eine Reihe als Beispiel einer ›dynamischen Struktur: ›Ein solches Strukturelement ist z.B. für mich die gewisse Parallelität einer Vielzahl von Geraden in vertikaler oder horizontaler Anordnung; die Textur solcher Geraden ist unendlich variabel; ihr Prinzip ist die gleichzeitige und periodische Abfolge der Geraden (Die Geraden brauchen nicht exakt zu sein). Jede von zwei Geraden eingeschlossene Zone zeigt eine unendlich reiche Farb-Formstruktur; bei ihrer Entstehung gebe ich dem Zufall seine Chance; die Geraden selbst werden intentional gesetzt. Die einzelnen Parallelzonen verändern sich von Zone zu Zone gradweise, halten aber zugleich ihren bestimmten und gemeinsamen Charakter durch; damit geraten sie in Vibration.« – Mack: *Die neue dynamische Struktur* 2015. S. 371.

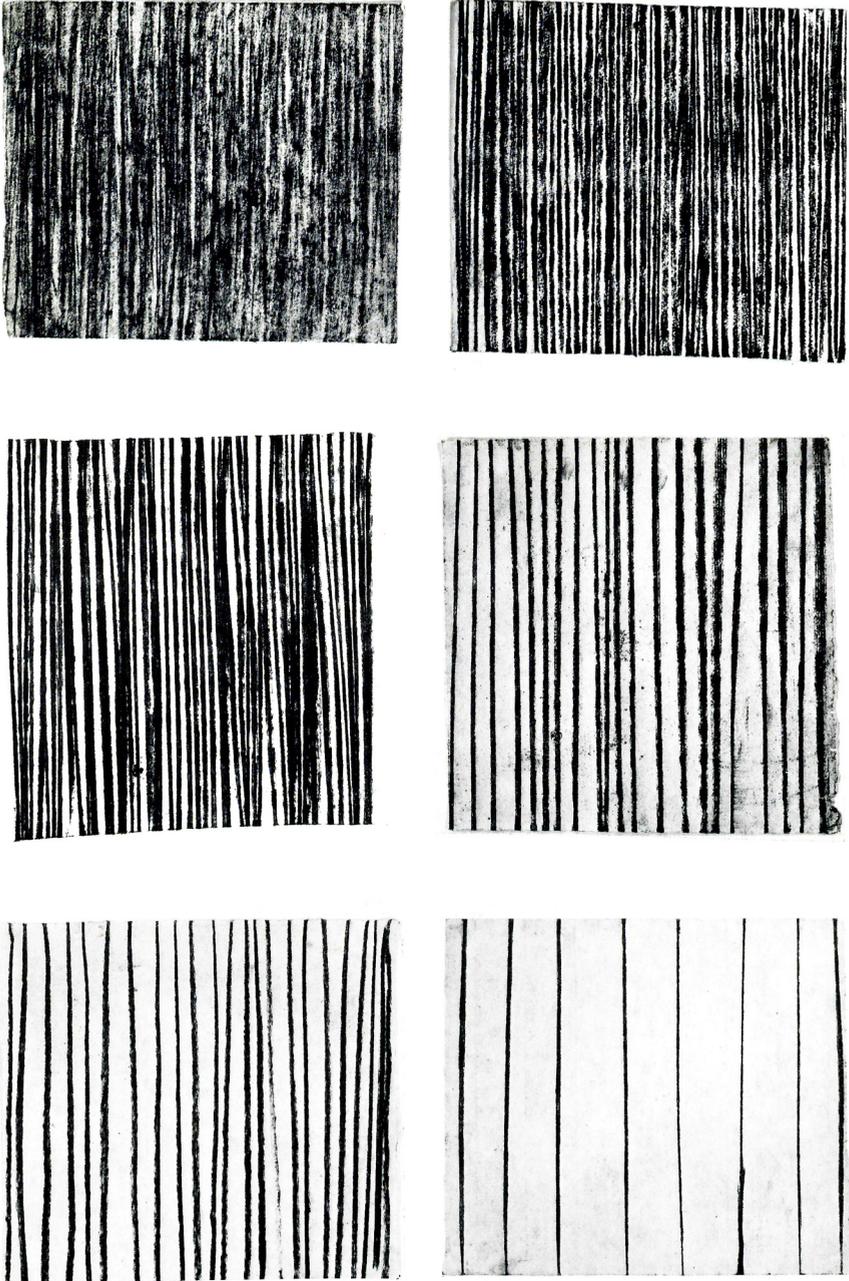


Abb. 92: Günter Uecker: *Große Reihe Vertikal I–VI* (1957–58), Kohle,
Unterschiedliche Größen zwischen 15.2 x 21.8 und 19.7 x 23 cm

Abstände zwischen den Linien. Uecker beginnt mit einer dichten Struktur von Vertikalen, in der die einzelne Linie in einer diffusen Schraffur untergeht. Das Bild changiert zwischen einer Fläche nuancierter Grautöne mit schwarzen Akzenten und einer angedeuteten vertikalen Struktur. Im zweiten Bild der Serie differenziert Uecker die Linien aus, die sich nun klar voneinander unterscheiden und schmale Weißräume lassen. Ein nicht weiter zu bestimmender heller Streifen durchzieht horizontal die Struktur wechselnder schwarzer Linien und weißer Zwischenräume und lockert diese etwas auf. Die dritte Zeichnung zeichnet sich durch starke Senkrechte aus, deren Intervalle der Strichstärke entsprechen, Weißräume und schwarze Linien sind also gleichdimensioniert, was einen statischen Bildeindruck erzeugt. Zum vierten Stadium der Reihe schlägt die Wirkung der Zeichnung um, jetzt sind die Weißräume breiter als die schwarzen Linien, wodurch die Zeichnung lichter erscheint. Noch deutlicher treten die weißen Zwischenräume in der fünften Zeichnung hervor, denen hier noch mehr Raum gegeben ist, wohingegen die Linien zarter erscheinen. Schließlich weist das sechste und letzte Blatt nur noch wenige vertikale Linien auf, die durch breite Weißräume getrennt sind.

Ueckers reduzierte Zeichenreihe hat keinen gegenständlichen Hintergrund, wie Hokusais Streifendruck von 1835 noch auf einen Wasserfall hindeutet. Es handelt sich im Gegenteil um eine konkrete Zeichnung, welche die Bildwirkung ihrer beiden Elemente, Linie und Weißraum, durch Variation ihres spatialen Verhältnisses diskursiv erprobt. Die fortlaufende Reduktion und die Vereinfachung der Linien wirken sich im dialektischen Verhältnis zur Fläche auf die Empfindung der Weißräume zwischen den Linien aus.

Für Gudrun Inboden, die der Reihe einer präzisen Analyse unterzieht, zeigt Ueckers *Große Reihe Vertikal* eine Entwicklung der Stofflichkeit innerhalb der Zeichnung, die sich in beide Richtungen lesen lässt. Die erste Zeichnung stellt für sie einen »diaphanen Lichtraum«¹¹⁷¹ dar, in dem das Weiß des Blattes diffus durch eine dichte Textur hindurchscheint. Dieser führe in der dritten Zeichnung zu »dichtester Stofflichkeit«¹¹⁷², da das Weiß nicht mehr als Eindruck von Licht durch die schwarzen Zeichen hindurchscheine, sondern die »Lichtgassen«¹¹⁷³ gleichberechtigte Bildwerte werden, sich die Helligkeit also im Papierweiß als weiße Linien materialisiere, die ebenso stofflich erscheine wie die schwarzen Kohlestriche. Durch die Erweiterung der Intervalle wiederum verlieren die Weißräume ihre Materialität, weichen zurück hinter die

1171 Gudrun Inboden: *Zeichnungen von 1957–1959*. In: Gunther Thiem u. Gudrun Inboden (Hrsg.): *Günther Uecker. Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum »Parsifal«*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 36.

1172 Ebd. S. 38.

1173 Ebd. S. 36.

einzelnen Linien, die sich als distinkte Zeichen absetzen vom Weiß, das »als durchgehende Fläche«¹¹⁷⁴ in den Hintergrund tritt. Dort erscheine die weiße Fläche »als Nicht-Raum, als Leere«¹¹⁷⁵. Die Weißräume entwickeln sich in den weiteren Zeichnungen auf diese Weise zurück »zu einem entstofflichten Freiraum«¹¹⁷⁶, der keine Assoziationen, selbst die des Lichts, mehr zulasse, sondern als »abstrakte Fläche« wirke. Sieht Inboden im geschwärzten Blatt eine »artikulierte Fläche«, die dynamisch wirkt, qualifiziert sie das beinahe unbezeichnete Blatt als »völlige Abstraktion«¹¹⁷⁷.

Inbodens Betrachtung muss an der Stelle ergänzt werden, an der ein für Weißräume sensibilisierter Betrachter diese nicht als negative Werte beurteilt, sondern die schwarzen Linien auch als Begrenzung einer Form verstehen kann. Ab der vierten aber vor allem in der sechsten Zeichnung der Reihe kann sich der Eindruck umkehren, dass statt der schwarzen Linien vor weißem, ›leerem‹ Grund nun weiße Balken optisch hervortreten wie Latten, die durch schwarze Schattenfugen getrennt sind. Das Weiß, welches durch die Papierfarbe gegeben ist, verleiht der durch die Linien konturierten und gestalteten Form Substanz und setzt die Formen mit der Bildoberfläche gleich. Die schwarzen Linien indes treten als leere Zwischenräume in Erscheinung, als Schlitze, welche die Oberfläche verletzen, wie die *Concetto spaziale* Lucio Fontanas.

Einen weiteren Aspekt sieht Dieter Honisch in Ueckers *Großer Reihe Vertikal* problematisiert, den des Verhältnisses der Linie zum Format. Er versteht die Serie ebenfalls als Demonstration einer Entwicklung, und erkennt eine »Zusammenführung von Feld und Struktur«¹¹⁷⁸. Honisch untersucht die Abstände der äußersten Linien zu den linken und rechten Bildrändern im Verhältnis zu den zwischen den Linien liegenden Intervallen innerhalb einer Zeichnung. In den ersten beiden Zeichnungen sind die äußersten Linien mit den Außenkanten identisch und rahmen die ›Gitterstruktur‹ ein. In der dritten Zeichnung sind die Weißräume zwischen den Linien kürzer als der Abstand zu den Rändern; damit solidarisieren sich, so Honisch, die Linien mehr mit der Struktur als mit dem Bildfeld.¹¹⁷⁹ In der vierten und fünften Zeichnung entsprechen die Räume zwischen den Strichen denen der Abstände zu den Seitenkanten. In der sechsten Zeichnung sind die Abstände zu den Seitenrändern geringer als die Weißräume zwischen den Linien; Feld

1174 Ebd. S. 37.

1175 Ebd. S. 37.

1176 Ebd. S. 38.

1177 Ebd. S. 38.

1178 Dieter Honisch: *Uecker*. Stuttgart: Klett-Cotta 1983. S. 44.

1179 Vgl. ebd.

und Struktur seien damit eins geworden.¹¹⁸⁰ Im Gegensatz zu abgeschlossenen Formen, die sich von ihrer Umgebung absondern, verbinden sich Zeichnung und Fläche in unhierarchischen Strukturen oder Rastern, welche sich über das gesamte Format erstrecken. In der Variation des Abstandes zwischen Struktur und Seitenrändern analysiert Uecker dieses Beziehungsverhältnis, welches ein grundlegendes Phänomen der neuen Zeichnung darstellt.

Am Ende seines *Vortrags über Weiß* beschreibt Uecker eine seiner Weißstrukturen: »Hier sehen Sie ein leises Stakkato, eine lesbare Weißzone, die in ihrer Feinheit unsere sensibelste Regung erweckt, die uns eine neue Welt der kleinen Nuancen, der Stille, abseits allen Geschreies vermittelt.«¹¹⁸¹ Jene Charakterisierung ließe sich auf so gut wie jede Arbeit Ueckers übertragen.

Im selben Jahr, in dem Uecker die *Große Reihe Vertikal* beginnt, schlägt er zum ersten Mal Nägel in eine Bildfläche, um sie als Strukturelemente großflächiger Ordnungen nebeneinander zu nageln. Die Anordnung der gleichförmigen Nägel auf der Fläche und ihre Abstände zueinander bilden die dynamische Struktur, im Wechsel von Zeichen und ›Leerstelle‹. Indem er Nägel und Bildfläche weiß streicht, vereinheitlicht er die disparaten Materialien und verbirgt ihre Stofflichkeit, um die Form herauszukehren. Das dreidimensionale Objekt ragt in den Raum zwischen Bild und Betrachter und nimmt Einflüsse seiner Umgebung in sich auf, die in ihrer Wandelbarkeit stetig die Erscheinung des Kunstwerks verändern.

Ueckers Bestreben einer »Dimensionserweiterung«¹¹⁸² des Bildes lässt ihn mit fremden Materialien und vielfältigen Verfahren experimentieren. Schon in frühen Arbeiten, in denen er in pastose Farbschichten ritzt und furcht, arbeitet er plastische Reliefstrukturen heraus. Durch Perforation, Stanzen oder Nageln, aber auch durch Applikation, beispielsweise von Stricken, weitet er die Bildfläche in den realen, dreidimensionalen Raum aus. Auch der Papierfläche ringt er dabei räumliche Wirkungen ab:

Der Künstler faltet vertikal und horizontal, um Linear- und Gitterstrukturen zu erhalten, stellt Abreibungen von strukturierten Materialien her, prägt mit Stacheln, Punzen, Dornen oder Eisenkämmen plastische Muster in das Papier und intensiviert die optische Wirkung dieser flachen Reliefs auf hellem Grund durch Aufreiben von Graphit oder Kohle. Er treibt in die ebene Fläche des Papiers von der Vorder- oder von der Rückseite erhabene oder vertiefte Formen ein, beschichtet diese mit Ölfarbe und kratzt dann nochmals Rillen, Löcher oder Furchen ein.

1180 Vgl. ebd. S. 44.

1181 Uecker: *Vortrag über Weiß* 1979. S. 107.

1182 Günther Uecker: *Strukturwahrnehmung als Methode der Erkenntnis. Aus einem Brief an Dieter Honisch* (1975). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 140.

Er stanz aus Papierstreifen mechanisch gleichförmige Löcher und schichtet die perforierten Streifen dann zu einem Weiß-Relief zusammen.¹¹⁸³

Ab 1960 experimentiert Uecker mit Prägedrucken, bei denen Nagelstrukturen in Papier gedrückt werden und ohne Farbe monochrome Reliefs hinterlassen (Abb. 93).¹¹⁸⁴ »Das Ergebnis ist eine äußerst sensible Graphik, deren zarte plastische Valeurs ein stilles Zusammenspiel von realen Farbwerten und immateriellen Licht-Schatten-Wirkungen erzeugen; es ist eine sanft sensibilisierende Graphik, die zu intensiver, kontemplativer Betrachtung führt.«¹¹⁸⁵ Die plane Bildfläche wird durch den Druck in ein plastisches Gebilde überführt, womit Uecker statt einer illusionistischen eine wirkliche Räumlichkeit der Papierarbeit erzielt. Anstelle von grafischen Zeichen, die sich dunkel von der weißen Fläche abheben und im Schwarz-Weiß-Kontrast Licht-Schatten-Wirkungen vortäuschen, differenzieren die erhabenen Stellen das real einfallende Licht und modellieren durch echte Schattenbildung die feine Struktur: »Meine Arbeiten erhalten durch das Licht ihre Wirklichkeit«¹¹⁸⁶, sagt Uecker und macht damit deutlich, dass Licht und Schatten konkretes Bildmaterial sind. »Ihre Intensität ist durch das einwirkende Licht wandelbar und vom Standpunkt des Betrachters veränderlich.«¹¹⁸⁷ Je nach Lichteinfall und Standort des Betrachters, der auch selbst im Licht stehen und Schatten auf das Werk werfen kann, verändert sich die Struktur des Bildes, die erst durch das Licht erzeugt wird. Die Struktur ist dem dynamischen Prozess der tageszeitabhängigen Lichtwirkung und der Bewegung des Betrachters im Raum ausgesetzt und daher in ständiger Wandlung begriffen. Der Effekt der Vibration durch die iterative Verwendung eines Strukturelements im Wechsel mit Zwischenzonen, der auch in den dichten Prägedrucken als Licht-Schatten-Folge

1183 Ulrike Eichler: *Prägedrucke*. In: *Günther Uecker. Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum ›Parsifal‹*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 52. Eichler betont, dass »[s]eit den fünfziger Jahren [...] der reine Fablos- oder Blindprägedruck, die Urform allen Prägens, zunehmend an Bedeutung [gewann], denn er bot sich als ideales Medium an, um Tendenzen der neuen konkreten Kunst druckgraphisch zu reproduzieren. Die Neigung zur Monochromie, vor allem zum einfarbigen Bild in Weiß oder in Weißmodulationen bei äußerster Reduktion der Bildelemente auf meist seriell angeordnete, geometrische Grundformen war eine der Voraussetzungen dafür.« – Ebd. S. 49. Als druckgrafisches Verfahren bietet der Prägedruck Uecker zudem die Möglichkeit, seine Nagelreliefs in ihrer optischen und haptischen Dimension zu vervielfältigen.

1184 Zum technischen Verfahren von Ueckers Prägedrucken siehe ebd. S. 47–52.

1185 Ebd. S. 52.

1186 Uecker zit. nach Honisch: *Uecker* 1983. S. 60.

1187 Uecker zit. nach ebd. S. 60.



Abb. 93: Günter Uecker: *Prägedruck. Spirale* (1972), Kupfertiefdruckbütten mit Abprägung von Nagelköpfen und -schäften, 70 x 50 cm

erfahrbar ist, wird dadurch verstärkt. Die visuelle Erscheinung löst sich somit von der Materialität des Werkes und wird als Bild eigenständig: »Der rein faktischen Bild- und Objektebene wird eine optische überlagert, die mit den Bedingungen und Voraussetzungen der ersten Bearbeitungsebene keineswegs identisch ist, sondern eigentlich erst vom Betrachter geleistet wird. Objekt

und Erscheinung sind zwar verschiedene Dinge, vereinigen sich aber in der Betrachtung.«¹¹⁸⁸ Leistet schon das Druckverfahren eine Abstraktion, indem nur die Form des Gegenstandes und nicht der Nagel selbst auf das Papier übertragen wird, und entbindet das »anonyme, neutrale Weiß des Papiers« das »stofflich gebundene Nagelobjekt seiner Dinghaftigkeit«¹¹⁸⁹, löst schließlich das Licht die Strukturelemente in reine Licht- und Schattenzeichnungen auf, »daß unser Bewußtsein abspringt von der Registrierung des Gegenständlichen und sich verliert in der Wahrnehmung des aktivierten Lichtes«¹¹⁹⁰. Die Vibrationen der dynamischen Struktur, in der das Auge des Betrachters keinen Halt findet, und welche durch die Lichtspiele weiter in Bewegung versetzt wird, übertragen sich als innere Schwingung auf den Betrachter. Die besondere Bedeutung von Ueckers Reliefarbeiten besteht darin, »daß Physiologisches in Meditation, Sehen in Betrachten übergeht, das Kunstwerk zum Auslöser von Prozessen wird, in denen der Betrachter nicht mehr das Bild, sondern sich selbst zum Gegenstand hat. Man könnte hier von einer über das Optische hinausgehenden gedanklichen Dimension sprechen.«¹¹⁹¹

Wie die Arbeiten anderer konkreter Künstler besitzen auch Ueckers Arbeiten keinen symbolischen oder abbildenden Bezug.¹¹⁹² Die Arbeiten sind selbstreferentiell und thematisieren ihre Materialität, ihre Struktur und ihre bildhafte Wirkung. Im Gegensatz zur konstruktiven Kunst, wie die Arbeiten Max Bills, wollen Ueckers Strukturen jedoch kein System abbilden, das sich der Betrachter rational erschließt. Genauso wenig stellen Ueckers Strukturen expressive Gesten dar, wie die Bilder des Informell, die als Spuren emotionaler Errungen auf den Künstler rückschließen lassen. Uecker nimmt sich in seinen künstlerischen Arbeiten zurück und zielt auf die sinnliche Wirkung der Bildoberfläche. Diese ist strukturiert durch den wiederholenden Wechsel von Element und Zwischenraum. Letzterer stellt sich als plastischer Weißraum heraus, der mit energetischen Spannungen aufgeladen das Gefüge zusammenhält und gleichsam in Vibration versetzt: »Die Ruhe der Unruhe«, nennt Heinz Mack dieses Phänomen der gleichsam analytischen wie synthetischen Zugkräfte in

1188 Honisch bezieht sich hier auf Ueckers Nagelreliefs. Als Abdrücke von Nagelstrukturen sind Ueckers Prägedrucke in ihrer optischen Wirkung mit den Nagelreliefs vergleichbar, so dass Aussagen zu den Nagelreliefs in den meisten Fällen auch auf die Prägearbeiten zutreffen, die in der Forschung weniger Beachtung finden. – Ebd. S. 60.

1189 Eichler: *Prägedrucke* 1976. S. 52.

1190 Dietrich Helms: *Günther Uecker*. Recklinghausen: Aurel Bongers 1970. S. 6.

1191 Honisch: *Uecker* 1983. S. 62.

1192 Titel wie *Weißes Feld*, *Silberspirale* oder *Nagelsymphonie* stellen Materialität oder Struktur in den Fokus. In Titeln wie *Großer Wind*, *Regen* oder *Fluss* werden Assoziationen geweckt, allerdings verweisen auch diese Benennungen eher auf Strukturprinzipien der künstlerischen Arbeiten als auf ein außerbildliches Naturphänomen, das hier zur Darstellung findet.

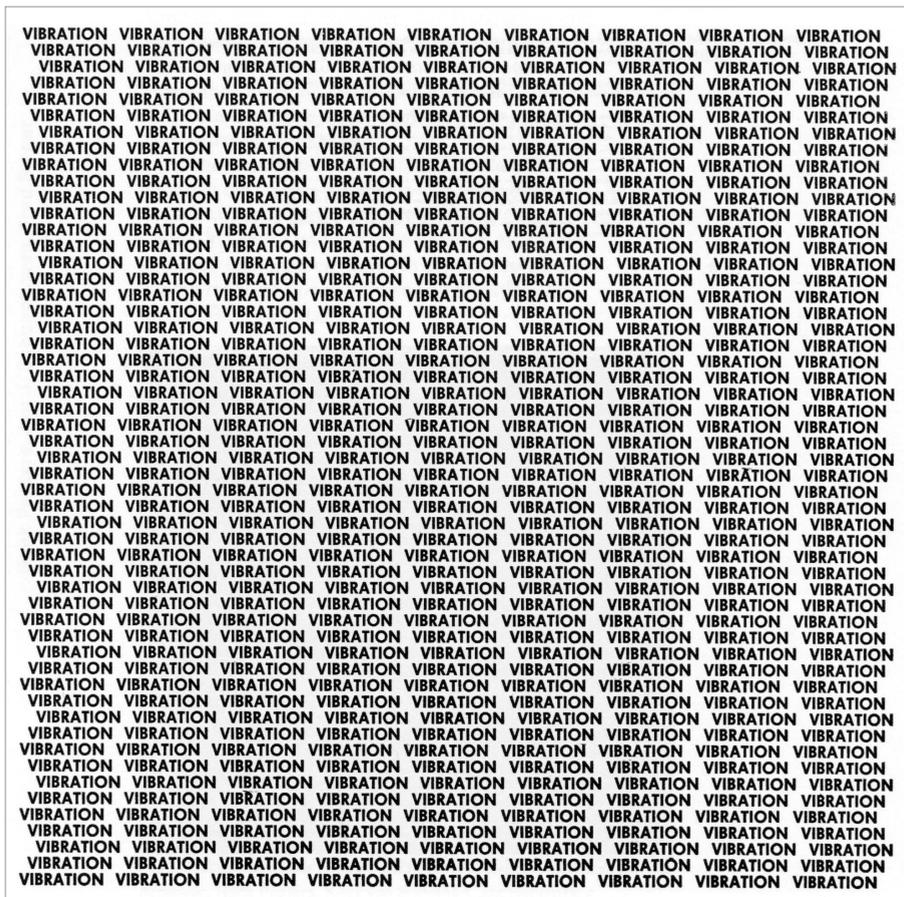


Abb. 94: Gruppe ZERO: *Vibration*. Titelblatt der zweiten Zeitschrift ZERO

seinem gleichnamigen Manifest, das in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift ZERO erscheint. Das Titelblatt der Ausgabe veranschaulicht dies auf der Ebene der Schrift (Abb. 94). Das regelmäßige Raster des iterativ gesetzten Wortes *VIBRATION* gerät durch die typografischen ›Gießbäche‹ in optische Schwingung, die in der Verschiebung der Worte innerhalb der Kolumne eine dynamische Bewegung bekommen. Das einzelne Wort lässt sich im Verbund der All-Over-Struktur kaum mehr lesen, sondern verschwimmt optisch darin und konkretisiert damit den präsentierten Begriff. Das Titelblatt zeigt die Nähe der Gruppe ZERO zu den Vertretern konkreter Poesie,¹¹⁹³ es verdeutlicht aber auch die Verwandtschaft ihrer ästhetischen Konzeptionen.

1193 Günther Uecker selbst betätigt sich auch als Dichter. Seine literarischen Texte sind abgedruckt in Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen* –

Ueckers Verbindung zu Sprache, Schrift und Literatur schlägt sich in zahlreichen Arbeiten nieder. Britta Julia Dombrowe hat in ihrer Dissertation Ueckers bibliophile Werke in einem Gesamtkatalog zusammengestellt, welche die bis dahin veröffentlichten Mappen, Editionen und Buchobjekte umfasst, und wissenschaftlich reflektiert.¹¹⁹⁴ Dombrowe erkennt eine strukturelle Ähnlichkeit von Schrift und Ueckers Nagelarbeiten, die »vom Wechsel des eingeschlagenen Objektes und der vom Licht zur artikulierenden Leerstelle bestimmt«¹¹⁹⁵ sei: »Dieser Rhythmus von Zeichen und Nicht-Zeichen ist für Uecker entscheidend: Sein Interesse an Schriftzeichen ist gewiss aus dieser Faszination zu erklären.«¹¹⁹⁶ Rein visuell betrachtet ist die Ordnung von Schriftzeichen, die regelmäßige Textur aus Buchstaben und Weißräumen, ebenso ein »Raster« wie die Strukturen aus Linien, Punkten oder gar Nägeln. Die Gemeinsamkeit betont Uecker beispielsweise in seinem Buch *Graphien* von 2002, dessen Titel sowohl Schriftzeichen als Zeichnung bedeutet. In dem Buch stellt Uecker konkrete Zeichnungen und Prägedrucke neben Texte in arabischer, Keil- und Hieroglyphenschrift, deren Schriftsysteme auf Leser, die nur das lateinische Alphabet kennen, bildhaft wirken oder die bereits stärker piktoral organisiert sind. Mit einem handgeschriebenen Text auf einer der Seiten kommentiert Uecker poetisch:

Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit schweigend lesen.

Das Schweigen wird zur plastischen Empfindung, in Strukturen fließend wahrgenommen, als Geheimnis empfunden, die Kunst des Lesens als innerlich beobachteter Vorgang erlebt.

Auf der einen Seite »schweigt« jeder Text, wenn er schriftlich fixiert existiert, aber nicht laut gelesen wird. Das Lesen verläuft dann im Stillen als intimer Akt des Lesers. Auf der anderen Seite »schweigt« jeder Text, wenn er wie ein Bild nur visuell wahrgenommen wird. Diese Seite von Text wird einem bewusst, wenn man eine fremde Schrift sieht, die der Unkundige nur sehen aber nicht lesen kann. Auf die piktorale Ikonizität von Schrift verwiesen, wird der Text zum Bild, zur optischen Struktur.

Reflexionen. St. Gallen: Erker 1979. – Andere Künstler des Umkreises der Gruppe ZERO, darunter Herman de Vries, haben zudem wichtige konkrete Texte geschrieben.

1194 Vgl. Britta Julia Dombrowe: *Redepflicht und Schweigefluss. Zur Gestalt, Bedeutung und Funktion von Günther Ueckers Bibliophilen Werken*. 2 Bde. Mainz: Chorus 2006.

1195 Ebd. S. 17.

1196 Ebd.

5.2.4. Stilpluralismus: Tendenzen der Gegenwart

Zur Beschreibung der vielfältigen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte ist die strittige Bezeichnung ›Postmoderne‹ eingeführt worden, welche einen Bezug zur Moderne herstellt, während sie diese gleichsam als überwunden ansieht. So schwierig der Begriff zu fassen ist, der zuerst von der Literaturkritik in den fünfziger Jahren aufgenommen und in Folge von Umwertungen und Übertragungen bis zur Bedeutungslosigkeit strapaziert wird,¹¹⁹⁷ so wenig lässt sich ein Stil postmoderner Literatur und Kunst beschreiben. Im Gegenteil ist Stilpluralismus wesentliches Merkmal der Postmoderne, für die Jürgen Habermas den Begriff der »neuen Unübersichtlichkeit«¹¹⁹⁸ prägt. Das Streben der Moderne nach einer einheitlichen, absoluten Idee widerstrebt der Skepsis gegenüber jeglicher totalisierenden Synthese, die sich durch die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit eingestellt hat.¹¹⁹⁹ Postmoderne Künstler befreien sich von den Zwängen der Avantgarde, wie dem der Innovation und Ungegenständlichkeit beziehungsweise der textuellen Kohärenz, was zur Blüte populärer Gattungen und Wiederbelebung traditioneller Formen, die spielerisch imitiert und intertextuell einbezogen werden, führt.¹²⁰⁰ Die Vereinigung von Kunst und Leben, welche schon die Avantgarden beschäftigte, bildet nun in Verbindung mit der Ablehnung eines ›auratischen‹ Kunstwerks neue Formen aus, die sich in Pop-Art, Happening, Performance und Aktionskunst artikulieren.¹²⁰¹

Hat sich die Zeichnung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die nicht mehr nur als Vorarbeit zu malerischen, plastischen oder architektonischen Arbeiten entsteht, sondern sogar »Pionierfunktion in der Entwicklung neuer Bildvorstellungen«¹²⁰² hat, weiten sich die Ausdrucksmöglichkeiten des zu neuem Selbstbewusstsein gelangten Mediums nun aus. Linien werden auf Wände, Haut und durch Landschaften gezogen, in kitzelnden Grafismen wird der Übergang zur Schrift fließend, in gespannten Seilen und sich windenden

1197 Vgl. Dieter Borchmeyer: *Postmoderne*. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 350.

1198 Vgl. Jürgen Habermas: *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= Kleine politische Schriften 5).

1199 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Postmoderne*. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin: de Gruyter 2007. S. 138.

1200 Vgl. Borchmeyer: *Postmoderne* 1994. S. 348.

1201 Vgl. ebd. S. 349.

1202 Gabriele Sand: *Zeichnung. Positionen. Aspekte der Zeichnung in den 60er und 70er Jahren*. In: *Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung*. Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2004. S. 27.

Drähten greift die Zeichnung in den Raum. Die idealistischen Bestrebungen der Moderne und Spätmoderne haben die Zeichnung auf das Elementarste reduziert und schließlich bis zu ihrer Negation, der Ausradierung, getrieben. Danach müssen die Zeichner neu ansetzen und sie tun es in einer Ausdrucksvielfalt, in der konkrete Zeichnungen neben figurative Abbildungen treten, subjektiv-expressive Gesten neben objektive mathematische Formen, puristische Konstellationen neben überladene Kompositionen. Zwischen den fotorealistischen Porträts Chuck Closes (*1940) und auf einzelne Linien beschränkte, ungegenständliche Zeichnungen Fred Sandbacks (1943–2003) erstreckt sich das stilistische Spektrum der künstlerischen Zeichnung, welche sich bis heute seine Reichhaltigkeit bewahrt und auf keine einheitliche Richtung festlegt.

Dieses Nebeneinander verschiedenster Formen findet sich ebenso in der Literatur. Auch die Schriftsteller folgen keinen übergeordneten, leitenden Programmen, sondern kombinieren tradierte Gattungen mit avantgardistischen Ideen, populäre Genres mit klassischen Formen oder Inhalten. Entwicklungen der visuellen Dichtung finden nun auch Einzug in andere literarische Gattungen und Genres. Typografische Sonderheiten werden als literarische Mittel einbezogen, die rhetorisch, illustrierend oder narrativ am Text mitwirken. Insbesondere der Einfluss digitaler Medien und die damit einhergehende Krise des Buches, die Marshall McLuhan am Ende der ›Gutenberg-Galaxis‹ erkennen will,¹²⁰³ scheint ein Interesse am Buchmaterial herbeizuführen und typografischen Experimenten innerhalb literarischer Werke Vorschub zu leisten. Bildet die visuelle Dichtung, welche die typografische Seite von Text als literarischen Ausdruck nutzt, bislang eine Sparte poetischer Produktion, die insbesondere in den spätmodernen Entwicklungen der visuellen und konkreten Poesie zur bildenden Kunst tendiert, breitet sich der literarische Einsatz typografischer Mittel in der Postmoderne weiter aus und bezieht unterschiedlichste Bereiche, auch populärer literarischer Produktion ein. Die Möglichkeiten typografischer Gestaltung computerbasierter Textverarbeitung regen eine junge Schriftstellergeneration zum Experimentieren mit Typografie und Textsatz an. Dabei kann sie sich auf umfangreiche Vorarbeiten der optischen Dichtung stützen.

Neue Arbeiten verknüpfen narratives, chronologisches Erzählen beziehungsweise figurative Bilder mit Stilelementen experimenteller Literatur und abstrakter Kunst. Auch der Weißraum findet so Einzug in die postmodernen Texte und Bilder, dessen Funktion und Bedeutung jedoch keiner einheitlichen Zielperspektive unterliegt, wie beispielsweise der Referenz auf das weiße Blatt

1203 Vgl. Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press 2002.

Papier in der konkreten Poesie oder dem isolierenden, unendlichen Raum in der suprematistischen Kunst, sondern in jedem Werk neu beurteilt werden muss.

Alexander Roob: *Marcel I* (1999)

Der Zeichner Alexander Roob (*1956) nimmt in seinen *Bildromanen* die populäre Gattung des Comics auf und zeichnet in einer Folge von Einzelbildern, die er in frühen Arbeiten rhizomatisch auf der Ausstellungswand anbringt und später in linearen Abfolgen präsentiert, einen Handlungsverlauf, der sich entlang der nebeneinander geordneten Einzelbilder sukzessiv entfaltet. Mit einfachen und klaren Umrissen, die an Matisse' Zeichenkunst erinnern, skizziert Roob einzelne Sequenzen, in denen er sich auf wesentliche Gegenstände konzentriert. Auf den DIN A5 großen Zeichnungen bleibt viel Weiß zurück, in dem sich die Linien verlieren, die Häuserkanten und Raumfluchten andeuten. Der Bildroman *Marcel I* von 1999 (Abb. 95) zeigt eine Person, die einen Handkarren über Bürgersteige zieht, in einer Wohnung ankommt, telefoniert, liest, isst und so fort. In der Art, wie der Betrachter dem Mann folgt und immer aus gewisser Distanz betrachtet, erinnert die Bildfolge an cineastische Verfolgungsszenen. Die in wenigen Linien schnell umrissenen Szenen unterstreichen die Flüchtigkeit des festgehaltenen Moments. Konzentriert auf bestimmte Bereiche wird der Blick des Betrachters gesteuert – wie der Fokus einer Kamera die Wahrnehmung lenkt. Der Weißraum wird als Unschärfe oder Ablende empfunden, durch die Teile der Szene dem Blick absichtlich entzogen werden, um auf das Wesentliche zu fokussieren und die Dramatik zu steigern. Das durch Weißräume eingeschränkte Blickfeld wirkt aber auch als subjektive Perspektive einer Erzählerinstanz, durch deren Augen dem Betrachter die Handlung vermittelt wird. Meistens haftet dieser Blick an der verfolgten Figur, als welcher der titelgebende Marcel zu vermuten ist, schweift mitunter aber auch ab und nimmt einzelne Gegenstände oder Ansichten ins Visier. Neben den Weißräumen innerhalb der Einzelbilder fallen die Intervalle zwischen den Panels ins Gewicht. Jene sequenziellen Zwischenräume lassen sich als filmische Schnitte, Schwenke oder Zooms verstehen, in denen sich die Handlung fortsetzt, ohne dass diese gezeigt wird, sondern vom Betrachter imaginativ ergänzt werden muss. Plötzliche Perspektivwechsel sind aufgrund der subjektiven Sicht daher als Folge von Wahrnehmungsreizen zu interpretieren – so lässt der Wechsel auf eine Ansicht mit Telefon die Annahme zu, dass das Telefon klingelt.

Roobs Bilderromane erzählen keine schlüssigen Handlungen mit Spannungsbögen oder dramatischem Aufbau, sie thematisieren vielmehr in der Gattung der Zeichnung die individuelle Wahrnehmung, wobei er sich nar-

rativer Mittel und ästhetischer Eigenschaften populärer Genres bedient. In seiner *Theorie des Bildromans* schreibt Roob:

Jede Zeichnung geschieht in der Art einer Abtastung des Gesichtsfeldes als Resultat einer Wahrnehmung, die ihre physische, körperinnenräumliche Abkünftigkeit immer mit in den Außenraum hineindenkt. Insofern kann der Zeichner auch sagen, er zeichne keine Dinge, er zeichne alleine das Sehen. Insofern ist auch das Sehen selbst die eigentliche Handlung des Bildromans.¹²⁰⁴

In der Auslassung inszeniert Roob den individuellen Blick, der nur bestimmte Bereiche betrachtet, und zwingt damit auch den Betrachter, jene spezifische Perspektive anzunehmen. Dieser wird seiner Freiheit eines selbstbestimmten Rezeptionsvorgangs durch die Bildinformationen enthoben, und stattdessen gelenkt, so wie dem Leser epischer Literatur durch die Erzählperspektive sukzessive eine Handlung vermittelt wird. So wie dort die literarischen Leerstellen, im Sinne Iasers, dem Leser Imaginationsräume lassen, bieten auch Roobs Weißräume dem Betrachter seiner Bildromane die Möglichkeit, sich die Umgebung gedanklich auszumalen.

Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005)

Zur Imagination regen auch die Weißräume in Jonathan Safran Foers (*1977) international erfolgreichem Bestseller *Extremely Loud and Incredibly Close* von 2005 an. Der Roman erinnert in seinem kühnen Einsatz fotografischer Abbildungen, der farbigen Markierung von Wörtern, dem Einschalten nur mit einzelnen Wörtern oder Sätzen bedruckten Seiten, den leeren Seiten, dem durchstrichenen und ausgeixten Textteilen, der Variation von Buchstabenabständen und vielen weiteren typografischen und illustrativen Besonderheiten an Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy*. Dabei zeigt Foers Protagonist und autodiegetischer Erzähler, der neunjährige Oskar Schell, Ähnlichkeiten zur Figur des Oskar Matzerath aus Günter Grass' 1959 erschienenem Roman *Die Blechtrommel*. Der Tamburin spielende, neunmalklugen Oskar ist auf der Suche nach einem Vermächtnis seines Vaters, der beim Attentat des 11. Septembers 2001 auf das World Trade Center in New York ums Leben kam. Parallel dazu wird die Geschichte von Oskars Großeltern erzählt, welche die Bombenangriffe auf Dresden 1945 überleben und traumatisiert in die Vereinigten Staaten auswandern. Dokumente wie Briefe, Tagebücher, Fotoalben, Notizhefte und Memoiren spielen eine wichtige Rolle in diesem Roman, der

1204 Alexander Roob: *Theorie des Bildromans*. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie Villa Massimo, Rom. Rom: o. V. 1997. S. 81.

sich um Trauer, Erinnerung und Aufarbeitung dreht. Die Besonderheiten jener fiktiven Bücher werden im Druck von Foers Roman buchgestalterisch realisiert und sind Bestandteil des Textes. Eine Stelle beschreibt, wie Oskars Großvater seine anscheinend blinde Frau ermuntert, ihre Lebenserinnerungen aufzuschreiben, woraufhin sich diese monatelang zurückzieht und auf einer Schreibmaschine über tausend Seiten tippt. Als sie ihm eines Tages stolz das Resultat präsentiert, in dem sie ihm ihr Leben beschreibt, muss er erkennen, dass in der Schreibmaschine kein Farbband eingelegt war und er nur einen Stapel leerer, weißer Blätter in Händen hält: »but this was all I saw:«¹²⁰⁵, schreibt der Großvater, worauf drei leere Seiten in Foers Roman folgen. Dass die monatelange Arbeit vergebens war und niemand jemals das Leben dieser Frau kennen wird, obwohl sie es so bereitwillig offen gelegt hat und so viel Hoffnung daran geknüpft hat, erfüllt den emphatischen Leser mit tiefer Traurigkeit. Auch mit ihrem Mann hat man tiefes Mitleid. Er wollte ihr mit dem Vorschlag, ihre Memoiren zu schreiben, helfen und ist schließlich Schuld an der Vergeblichkeit, weil er vergaß, dass kein Farbband in der Schreibmaschine ist. Seine ehelichen Schuldgefühle werden dadurch weiter verstärkt und er kommt in die prekäre Situation, sie anzulügen oder ihr die Illusion und das Glück zu nehmen. Die Traurigkeit jener Szene potenziert sich in der Ansichtigkeit jener drei leeren Seiten. Durch die Konkretisierung des in der Erzählung beschriebenen Manuskripts im realen Buch in den Händen des Lesers vergegenwärtigt Foer die Szene. Er überschreitet die Grenzen von Fiktion und Leserwirklichkeit und steigert die Empfindungen beim Lesen durch die körperliche Nähe. Der Autor erlöst den Leser nicht aus der emotionalen Spannung. Anstatt schnell weiterzulesen, müssen die leeren Seiten durchblättert und das Unglück ertragen werden, dass auf jeder Seite bewusst gemacht wird. Zu dieser ikonischen Funktion der drei blanken Seiten kommt die symbolische. Die leeren Seiten visualisieren das Vergessen von Erinnerungen und dass die Erinnerungen an die Großmutter vergessen wird, so als hätte sie nie existiert; sie visualisieren aber auch das leere Gefühl des Großvaters, der wie gelähmt ist von der Unfassbarkeit der Situation und seiner Konsequenzen, der nicht weiß, wie er reagieren soll; sie visualisieren daher auch seine Handlungsunfähigkeit und sein Schweigen und dies überträgt sich als Gefühl der Sprachlosigkeit auf den Leser.

An anderer Stelle, gegen Ende des Romans, inszeniert Foer typografisch das Gegenteil von Schweigen. Der Großvater, der nach seinen traumatischen Erlebnissen in Dresden zu sprechen aufgehört hat, führt ein Tagebuch, welches an seinen Sohn gerichtet ist. Darin schildert er, wie er nach

1205 Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud and Incredibly Close*. London: Penguin Books 2005. S. 120.

Jahren der Abwesenheit zu seiner Frau zurückkehrt und seinen Enkel, Oskar, kennen lernt. Für die vielen Eindrücke und Gedanken scheint der Platz in seinem Tagebuch nicht zu reichen, welches Foer nun mit dem realen Druckexemplar des Romans korreliert. Während sich der Großvater ein »infinitely blank book«¹²⁰⁶ wünscht, nimmt der Durchschuss des gedruckten Textes von Seite zu Seite ab, bis die Zeilen und Buchstaben sich schließlich überschneiden und bis zur Unleserlichkeit mit einander verschmelzen (Abb. 96). Immer dunkler werden die eng beschriebenen Kolumnen, in die der Großvater seine Erlebnisse zu pressen scheint, an dessen Ende nur eine schwarze Fläche zu sehen ist, als dichte Textur Geschriebenes. Vergleichbare Verfahren haben auch Heinz Gappmayr und John Furnival in ihren visuell-konkreten Texten angewandt, Foer nutzt sie hier, um einen narrativen Aspekt der Handlung zu veranschaulichen und für den Leser erfahrbar zu machen. Im Gegensatz zu den bis zur Unleserlichkeit geschwärzten Textteilen als Zeichen eines unbedingten Mitteilungsbedürfnisses, steht die Mitteilung von Thomas Schell, Oskars Vaters. Es ist die letzte Sprachnachricht, die jener vor seinem Tod verschickt hat, in Versalien gedruckt, fragmentiert und durch Weißräume durchbrochen, visualisiert die typografische Gestalt die akustischen Eigenschaften der Nachricht: die Großbuchstaben suggerieren den Eindruck von Lautstärke, die Weißräume setzen im Textbild Empfangsstörungen um, durch die nur Versatzstücke des Tons übermitteln werden. Der Dreipunkt (im Original ein Gedankenstrich) am Ende der Nachricht bezeichnet den abrupten Abbruch der Übermittlung.

Durch die experimentellen Mittel, mit denen Foer im Roman operiert, erzeugt er eine »intensive emotionale Aktivierung des Lesers«¹²⁰⁷, denn sie stellen keine Visualisierung äußerer Begebenheiten dar, »stattdessen verweisen sie primär auf *innere* Zustände des erzählenden und erzählten Ichs«¹²⁰⁸. Die Buchgestaltung verstärkt somit die Affekte, indem sie Emotionen der fiktiven Figuren sinnlich wahrnehmbar macht und der Leser diese perzeptiv aufnimmt. Der vielgestaltige Einsatz von Weißräumen als Bezeichnung von Fehlendem, als Inszenierung artikulatorischen Stockens oder technischer Sprechstörungen sowie umgekehrt die Tilgung von Weißräumen als Darstellung vermehrter Kommunikation zeigt, wie der freie Umgang mit der Materialität des Textes in die populäre Literatur vordringt und hier Errungenschaften avantgardistischer Textproduktion Anwendung finden.¹²⁰⁹ Der wirtschaftliche Erfolg des

1206 Foer: *Extremely Loud and Incredibly Close* 2005. S. 281.

1207 Till Werkmeister: *Domestic Nation. Der sentimentale Diskurs US-amerikanischer Romane zum elften September 2001*. Berlin: LIT Verlag 2013 (= Erlangener Studien zur Anglistik und Amerikanistik 13). S. 154.

1208 Ebd.

1209 In *Tree of Codes* (2010) geht Foer noch weiter. Er schneidet Zeilen und Worte aus Bruno

wissenschaftlicher Texte vereint. Das knapp achthundert Seiten umfassende, das übliche Format eines Romans übersteigende Buch wartet im Inneren mit zahlreichen typografischen Besonderheiten auf, die keineswegs neu aber in der Fülle überwältigend wirken: verschiedene Schriftarten, umfangreiche Fußnotenapparate, Wechsel der Schriftorientierung und Satzordnung, integrierte Spalten und Textfelder, frei auf der Seite angeordnete Textteile, Durchstreichungen, farbige Auszeichnungen, Verwendung von Blindenschrift, Kombinationen differenter Typografien auf einer Buchseite – das Buch scheint das gesamte Spektrum typografischer Möglichkeiten auszuschöpfen, so dass sich Analogien zu allen Vertretern optischer Literatur finden lassen. Nur um ein Beispiel zu nennen: Auf Seite 309 erscheint auf einer, abgesehen von der Paginierung, freien weißen Seite ausschließlich das Wort ›white‹, womit die Seite an konkrete Einworttexte, wie denen Gappmayrs, erinnert.

Der Roman entfaltet seine Geschichte auf drei ineinander verschachtelten Erzählebenen: der drogenabhängige Johnny Truant findet im Appartement seines verstorbenen Nachbarn, eines gewissen Zampanò, eine wissenschaftliche Studie zum *Navidson Record*, einem Dokumentarfilm, in dem der Pulitzerpreisträger Will Navidson einem mysteriösen Geheimnis seines Hauses nachgeht: Das Haus offenbart den Zugang zu einem unendlichen Labyrinth, dessen Existenz sich nicht erklären und dessen Ausmaße sich nicht ermessen lassen; in zahlreichen immer gefährlicher werdenden Expeditionen ins Innere dieser Räumlichkeiten erweisen sich Dunkelheit und Leere nicht als einzige Gefahren, die nur Will Navidson selbst überlebt.¹²¹¹ Jener Film Navidsons, der wissenschaftliche Beitrag Zampanòs zu diesem Film und die Einleitung sowie die Kommentare Truants zum Aufsatz bilden die Erzählebenen. Die differentielle Typografie hält die Ebenen auseinander, die schriftlich fixiert dem Leser vor Augen gestellt werden, als halte er selbst die Aufzeichnungen in Händen. Die Schreibmaschinenschrift, in der die Textanteile Truants gedruckt sind, erzeugt den Eindruck starker Unmittelbarkeit, während der Text Zampanòs als typografisches Dispositiv einer wissenschaftlichen Abhandlung objektiv erscheint. Der kritische Apparat wird allerdings ab einer gewissen Stelle ad absurdum geführt, indem Fußnoten und Kommentare nicht nur am unteren Seitenrand eingefügt, sondern zusätzlich Randspalten und Textfelder eingefügt werden, deren Inhalt sich über mehrere Seiten erstreckt, so dass ein sukzessives Lesen der Seiten unmöglich gemacht wird; die Informationen dieser Einklinkungen sind Aufzählungen und Listen, die inhaltlich keine Relevanz haben

ellen Form auf der einen Seite und seiner typografisch-materialen Experimente auf der anderen Seite verweist das Buch auf den Übergang vom analogen zum digitalen Medium.

1211 Danielewski weckt hier Assoziationen mit Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*, Erzählungen Edgar Allan Poes, wie *Pit and the Pendulum*, und die mythologische Sage des Minotaurus.

und somit ironische Brechungen wissenschaftlichen Arbeitens darstellen. Typografisch besonders frei geht Danielewski an den Stellen mit dem Text um, in denen er die Handlungen des Films, des *Navidson Records*, beschreibt.¹²¹² Hier erfindet er textgestalterische Formen, um die visuellen Informationen des Films zu adaptieren. Eine Wendeltreppe führt hinab in die Tiefen des undurchsichtigen Raumes, Handlungen, die auf dem oberen Plateau stattfinden, werden demzufolge an den Seitenanfang gedruckt, während Handlungen am Fuß der Treppe an den unteren Seitenrand gesetzt sind. Die Orientierungslosigkeit innerhalb des Labyrinths zeichnet sich durch Richtungswechsel der Schrift ab, so dass der Leser gezwungen ist, das Buch zu drehen und sich auf jeder Seite neu

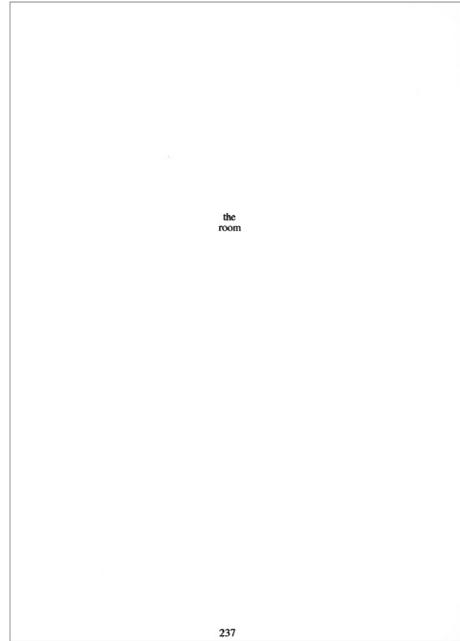


Abb. 97: Mark Z. Danielewski: *House of Leaves* (2000), S. 237

zu orientieren, um dem Handlungsverlauf zu folgen. Die Bucharchitektur wird hier mit der Architektur des ›Houses of Leaves‹, was unter anderem das ›Haus der Blätter‹, also das Buch, bedeuten kann, kurzgeschlossen und nutzt die spatiale Dimension der Buchseite zur Veranschaulichung der zentralen Raumsemantik des Romans. Insbesondere dem Weißraum als undefinierter Ort, über dessen Dimension und Eigenschaft sich nur spekulieren lässt, kommt als Kennzeichnung der Leere des undurchsichtigen Raums, welche das grauerregende Nichts beherbergt, eine besondere Bedeutung zu. In Auslassungen, leeren Klammern, freien Seiten, Zwischenschlägen, extremen Wortabständen, in der Isolierung einzelner Wörter oder Wortgruppen, zum Teil in spezifischen Umrissformen, bleibt das Weiß der Buchseite präsent und wird der Weißraum zum wesentlichen Merkmal des Textes. Seite 237 demonstriert diese Ikonisierung eindeutig (Abb. 97): mittig steht dort »the room« und auf gleiche Weise auf der folgenden Seite »saturated in silence.«, was den lee-

1212 Die Beschreibungen des Films erinnern in der Ästhetik an den 1999 unter der Regie von Eduardo Sánchez und Daniel Myrick produzierten US-amerikanischen Horrorfilm *Blair Witch Project*, dessen ebenfalls pseudo-dokumentarischer Charakter die Trennung von Realität und Fiktion verwischt und durch die fingierte Authentizität den Schrecken beim Zuschauer erhöht.

ren Raum der Buchseite als Abbild des leeren Korridors bezeichnet. Die Dimension des Weißraums erhält auf Seite 145 zudem eine räumliche Tiefe, indem durch das Papier die darunter liegende Seite hindurchscheint (Abb. 98). Die vom Text konturierten ausgesparten Weißräume der aufeinander folgenden Seiten erzeugen in der Schichtung eine Tiefenräumlichkeit, die den Eindruck eines Raumes bewirken.

Für Sebastian Deterding und Achim Hölter stellt Danielewskis Roman *House of Leaves* eine »Widerspiegelung der postmodernen Literatur und Akademie [...], ihre Parodie und Kritik«¹²¹³ dar. Das Verwischen von Fiktion und Realität in der fiktiven Dokumentation und der ebenso fiktiven, pseudowissenschaftlichen Abhandlung, Brüche zwischen den verschiedenen Erzählebenen, Slang und grammatikalisch unkorrekte Sprache, Kataloge und Listen, Vermischung von Genres und Gattungen, Intertextualität und ironisches Ausstellen dieser Intertextualität durch übertriebene Quellendarlegung sowie tropische Mehrdeutigkeit seien die Merkmale postmoderner Literatur, die in diesem Roman auf die Spitze getrieben und die postmoderne Literatur auf der Metaebene bloßlegen würden.¹²¹⁴ Damit forme der Roman »eine einzige, elaborierte Allegorie auf die poststrukturalistische Literaturwissenschaft und die von Mallarmé eröffnete Metapher vom »Raum der Schrift«¹²¹⁵, aus dem es keinen Ausgang gebe. Die Leere, um die herum sich das fiktive Geschehen dreht und die sich in den Weißräumen materialisiert, verbildlicht die Unmöglichkeit, zur Bedeutung eines Zeichens, zum textäußeren Signifikat vorzudringen und offenbart damit die Selbstreferentialität von Text.

As Grundberg, Alabiso and Mitchell contend, this impressive ability to manipulate images must someday permanently deracinate film and video from its now sacrosanct position as "eyewitness." The perversion of image will make *The Rodney King Video* inadmissible in a court of law. "Inc seen, Los Angeles statement—" "Oudeceive us. We said and what we saw seem ludicrous. Tr ain revert to the sh the word and hum judge its peculiar m this a particularly tion. Anything fro ton's *Rising Sun*, to *Tricks*, or Lisa Ma er's *Confession of a into the increasing of a digital univer "True Grit", Anth e *New Yorker* dai the most difficult e ct and will always e dio magician, Grit, tclude Navision." "Consider the savage scene captured on grainy 16mm film of a tourist eaten alive by lions in a wildlife preserve in Angola (*Traces of Death*) and compare it to the ridiculous and costly comedy *Exorc* in which several villains are dismembered by alligat*

¹²¹³Which also stands for Technological Neural Transmitters (TNT)?¹²¹⁴ —
¹²¹⁵Or what as Lude once pointed out also means Tits And Tail, i.e., also explosive, i.e., orgasmic, i.e., a sudden processing pain which turns everything into something entirely else, which now as I catch up with myself, where I've gone and where I haven't gone and what I better get back to, may very well have not been a pun at all but plain and simple just the bifurcation of truth, with an ampersand tossed in for unity. A sperm twist another form of similar unity, and look there's an echo at hand. The articulation of conflict may very well be a better thing upon which to stand—truth a truth 'e all, after all, or not at all. In other words, just as Zampar wrote it.¹²¹⁶
¹²¹⁶Whenever Kale told me she'd visited Zampar around seven times: "He liked me to teach him filmic words. You know, film crit kind of stuff, straight out of Christian Metz and the rest of that crew. He also liked me to read him some of the jokes I'd gotten on the Internet. Mostly though I just described movies I'd recently seen." Zampar was one of them.

145

Abb. 98: Mark Z. Danielewski: *House of Leaves* (2000), S. 145

1213 Sebastian Deterding u. Achim Hölter: *Papier simuliert visuelle Medien. Zu Mark Z. Danielewskis Roman House of Leaves (2000)*. In: Michael Scheffel, Silke Grothues, Ruth Sassenhausen (Hrsg.): *Ästhetische Transgressionen. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 69). S. 213–233.

1214 Vgl. ebd. S. 220–223.

1215 Ebd. S. 223.

Ausblick

Inwieweit die ausgewählten Arbeiten dieses Ausblickkapitels in Vergessenheit geraten werden oder als Repräsentanten ihrer Zeit weiter rezipiert und kanonisiert werden, wird sich erst noch zeigen.¹²¹⁶ Sie bilden nur einen Ausschnitt gegenwärtiger Produktionen, in denen dem Weißraum eine explizite Bedeutung zukommt. Neben diesen figurativen und narrativen Konzepten bestehen weiterhin ungegenständliche und konkrete Positionen, in denen sich der Weißraum unvermindert behauptet. Vertreter der neoavantgardistischen Bewegungen, wie Günther Uecker und Eugen Gomringer, arbeiten parallel zu der neuen Künstlergeneration im Sinne ihrer in den 50er und 60er Jahren entwickelten Ästhetik weiter und bestimmen den Diskurs mit. In einer zunehmend globalisierten Welt lassen sich Einflüsse, wie die der ostasiatischen Ästhetik auf die Kunst des späten neunzehnten Jahrhunderts, nicht mehr eindeutig ausmachen. Die Auswirkungen der Digitalisierung auf die Form von Literatur und Zeichnung sind in Bewegung: Im *Selfpublishing* wird die seit Erfindung des Buchdrucks eingeführte Trennung von Schriftsteller und Drucker aufgehoben, das *Desktop-Publishing* erweitert die Möglichkeiten der Typografie, an der es sich jedoch nach wie vor orientiert, *digitale Poesie* und *Netzliteratur* erfinden neue Möglichkeiten des literarischen Ausdrucks und scheinen Ideen der Avantgarde, wie Bewegung, Interaktion und Nichtlinearität in einer Weise zu integrieren, wie es sich die Avantgardisten wünschten, aber technisch noch nicht umsetzen konnten, gerade Vertreter der konkreten

1216 Alexander Roob hat an den meisten wichtigen Ausstellungen zur Gegenwartszeichnung im deutschsprachigen Raum teilgenommen, was ihn als wichtigen Vertreter gegenwärtiger Zeichenkunst ausweist (u. a. *Gegen den Strich – Neue Formen der Zeichnung*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2004 – *I can only see things when I move – Positionen zeitgenössischer Kunst auf Papier – Erwerbungen des Kupferstich-Kabinetts*, Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2007 – *Je mehr ich zeichne – Zeichnung als Weltentwurf*, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2010 – *Linie, Line, Linea – Zeichnung der Gegenwart*, Kunstmuseum Bonn, 2010 – *Walk the Line. Neue Wege der Zeichnung*, Kunstmuseum Wolfsburg, 2015). Jonathan Safran Foers Romane *Everything is Illuminated* (2002) und *Extremely Loud and Incredibly Close* sind in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt und beide verfilmt worden. Foer ist Preisträger des Rolf-Heyne-Buchpreises und des Robert-Bingham-Stipendiums. Auch Mark Z. Danielewskis Romane sind in zahlreiche Sprachen übersetzt worden, für seinen Debütroman *House of Leaves* wurde er mit dem New York Public Library's Young Lions Fiction Award ausgezeichnet, mit seinem zweiten Roman *Only Revolutions* (2006) wurde er Finalist des National Book Awards. Sowohl Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* als auch Danielewskis *House of Leaves* sind bereits Anlass literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung geworden. Klaus Peter Dencker beispielsweise erwähnt sie im Kapitel ›komplexe Entwürfe‹ in seinem Buch *Optische Poesie*, in dem er auch Mallarmés *Un Coup de Dés* behandelt – Dencker: *Optische Poesie* 2012. S. 416f.

Poesie finden hier neue Ausdrucksformen, auch *Netzkunst* und computer-gestützte bildkünstlerische Projekte, die aufgrund von schriftzeichenbasierter Programmierung eng mit Schrift und Text verbunden sind, erkennen das Potential des neuen Mediums, in dem der Begriff des Raums neu auszuhandeln ist und für die Virtualität neue Zeichen gefunden werden müssen – der Weißraum bietet sich hierfür an. War der Weißraum bislang gebunden an die Materialität des Papiers, wird sich das Phänomen im Medienumbruch neu konstituieren müssen. Auch wenn phänomenologische Grundlagen auf der Fläche des Bildschirms weiterhin Bestand haben, stellen sich Eigenschaften, wie die der Lichthaftigkeit eines aus sich leuchtenden statt Licht reflektierenden Mediums beispielsweise neu. Insbesondere die gegenseitige Beeinflussung der parallel existierenden und sich weiterentwickelnden analogen und digitalen Medien wird neue Formen hervorbringen.

Eine Entwicklung, die im neunzehnten Jahrhundert seinen Ausgangspunkt hat, hat ihren Innovationscharakter verloren, die Störung durch Weißräume stellt keine Provokation mehr dar, sondern ist gewohnte Irritation, die in das Zeichenrepertoire der Schriftsteller und Zeichner eingegangen zu sein scheint. Selbstbewusst nutzen sie Weißräume wie andere Schrift- und Bildzeichen, um vielfältige Bedeutungen damit zu erzeugen. Die breite Palette an Assoziationen und Konnotationen, die Symbolik des Weißen, des Lichts, der Leere und des Schweigens, der konkrete Einbezug des Papiers als Verweis auf die Materialität, Medialität und den künstlerischen Akt der Produktion, die Auslassung als semantische Leerstelle, die den Rezipienten aktiviert und einbezieht, all diese Dimensionen, die vorangegangene Generationen von Künstlern und Dichtern dem Weißraum abgerungen haben, werden in die Konzeption gegenwärtiger Literatur und Zeichnung, die sich des Weißraums als künstlerischem Mittel bedienen, einbezogen. Die Flexibilität und semantische Offenheit machen den Weißraum nach wie vor reizvoll für Literaten und Künstler. Weil die Auslassung, die Negation, das Absente im Kontrast zum Positiven, der Linie und dem Wort, die grundsätzlichen medialen Bedingungen thematisiert, wird zu beobachten sein, wie sich der Weißraum in den digitalen Medien, der Netzkunst und Netzliteratur, integrieren und wirken wird.

ANHANG

| Literaturverzeichnis

- XIV. *Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*. April–Juni 1902. Kat. Ausst. Secession Wien. Wien: 1902.
- Ackermann, Marion: *Viele Farben: »Weiß«*. In: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Snoeck 2014. S. 25–35.
- Adler, Jeremy u. Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von den Anfängen bis zur Moderne*. Kat. Ausst. Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Weinheim: VHC 1987 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 56).
- Adolphs, Volker: *Mit der Linie*. In: Elke aus dem Moore (Hrsg.): *Linie Line Linea. Zeichnung der Gegenwart*. Köln 2010. S. 10–20.
- Agte, Rolf (Hrsg.): *Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler*. Braunschweig: Westermann 1984.
- Aicher, Otl: *Typographie*. 2., durchgesehene Aufl. Mit e. Beitrag v. Josef Rommen. Berlin: Ernst 1989.
- Alliez, Èric u. Jean-Claude Bonne: *»Das Begehren der Linie«*. Über Matisse's Diagrammatismus zwischen Zeichnung und Farbe. Aus d. Frz. v. Emanuel Alloa. In: Werner Busch, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Wilhelm Fink 2007. S. 205–222.
- Althaus, Birgit: *Das Buchwörterbuch. Nachschlagewerk für Büchermacher und Buchliebhaber*. Erfstadt: area 2004.
- Amthor, Wiebke: *Schneepart*. In: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 115–123.
- Anderson, Ronald u. Anne Koval: *James McNeill Whistler. Beyond the Myth*. London: J. Marray 1994.
- Antpöhler, Hajo: *Norbert Prangenberg*. In: Ulrich Bischoff (Hrsg.): *Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne*. Kat. Ausst. Neue Pinakothek München 1991. Düsseldorf: Winterscheidt 1991. S. 184–187.
- Arp, Hans: *Der Dichter Kandinsky*. In: Hans M. Wingler (Hrsg.): *Wie sie einander sahen. Moderne Maler im Urteil ihrer Gefährten*. München: List 1961. S. 82–89.
- Baader, Hannah: *Gischt. Zu einer Geschichte des Meeres*. In: Hannah Baader u. Gerhard Wolf (Hrsg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zürich u. a.: diaphanes 2010. S. 15–40.

- Bach, Friedrich Teja u. Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009.
- Bahners, Patrick: »Danke für die Extratinte!« *Bild und Erzählung, Weißraum und Schwarzflächen bei Krazy Kat*. In: Alexander Honold u. Ralf Simon (Hrsg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink 2010. S. 87–128.
- Baljeu, Joost: *Der neue Raum in der Malerei*. Aus d. Holl. v. Dr. Gerson, El Lissitzky. In: *El Lissitzky*. Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1965. S. 16–19.
- Bambach, Carmen C.: *Leonardo, Michelangelo and Notions of the Unfinished in Art*. In: Kelly Baum (Hrsg.): *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York. New York: The Metropolitan Museum 2016. S. 30–41.
- Barbier, Carl Paul (Hrsg.): *Documents Stéphane Mallarmé*. Bd. VI. Paris: Libraire Nizet 1977.
- Barr, Alfred H: *Matisse, his art and his public*. New York: Museum of Modern Art 1951.
- Barthel, Gustav u. Ulrich C. A. Krebs (Hrsg.): *Das Druckwerk. Gestaltung und Herstellung von Büchern und Werbdrucksachen*. Bd. 1. Stuttgart 1963.
- Barthes, Roland: *Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe*. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. 266–298.
- Bartram, Alan: *Futurist typography and the liberated text*. London: The British Library 2005.
- Batchelor, David: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. 2. Aufl. Wien: Facultas 2004.
- Bätschmann, Oskar: *Women in White*. In: Carolin Bahr u. Gora Jain (Hrsg.): *Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Nobert Werner zum 60. Geburtstag*. Dettelbach: J. H. Röhl 1997 (= Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 10). S. 152–165.
- Baumann, Edwin: *Vom Reiz des Raumes in der Typographie*. In: *Der Polygraph. Allgemeiner Anzeiger für die gesamte Druckindustrie, Reproduktionstechnik, Buchbinderei u. Papierverarbeitung*. 12 (1965). S. 999–1000.
- Bayer, Herbert: *Versuch einer neuen Schrift* (1926). In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*. Düsseldorf: edition marzona 1984. S. 25–27.
- Beetz, Manfred: *In der Rolle des Betrachters: Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 24 (1980). S. 419–451.
- Benjamin, Walter: *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 271–275.
- Bense, Max: *Ausgewählte Schriften. Bd. 3. Ästhetik und Texttheorie*. Stuttgart: Metzler 1998.
- Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969.
- Bense, Max: *Konkrete Poesie*. In: Ders.: *Konkrete Poesie International*. Kat. Ausst. Stuttgart 1965 [unpag.].
- Berès, Anisabelle (Hrsg.): *Au temps des Nabis*. Kat. Ausst. Huguette Berès, Paris. Paris: Huguette Berès 1990. S. 40.

- Bergmeier, Horst: *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*. Göttingen: V&R unipress 2011.
- Best, Karl-Heinz: *Zur Häufigkeit von Buchstaben, Leerzeichen und anderen Schriftzeichen in deutschen Texten*. In: *Glottometrics* 11 (2005). S. 9–31.
- Bill, Max: *konkrete Kunst*. (1949, revidierte Fassung des Textes *konkrete gestaltung* von 1936). In: Eduard Hüttinger (Hrsg.): *Max Bill*. Zürich: abc Verlag 1977. S. 61.
- Bill, Max: *über typografie*. In: *Schweizer Graphische Mitteilungen* (1946). H. 4. S. 1.
- Bill, Max: *vom sinn der begriffe in der neuen kunst*. In: *Gesammelte Manifeste* 66. St. Gallen: Édition Galerie Press 1967 [unpag.].
- Bisanz-Prakken, Marian: *Der Beethovenfries von Gustav Klimt und die Wiener Secession*. Wien: Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession 2015.
- Bisanz-Prakken, Marian: *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. Salzburg: Residenz 1977.
- Blana, Hubert: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. 3., überarb. Aufl. München, New Providence, London: K. G. Saur 1993.
- Bleyl, Matthias: *Komposition – Konzept – Struktur. Ein kategorialer Bestimmungsversuch konkreter Zeichnung*. In: Lorenz Dittmann u. a. (Hrsg.): *Zeichnen konkret*. Saarbrücken: Galerie St. Johann 1983. S. 8–11.
- Boehm, Gottfried: »...en perspective du sentiment«. *Zu den Zeichnungen Matisse's und den 'papiers découpés'*. In: *Henri Matisse: Das Goldene Zeitalter*. Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 1981. S. 65–71.
- Boehm, Gottfried: *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*. In: Gottfried Boehm u. Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink 2012. S. 29–94.
- Boehm, Gottfried: *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Stuttgart: Steiner 1985. S. 113–128.
- Boehm, Gottfried: *Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung*. In: Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009. S. 43–59.
- Boehm, Gottfried: *Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende*. In: Rainer Warning u. Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Fink 2002 (Romanistisches Kolloquium X). S. 9–26.
- Boehm, Gottfried: *Weißes Licht. Über Raimund Girke*. In: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. 9. Ausg. S. 3–11.
- Boghardt, Martin: *Vorwort*. In: Martin Boghardt, Frans A. Janssen u. Walter Wilkes (Hrsg.): *Hieronymus Hornschuch: Orthotypographia*. Nachdruck der Ausg. Lipsiae, 1608 u. Leipzig, 1634. Lateinisch/deutsch. Darmstadt u. Pinneberg: Raecke 1983.
- Bois, Yve-Alain u. a. (Hrsg.): *Piet Mondrian. 1872–1944*. Kat. Ausst. MOMA, New York. Mailand: Leonardo Arte 1994.

- Bois, Yve-Alain: *Der Bilderstürmer*. In: Yve-Alain Bois u. a. (Hrsg.): *Piet Mondrian 1872–1944*. Kat. Ausst. MOMA, New York. Mailand: Leonardo Arte 1994. S. 313–380.
- Bonset, I. K. [Dichterpseudonym Theo van Doesburgs]: *Beeldende Verskunst en hare verhouding tot de andere kunsten*. In: *De Stijl* V (1922). H. 6.
- Borchmeyer, Dieter: *Postmoderne*. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 347–360.
- Börsch-Supan, Helmut: *Antoine Watteau*. In: Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (Hrsg.): *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin 1973. S. 282–285.
- Börsch-Supan, Helmut: *Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (Hrsg.): *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin 1973. S. 61–75.
- Bosshard, Hans Rudolf: *Max Bill kontra Jan Tschichold. Der Typografiestreit der Moderne*. Sulgen, Zürich: Niggli 2012.
- Bouvet, Francis: Bonnard. *The complete graphic work*. London: Thames and Hudson 1981.
- Breeskin, Adelyn D.: *Swans by Matisse*. In: *The American Magazine of Art*. 28 (1935). H. 10.
- Brekke, Herbert E.: *Typographie*. In: Hartmut Günther u. Otto Ludwig (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit (Writing and its use). Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. Berlin, New York: de Gruyter 1994 (HSK, 10.1). S. 204–227.
- Brüning, Ute: *Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt*. In: Jeannine Fiedler u. Peter Feierabend (Hrsg.): *Bauhaus*. Köln: Könemann 1999. S. 488–497.
- Bryson, Norman: *Ein Spaziergang um seiner selbst willen*. Aus dem Engl. v. Werner Rapp. In: Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009. S. 27–42.
- Busch, Werner, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Wilhelm Fink 2007.
- Busch, Werner: *Die Durchdringung von Fläche und Raum in der neoklassizistischen Zeichnung*. In: Angela Lammert u. a. (Hrsg.): *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007. S. 91–102.
- Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*. Essay. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Cahill, James: *Chinesische Malerei. Die Kunstschatze Asiens*. Genf: Albert Skira 1960.
- Car, Milka: *Lücke und Schrei. Die Ausparung von Emotionen in Peter Waterhouses Reisebericht E 71*. Mitschrift aus Bihać und Krajina. In: Kristian Donko u. Neva Šlibar (Hrsg.): *Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachigen Literatur*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2012. S. 264–272.
- Carrier, Martin: *Raum, absoluter*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 1995. S. 490–493.

- Celan, Paul: *Der Meridian* (1960). In: Andreas Lohr u. Heino Schmuil in Verbindung mit Rolf Bücher (Hrsg.): *Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. I. Abteilung. Bd. 15,1. Vorbereitet v. Axel Gellhaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014. S. 33–51.
- Celant, Germano: *Typography and Layout*. In: Pontus Hulten (Hrsg.): *Futurismo & Futurismi*. Mailand: Bompiani 1986. S. 593.
- Chappuis, Isabelle: *Das weisse Nichts, das alles ist. Der Schnee in der bildendenden Kunst*. In: *weisse wunderwäre schnee*. Kat. Ausst. Bündner Kunstmuseum, Rätisches Museum und Bündner Naturmuseum in Chur. Baden: hier + jetzt 2004. S. 62–85.
- Charité, Virginia A. La: *The Dynamics of Space. Mallarmés Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Lexington, Kentucky: French Forum, Publishers 1987 (French Forum Monographs 67).
- Cheng, François: *Fülle und Leere. Die Sprache der chinesischen Malerei*. Aus dem Frz. v. Joachim Kurtz. Berlin: Merve 2004.
- Chlebnikov, Velimir: *Polemische Notizen aus dem Jahre 1913*. In: Peter Urban (Hrsg.) *Velimir Chlebnikov. Werke 2. Prosa. Schriften. Briefe*. Deutsch v. Peter Urban u. Rosemarie Ziegler. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1972. S. 117.
- Christmann, Ursula u. Norbert Groeben: *Psychologie des Lesens*. In: Bodo Franzmann u. a. (Hrsg.): *Handbuch Lesen*. München: K. G. Saur 1999. S. 145–207.
- Cohn, Robert Green: *Mallarmés Un Coup de Dés: an exegesis*. New Haven: A Yale French Studies Publication 1949.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (1817). Chap. XIII. Bd. 1. Hrsg. v. James Engell u. Walter Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press 1983.
- Coleridge, Samuel Taylor: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: J. C. C. Mays (Hrsg.): *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Bd. 16. Princeton: Princeton University Press 2001 (= Bollingen series 75). S. 377–418.
- Collin, Peter H., Eva Sawers u. Rupert Livesey: *PONS Fachwörterbuch Druck- und Verlagswesen. Englisch – Deutsch. Deutsch – Englisch*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung 1990.
- Croy, Mark E.: *Die Konstellation als offenes System*. Aus d. Amerikan. v. Torsten Bügner. In: Cornelius Schnauber (Hrsg.): *Deine Träume – Mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie*. Nördlingen: Greno 1989. S. 254–266.
- da Vinci, Leonardo: *Traktat von der Malerei*. In: Marie Herzfeld (Hrsg.): *Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei*. Aus d. Ital. v. Heinrich Ludwig. Jena: Diederichs 1909.
- Damsch-Wiehager, Renate (Hrsg.): *Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren: die niederländische Gruppe Nul 1960–1965. Und heute*. Kat. Ausst. Galerie der Stadt Esslingen und Stedelijk Museum Amsterdam. Stuttgart 1993.
- Danielewski, Mark Z.: *House of Leaves by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant*. 2nd Edition. New York: Pantheon Books 2000.
- Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck 2002.

- David, Paul A.: *Understanding the Economics of QWERTY: The Necessity of History*. In: William N. Parker (Hrsg.): *Economic History and the Modern Economist*. Oxford u.a.: Blackwell 1986. S. 30–49.
- De Maria, Luciano (Hrsg.): *Marinetti e i futuristi*. Mailand: Garzanti 1994.
- Demetz, Peter: *Eugen Gomringer und die Entwicklung der konkreten Poesie*. In: Klaus Weisenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf: August Basel 1989. S. 277–286.
- Dencker, Klaus Peter: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York: de Gruyter 2012.
- Denizel, Birgit: *Paris im Japanfieber: Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts begeistern französische Künstler von Degas bis Vallotton*. Kat. Ausst. Horst-Janssen-Museum Oldenburg. Oldenburg: Isensee 2007 (Veröffentlichungen des Horst-Janssen-Museums Oldenburg 10).
- Derrida, Jacques: *Dissemination* (1972). Aus d. Frz. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995.
- Derrida, Jaques: *Linguistik und Grammatologie*. In: Ders.: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 49–129.
- Deterding, Sebastian u. Achim Hölter: *Papier simuliert visuelle Medien. Zu Mark Z. Danielewskis Roman House of Leaves (2000)*. In: Michael Scheffel, Silke Grothues, Ruth Sassenhausen (Hrsg.): *Ästhetische Transgressionen. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 69). S. 213–233.
- Dilba, Eberhard: *Typografie-Lexikon und Lesebuch für alle*. Norderstedt: Books on Demand 2005.
- Doesburg, Theo van: *Die Grundlagen der konkreten Malerei* (1930). In: Margit Weinberg-Staber (Hrsg.): *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte. Sind auf einer Leinwand eine Frau, ein Baum oder eine Kuh etwa konkrete Elemente? Nein*. Anlässlich der Eröffnung von Haus Konstruktiv, Zürich, September 2001. Zürich: Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst 2001. S. 25–28.
- Döhl, Reinhard: *Konkrete Literatur*. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam 1971. S. 257–284.
- Döhl, Reinhard: *Von der Alphabetisierung der Kunst. Zur Vorgeschichte der konkreten und visuellen Poesie in Deutschland*. In: Elisabeth Walther u. Udo Bayer (Hrsg.): *Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense*. Baden-Baden: Agis 1990. S. 250–263.
- Döhl, Reinhard: *Konkrete Literatur*. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 231–235.
- Dombrowe, Britta Julia: *Redepflicht und Schweigefluss. Zur Gestalt, Bedeutung und Funktion von Günther Ueckers Bibliophilen Werken*. 2 Bde. Mainz: Chorus 2006.

- Dorment, Richard u. Margaret F. MacDonald (Hrsg.): *James McNeill Whistler*. Kat. Ausst. Tate Gallery London. London: Tate Gallery Publications 1995.
- Dorment, Richard u. Margaret F. MacDonald: *James McNeill Whistler*. London: Tate Gallery Publication 1994.
- Dorment, Richard: *Nocturnes*. In: Robert Dorment u. Margaret F. MacDonald (Hrsg.): *James McNeill Whistler*. Kat. Ausst. Tate Gallery London. London: Tate Gallery Publications 1995. S. 120–122.
- Dröge, Kurt: *Die Fachsprache des Buchdrucks im 19. Jahrhundert*. Münstersche Diss. Lemgo 1978.
- Du Halde, Jean-Baptiste: *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. La Haye: Henri Scheurleer 1736.
- Dünne, Jörg u. Stephan Günzel: *Vorwort*. In: Dies.: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800). S. 9–15.
- Eberhard, Wolfram: *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. 5. Aufl. München: Diederichs 1996 (Diederichs gelbe Reihe 68).
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Aus d. Ital. v. Jürgen Trabant. München: Fink 1972.
- Eichler, Ulrike: *Prägedrucke*. In: Günther Uecker. *Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum Parsifal*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 47–52.
- Elderfield, John: *The Drawings of Henri Matisse*. With an Introduction by John Golding. London: Arts Council of Great Britain 1984.
- Fahlström, Öyvind: *Hätila ragulpr på fätskliaben. Manifest für konkrete Poesie (1953)*. In: *Text Buchstabe Bild*. Kat. Ausst. Helmhaus, Zürich. Zürich 1970. S. XVII–XXII.
- Fahr-Becker, Gabriele: *Jugendstil*. Köln: Könemann 1996.
- Falk, Rainer u. Thomas Rahn: *Ausweitung der Interpretationszone. Zur Einführung*. In: Dies. (Hrsg.): *Typographie & Literatur*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2016 (Text. Kritische Beiträge, Sonderheft). S. 1–11.
- Faust, Wolfgang: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst am Ende der Künste*. München: Carl Hanser 1977.
- Feuchter, Georg W.: *Geschichte des Luftkrieges. Entwicklung und Zukunft*. Bonn: Athenäum 1954.
- Fischer, Otto: *Chinesische Landschaftsmalerei*. München: Kurt Wolff 1921.
- Flam, Jack D. (Hrsg.): *Henri Matisse. Über Kunst*. Zürich: Diogenes 1983.
- Flam, Jack D. (Hrsg.): *Matisse on Art*. University of California Press: Berkely, Los Angeles 1995.

- Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. Die Welt in weiblicher Gestalt*. Köln: Taschen Verlag 1998.
- Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud and Incredibly Close*. London: Penguin Books 2005.
- Foer, Jonathan Safran: *Tree of Codes*. London: Visual Editions 2010.
- Fontana, Lucio: *Weißes Manifest*. In: Carla Schulz-Hoffmann: *Lucio Fontana*. Mit einem Beitrag v. Cornelia Syre. München: Prestel 1983. S. 143–147.
- Forssman, Friedrich u. Ralf de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*. 4. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt 2002.
- Fourcade, Dominique (Hrsg.): *Matisse. Ecrits et propos sur l'art*. Hermann: Paris 1972.
- Frank, Barbara: *Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschrifttradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen*. Freiburger Diss. 1992. Tübingen: Narr 1994.
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Neuausgabe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Fries, Norbert: *Spatien oder Die Bedeutung des Nichts*. In: Alexander Nebrig u. Carlos Sporerhase (Hrsg.): *Die Poesie der Zeichensetzung: Studien zur Stilistik der Interpunktion*. Bern u. a.: Lang 2011 (Publikation zur Zeitschrift für Germanistik, 25). S. 407–428.
- Fries, Thomas: *Der weiße Zwischenraum aus typographischer und poetischer Sicht*. In: Mareike Giertler u. Rea Köppel (Hrsg.): *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*. München: Fink 2012. S. 115–127.
- Fries, Thomas: *Die Leerstelle. Der Zwischenraum*. In: Christiane Abbt u. Tim Kammasch (Hrsg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*. Bielefeld: transcript 2009. S. 165–178.
- Frommhold, Erhard: *El Lissitzky – Auf dem Wege zur neuen Typographie und zu deren Überwindung*. In: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Leipzig 1982. S. 38–48.
- Fruehsorge, Jan Philipp: *Eine Recherche zur Zeichnung*. In: Eva Schmidt (Hrsg.): *Je mehr ich zeichne – Zeichnung als Weltentwurf*. Kat. Ausst. Museum für Gegenwartskunst Siegen. Köln: DuMont 2010. S. 202–212.
- Frutiger, Adrian: *Buch der Schriften. Anleitungen für Schriftentwerfer*. Wiesbaden: Marix 2005.
- Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*. Bd. 1. *Zeichen erkennen, Zeichen gestalten*. Echzell: Heiderhoff 1978.
- Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*. Bd. 2. *Die Zeichen der Sprachfixierung*. Echzell 1979.
- Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen. Schriften, Symbole, Signete, Signale*. 3. Aufl. Wiesbaden: Fourier 1991.
- Frutiger, Adrian: *Vorwort*. In: Emil Ruder (Hrsg.): *Typographie. Ein Gestaltlehrbuch*. 4. Aufl. Teufen: Niggli 1982. S. 5.
- Gappmayr, Heinz: *Die Poesie des Konkreten* (1965). In: Ders.: *zeichnen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 95–97.

- Gappmayr, Heinz: *Texte im Raum*. In: Dorothea van der Koelen: *Das Werk Heinz Gappmayrs*. Mainz: o. V. 1992. S. 378.
- Gappmayr, Heinz: *Visuelle Poesie* (1968). In: Ders.: *zeichen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 103–105.
- Gappmayr, Heinz: *Was ist konkrete Poesie?* (1966). In: Ders.: *zeichen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 98–100.
- Gappmayr, Heinz: *Zur Ästhetik der visuellen Poesie* (1968). In: Ders.: *zeichen IV. visuelle gedichte*. Karlsruhe: sema 1970 (schriften zur konkreten kunst 4). S. 109–113.
- Gardthausen, Victor: *Das Buchwesen im Altertum und im byzantinischen Mittelalter*. 2. Aufl. Leipzig 1911 (Griechische Paläographie, 1).
- Garnier, Ilse u. Pierre: *Poesie spatiale – Raumpoesie*. Bamberg: Universitätsverlag 2001 (= Bamberger Editionen 14).
- George, Waldemar (Pseudonym für Jerzy Waldemar Jarocinski): *Henri Matisse: Dessins. »Zeichnungen von Henri-Matisse«* (1925). In: Jack Flam (Hrsg.): *Henri Matisse. 1869–1954*. Köln: Könemann 1994. S.222–225.
- Gibbs, Michael: *All or Nothing. An anthology of blank books*. Cromford: RGAP 2005.
- Giertler, Mareike u. Rea Köppel (Hrsg.): *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*. München: Fink 2012.
- Gilbert, Anette: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valerie Scherstjanoi und Cy Twombly*. Bielefeld: Aisthesis 2007 (*Schrift und Bild in Bewegung*, Bd. 15).
- Gilbert, Annette (Hrsg.): *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer. Eugen Gomringer's Gemeinschaftsarbeiten mit bildenden Künstlern*. Bielefeld, Berlin: Kerber 2014.
- Gilot, Françoise: *Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft*. München: Kindler 1990.
- Glasmeier, Michael u. Tania Prill (Hrsg.): *Typografie als künstlerisches Ereignis*. Hamburg: Textem 2016.
- Gleisberg, Dieter (Hrsg.): *Max Klinger 1857–1920*. Kat. Ausst. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main 12.2.–7.6.1992; Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, 28.6.–6.9.1992. Leipzig: Ed. Leipzig 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*. In: Peter Boerner (Hrsg.): *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke*. Bd. 40. München: dtv 1963.
- Gomringer, Eugen u. Günther Uecker: *einsam gemeinsam*. Duisburg: Hundertdruck X, Guido Hildebrandt Verlag 1971.
- Gomringer, Eugen: *»und wage weiter varianten« – bemerkungen zu josef albers und seinen gedichten*. In: Ders.: *zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen 1958–2000*. Wien: Edition Splitter 2000. S. 2637.
- Gomringer, Eugen: *das gedicht als gebrauchsgegenstand*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 30–31.
- Gomringer, Eugen: *der dichter und das schweigen*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 57.

- Gomringer, Eugen: *gedichttechnik*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 19–22.
- Gomringer, Eugen: *grenzgänge – ein vorwort*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 7–11.
- Gomringer, Eugen: *inversion und öffnung* (1987). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S.128–129.
- Gomringer, Eugen: *inversion und öffnung*. Piesport: Ottenhausen 1988.
- Gomringer, Eugen: *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam 1972.
- Gomringer, Eugen: *konkrete poesie und zero*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 115–118.
- Gomringer, Eugen: *poesie als mittel zur umweltgestaltung* (1969). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 61–75.
- Gomringer, Eugen: *vom rand nach innen. Die konstellationen 1951–1995*. Wien: Edition Splitter 1995.
- Gomringer, Eugen: *vom vers zur konstellation* (1955). In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 12–18.
- Gomringer, Eugen: *weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen*. In: Ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: Edition Splitter 1997. S. 32–38.
- Gomringer, Eugen: *wie weiss ist wissen die weisen. hommage á uecker*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1975.
- Gomringer, Eugen: *zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltfragen 1958–2000*. Wien: Edition Splitter 1997.
- Gorbach, Rudolf Paulus: *Typografie professionell*. 2. Aufl. Bonn: Galileo Design 2002.
- Gordon-Smith, Maria: *Pillement*. Krakau: IRSA 2006.
- Gorjatschewa, Tatjana: *Suprematismus und Konstruktivismus. Antagonismus und Ähnlichkeit, Polemik und Zusammenarbeit*. In: *Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne*. Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: König 2008. S. 16–28.
- Gössmann, Wilhelm: *Nachwort*. In: Eugen Gomringer: *das stundenbuch*. Starnberg: Josef Keller 1980 [unpag.].
- Gottsched, Johann Christoph: *Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste – Zum Gebrauche der Liebhaber derselben*. Leipzig: Gleditsch 1760.
- Graf-Bicher, Jenny: *Funktionen der Leerstelle. Untersuchungen zur Kontextbildung im Roman am Beispiel von »Les filles de joie« von Guy des Cars und »Les caves du Vatican« von André Gide*. Bochumer Diss. München: Fink 1983 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Reihe B, Funktion, Wirkung, Rezeption, 4).
- Grasshoff, Richard: *Der befreite Buchstabe: Über Lettrismus*. Berliner Diss. Frankfurt: 2001.

- Grasskamp, Walter: *Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«*. In: Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2003. S. 29–63.
- Gray, Camilla: *El Lissitzky's Typographical Principles*. In: *El Lissitzky*. Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1965. S. 20–22.
- Greenberg, Meg: *Filippo Tommaso Marinetti's Electromagnetic ›Telegraphic Style«*. In: Monica Boria u. Linda Russo (Hrsg.): *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*. Leicester: Troubadour Publishing 2007. S. 33–45.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 14. München 1984.
- Gross, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- Growe, Bernd: *Die Spur der Linie. Struktur und Verfahren der Zeichnung der Moderne*. In: *Kunstchronik* 38 (1985). S. 211–212.
- Growe, Bernd: *Weiß als Farbe*. In: Ders.: *Weiß ist Farbe*. Ulrich Erben. Bilder 1968–1978. Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte. Bielefeld: Karl Kerber 1992. S. 18–29.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Postmoderne*. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin: de Gruyter 2007. S. 136–140.
- Habermas, Jürgen: *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= Kleine politische Schriften 5).
- Haftmann, Werner: *Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel*. In: Ernst Goldschmidt (Hrsg.): *Seit 45. Die Kunst unserer Zeit*. Bd. I. Brüssel: La Connaissance 1970. S. 13–49.
- Haftmann, Werner: *Die Zeichnungen von Henri Matisse*. In: Bernd Krimmel (Hrsg.): *3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt – Henri Matisse*. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: o. V. 1970. S. 111–122.
- Hallinger, Johannes Franz: *Das Ende der Chinoiserie. Die Auflösung eines Phänomens der Kunst in der Zeit der Aufklärung*. Münchener Diss. München: scaneg 1996 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 66).
- Hara, Kenya: *Weiss*. Aus dem Japanischen von Anita Brockmann. Baden: Lars Müller Publishers 2010.
- Hartwig, Helmut: *Schrift und Niederschrift – kritische Notizen zur Konkreten Dichtung*. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 134–144.
- Hartwig, Sebastian: *Sternschnuppen auf exzentrischen Bahnen. Überlegungen zu Textbild und Textbildlichkeit in Mallarmés Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: Monika Schmitz-Emans und Gertrud Lehnert (Hrsg.): *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Potsdam, 18.–21. Mai 2005. Heidelberg: Synchron 2008 (= Hermeia, 10). S. 311–324.

- Hauck, Johannes: *Nachwort*. In: Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*. München, Wien: Carl Hanser 1992. S. 312–330.
- Hay, John: *Surface and the Chinese Painter: The Discovery of Surface*. In: *Archives of Asian Art*. 38 (1985). S. 95–123.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes* (1807). In: Ders.: *Werke*. Bd. III. Frankfurt a. M. 1986. S. 11–67.
- Heidegger, Martin: *Das Ding*. In: Ders. (Hrsg.): *Vorträge und Aufsätze*. 2., unver. Aufl. Pfullingen: Günter Neske 1995. S. 163–185.
- Helms, Dietrich: *Günther Uecker*. Recklinghausen: Aurel Bongers 1970.
- Hempel, Rose: *Die Kunst der Japaner*. In: Jan Fontein u. Rose Hempel (Hrsg.): *China – Korea – Japan*. Berlin: Propyläen 1968 (Propyläen Kunstgeschichte, 17). S. 87–136.
- Henderson, Linda Dalrymple: *Abstraktion, der Äther und die vierte Dimension: Kandinsky, Mondrian und Malewitsch im Kontext*. In: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Snoeck 2014. S. 37–55.
- Hennig, Mareike: *Die Lücke im Bild. Zeichnungen als Entwürfe einer sich wandelnden Konstellation*. In: Städelscher Museums-Verein (Hrsg.): *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*. Festschrift für Herbert Beck. Betreut von Peter C. Bol. Petersberg: Imhof 2006. S. 191–202.
- Herwig, Oliver: *An der Grenze: Eugen Gomringers Dialog mit den bildenden Künsten*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Visuelle Poesie*. In Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München: edition text + kritik 1997. S. 57–66.
- Hevesi, Ludwig: *Für den besonderen Sonderverstand des Auges* (1904). In: Otto Breicha (Hrsg.): *Gustav Klimt. Die goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*. Salzburg: Verlag Galerie Welz 1978. S. 101–102.
- His, Kuo: *An Essay on Landscape Painting (Lin Ch'üan Kao Chih)*. Aus dem Chin. von Shio Sakanishi. Mit einem Vorwort von Launcelot Cranmer-Byng. London: John Murray 1935.
- Hofmann, Werner: *Kandinsky und Mondrian, ›Gekritzelt‹ und ›Schema‹ als graphische Sprachmittel*. In: Bernd Krimmel (Hrsg.): *3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt – Henri Matisse*. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: o. V. 1970. S. 13–27.
- Honisch, Dieter: *Uecker*. Stuttgart: Klett-Cotta 1983.
- Huber, Hans Dieter: *»Draw a distinction.« Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung*. In: Deutscher Künstlerbund e. V. (Hrsg.): *zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996*. 44. Jahresausstellung. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1996. S. 8–21.
- Hugo, Victor: *Lob der Buchdruckerkunst*. Aus dem Frz. v. Silke Resinelli. Zürich: Verl. der Arche 1979.
- Hutter, Heribert: *Die Handzeichnung. Entwicklung Technik Eigenart*. Wien: Schroll 1966.
- Hüttinger, Eduard: *Max Bill*. Zürich: abc-Verlag 1977.

- Illies, Florian: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Im weißen Raum. Lucio Fontana – Yves Klein*. Kat. Ausst. Krefelder Kunstmuseum. Krefeld 1994.
- Imdahl, Max: *Is it a Flag, or is it a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst* (1996). In: Angeli Janhsen-Vukicevic (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 131–180.
- Imdahl, Max: *Zu einer Zeichnung von Norbert Kricke* (1988). In: Angeli Janhsen-Vukićeric (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 539–546.
- Imdahl, Max: *Zum Begriff des Konkreten in der Malerei*. In: Siegfried Schmidt (Hrsg.): *Konkrete Dichtung – Konkrete Kunst* '68. Karlsruhe: o. V. 1968. S. 1–10.
- Impey, Oliver: *Chinoiserie. The impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Melbourne, Toronto: Oxford University Press 1977.
- Inboden, Gudrun: *Zeichnungen von 1957–1959*. In: Günther Uecker. *Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum ›Parsifal‹*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 33–44.
- Inboden, Gudrun u. Stephan v. Wiese: *Den Menschen von der Kunst erlösen. Interview mit Günther Uecker*. In: Günther Uecker. *Zeichnungen von 1957–1959*. Und in: Günther Uecker. *Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum ›Parsifal‹*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 8–11.
- Industriegewerkschaft Grafisches Gewerbe und Nachrichtenamt der Stadt Leipzig (Hrsg.): *Das Buchgewerbe. Fachzeitschrift für das gesamte graphische Gewerbe und seine Lieferindustrien*. Bd. 3. Leipzig: Industriegewerkschaft Graphisches Gewerbe 1948.
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemeyer 1968.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verbesserte Aufl. München: Fink 1976.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur literarischer Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* [1970]. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1975. S. 228–252.
- Jäger, Ludwig: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*. In: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004. 35–73.
- Jandl, Ernst: *Aus der Fremde. Sprechoper in 7 Szenen* (1979). In: Klaus Siblewski (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Stücke und Prosa. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1985. S. 255–336.
- Janssen, Hans: *Mondrian. Vom Abbild zum Bild*. Den Haag: Gemeentemuseum 2008.
- Janz, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1976.
- Jauß, Hans Robert: *Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg: C. Winter 1955 (= Heidelberger Forschungen 3).

- Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Berliner Diss. Dresden: Verlag der Kunst 2001.
- Jochims, Raimer: *papier und farbe. konzepte des zeichnens*. In: Galerie St. Johann (Hrsg.): *Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst*. Saarbrücken 1980. S. 28–32.
- Jullien, François: *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*. Aus dem Frz. v. Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 2005 (Bild und Text).
- Jun'ichiro, Tanizaki: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Aus dem Japan. v. Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse 1987.
- Kandinsky, Wassily: *Komposition 6*. In: Felix Thürlemann (Hrsg.): *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret seiner Werke*. Bern: Benteli 1986. S.221–224.
- Kandinsky, Wassily: *Leere Leinwand undsoweiter* (1935). In: Max Bill (Hrsg.): *Wassily Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Stuttgart: Hatje 1955. S.177–181.
- Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Mit einer Einf. v. Max Bill. 12. Aufl. Bern: Benteli 2013.
- Kandinsky, Wassily: *Rückblicke* (1913). In: Hans K. Roethel u. Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): *Wassily Kandinski. Gesammelte Schriften*. Bd. I. Bern: Benteli 1980. S. 27–50.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei* (1911). Mit einer Einf. v. Max Bill. 3. Aufl. Bern: Benteli 2004.
- Kandinsky, Wassily: *Über die Formfrage* (1912). In: Max Bill (Hrsg.): *Wassily Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Stuttgart: Hatje 1955. S. 17–47.
- Kapf, Albert u. Walter Schiller: *Gestalt und Funktion der Typografie*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1980.
- Kapf, Albert: *Hundertundein Satz zur Buchgestaltung*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag 1974.
- Käufer, Josef: *Das Setzerlehrbuch. Die Grundlagen des Schriftsatzes und seiner Gestaltung*. 3. Aufl. Stuttgart: Otto Biersch Verlag 1965.
- Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. 15. Aufl. Bern, München: Francke 1971.
- Kemp, Wolfgang: *Alexander Perrig. Michelangelostudien* (Kunstwissenschaftliche Studien). In: *Kritische Berichte* 5 (1977), H. 1. S.34–42.
- Kennedy, J. Gerald: *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*. New York: Twayne Publishers 1995 (=Twayne Masterwork Series, 135).
- Kesting, Marianne: *Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei*. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt 1992. S. 248–258.
- Klinger, Cornelia: *Modern/Modernel/Modernismus*. In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. S. 121–167.
- Klinger, Max: *Malerei und Zeichnung*. Leipzig: Insel-Verlag. O.J.
- Koelen, Dorothea van der: *Das Werk Heinz Gappmayrs*. Mainz: o. V. 1992.
- Köhler, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1987.

- Kornhoff, Oliver: *Lichtgestöber: Der Winter im Impressionismus*. Kat. Ausst. Arp Museum Bahnhof Rolandseck. Bielefeld: Kerber Art 2013.
- Korte, Hermann: »Mit keinem Wort ein Wissen«. *Die kurzen Gedichte von Peter Waterhouse*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Peter Waterhouse*. München: edition text + kritik 1998 (TEXT + KRITIK, 137). S. 41–52.
- Korte, Hermann: *Aktivierung des Weißraums. Zur Typographie des Schweigens in E 71. Mitschrift aus Bihać und Krajina*. In: Marijana Erstić, Slavija Kabić u. Britta Künkel (Hrsg.): *Opferbeute. Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld: transcript 2012. S. 115–125.
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz 1977.
- Koshi, Koichi: *Japanisches bei Klimt*. In: *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870–1930*. Kat. Ausst. MAK Wien. Wien 1990. S. 94–101.
- Krämer, Sibylle: »Schriftbildlichkeit« oder: *Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*. In: Sibylle Krämer u. Horst Bredekamp (Hrsg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München: Fink 2003.
- Krimmel, Bernd (Hrsg.): *3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt – Henri Matisse*. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: o. V. 1970.
- Krupp, Michael: *Der Talmud. Eine Einführung in die Grundschrift des Judentums mit ausgewählten Texten*. 2. Aufl. Gütersloh: GTB 1999.
- Kühn, Paul: *Max Klinger*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907.
- Kultermann, Udo: *Die Sprache des Schweigens. Ueber das Symbolmilieu der Farbe Weiss*. In: *Quadrant* 20 (1966). S. 7–30.
- Kurz, Gerhard: *Zu einer Poetik des Enjambements*. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 19 (1988), H. 61. S. 45–51.
- Lammert, Angela u.a. (Hrsg.): *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2007.
- Laozi (Laotse): *Tao Te King! Dao De Jing. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*. Berliner Ausgabe. Vollständiger, durchgesehener Neusatz bearb. und eingerichtet von Michael Holzinger. Berlin: Holzinger 2013.
- Ledderose, Lothar: *Der Bildgrund in Ostasien*. In: Gottfried Boehm u. Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Fink 2012. S. 165–185.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 1990.
- Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* 1876.
- Liebau, Dieter u. Hugo Weschke: *Polygraph Fachlexikon der Druckindustrie und Kommunikationstechnik*. Frankfurt a. M., Bielefeld: Polygraph Verlag 1997.
- Lissitzky, El: *Der Lebensfilm von El bis 1926*. In: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1976. S. 329–330.

- Lissitzky, El: *Die Überwindung der Kunst* (1922). In: Jean Leering u. Wieland Schmied (Hrsg.): *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*. Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen 1988. S. 70–72.
- Lissitzky, El: *Element und Erfindung* (1924) (erstmal abgedruckt in: ABS, Beiträge zum Bauen, Nr. I, Basel 1924). In: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1976. S. 351–352.
- Lissitzky, El: *K. und Pangeometrie* (1925) (erstmal abgedruckt in: C. Einstein u. P. Westheim (Hrsg.): ›*Europa-Almanach*‹ 1925). In: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1976. S. 353–358.
- Lissitzky, El: *Proun* (1922) (ursprünglich veröffentlicht in: *De Stijl*, Nr. V/6, 1922). In: Sophie Lissitzky-Küppers: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: Verlag der Kunst 1976. S. 348–349.
- Lissitzky, El: *Topographie der Typographie*. In: *Merz*. 4 (1923). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1975. S. 16.
- Lissitzky, El: *Unser Buch* (1926/27) (erstmal abgedruckt in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1926/27. S. 172–178). In: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1976. S. 361–364.
- Little, Stephen (Hrsg.): *Taoism and the Arts of China*. Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago. Berkeley: University of California Press 2000.
- Loetscher, Hugo: *Das Weiß des Papiers*. In: Ders.: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*. Mit Einführungen v. Wolfgang Frühwald u. Gonçalo Vilas-Boas. Erweit. Neuausgabe. Zürich: Diogenes 1999. S. 273–286.
- Lorenz, Ansgar: *Zum utopischen Potenzial der weißen Fläche*. In: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian – Der weiße Abgrund Unendlichkeit*. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Snoeck 2014. S. 79–87.
- Luidl, Philipp: *Typografie. Basiswissen*. Ostfildern: Deutscher Drucker 1996.
- Luidl, Philipp: *Typografie. Herkunft, Aufbau, Anwendung*. Hannover: Schlüter 1984.
- Lukas, Wolfgang, Rüdiger Nutt-Kofoth u. Madleen Podewski (Hrsg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin u. Boston: de Gruyter 2014 (Beihefte zu *Editio*, 37).
- Mabuchi, Akiko: *Die japanischen Muster und Motive bei Gustav Klimt*. In: *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870–1930*. Kat. Ausst. MAK Wien. Wien 1990. S. 109–114.
- Mack, Heinz: *Die neue dynamische Struktur* (1958). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 371.
- malerei Schwarz malerei weiß*. Kat. Ausst. Künstlerhaus Hamburg. Hamburg 1979.

- Malewitsch, Kasimir: *Der Suprematismus*. Aus dem Russ. v. Wilfried Schäfer. In: Ders.: *Suprematismus. 34 Zeichnungen*. Faksimile-Nachdruck. Tübingen: Wasmuth 1974.
- Malewitsch, Kasimir: *Die gegenstandslose Welt*. Neue Bauhausbücher. Bd. 11 (1927). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt*. Faksimile-Nachdruck. Mainz, Berlin: Kupferberg 1980.
- Malewitsch, Kasimir: *On New Systems in Art* (1919). In: Troels Andersen (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch. essays on art 1915–1933*. Bd. 1. Aus d. Russ. v. Xenia Glowacki-Prus u. Arnold McMillin. 2. Aufl. Kopenhagen: Borgens 1971. S. 83–118.
- Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1922). In: Werner Haftmann (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Aus d. Russ. v. Hans v. Riesen. Köln: DuMont 1962. S. 85–88.
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance*. Bd. 1. Hrsg v. Henri Mondor unter Mitarbeit von Jean-Pierre Richard. Paris: Gallimard 1945.
- Mallarmé, Stéphane: *Ein Würfelwurf*. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer. Freiburg: Walter 1966.
- Mallarmé, Stéphane: *Salut*. In: *Poésies*. Deman: Paris 1899.
- Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck. München u. Wien: Carl Hanser 1992.
- Mallarmé, Stéphane: *Un Coup de dés*. In: Mitsou Ronat (Hrsg.): *Stéphane Mallarmé*. Paris: Editions Change errant/ d'atelier 1980.
- Mallarmé, Stéphane: *Werke*. 2 Bde. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde u. Bettina Rommel. Gerlingen: Lambert Schneider 1993 u. 1998.
- Mantura, Bruno (Hrsg.): *Futurism in flight. 'Aeropittura' paintings and sculptures of man's conquest of space (1913–1945)*. Kat. Ausst. Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, London. Rom: De Luca 1990.
- Manzoni, Piero: *Freie Dimension* (1960). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 386.
- Marinetti, Filippo Tommaso.: *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909). In: Umbro Apollonio (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Übersetzt v. Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser. Köln: DuMont 1972. S. 30–36.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* (1914). In: Hans-Georg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte. Ästhetik. Dokumente*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2009. S. 107–110.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Lo splendore geometroco e meccanico e la sensibilità numerica* (1914). In: Luciano De Maria (Hrsg.): *Marinetti e i futuristi*. Mailand: Garzanti 1994. S. 141–147.

- Marinetti, Filippo Tommaso: *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista* (1912). In: Ders.: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 188–225.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität* (1913). In: Umbro Apollonio (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Übersetzt v. Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser. Köln: DuMont 1972. S. 120–130.
- Martin, Ernst: *Die Schreibmaschine und ihre Entwicklungsgeschichte*. Pappenheim: Johannes Meyer 1949
- Matisse, Henri: *Anmerkungen eines Malers zu seinen Zeichnungen* (1939). In: Jack D. Flam (Hrsg.): *Henri Matisse. 1869–1954*. Köln: Könemann, 1994. S. 327–328.
- Matisse, Henri: *Comment j'ai fait mes livres*. In: *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'Ecole de Paris*. Genf 1946. S. 21–24.
- Matisse, Henri: *Genauigkeit ist nicht die Wahrheit* (1947). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960. S. 83–90.
- Matisse, Henri: *Jazz* (1947). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960. S. 91–102.
- Matisse, Henri: *Notizen eines Malers* (1908). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960. S. 9–30.
- Matisse, Henri: *Wie ich meine Bücher machte* (1946). In: Peter Schifferli (Hrsg.): *Henri Matisse. Farbe und Gleichnis*. Aus dem Frz. v. Sonja Marjasch. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer 1960. S. 73–82.
- McLaren Young, Andrew, Margaret MacDonald u. Robin Spencer: *The Paintings of James McNeill Whistler*. New Have, London: Yale University Press 1980.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press 2002.
- Meder, Joseph: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien: Schroll 1919 (2., verb. Aufl. Wien 1923).
- Melville, Herman: *Moby-Dick; or The Whale*. Evanston, Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Aus d. Frz. v. Hans Werner Arndt. Reinbek b. Hamburg: Reclam 1967.
- Meyer, Karl: *Die Bedeutung der weißen Farbe im Kultus der Griechen und Römer*. Freiburg im Breisgau Diss. 1927.
- Moholy-Nagy, László: *Die neue Typographie* (1923). In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*. Düsseldorf: edition marzona 1984. S. 14.
- Moholy-Nagy, László: *Zeitgemäße Typografie. Ziele, Praxis, Kritik* (entstanden 1924, erstmals veröffentlicht 1925). In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*. Düsseldorf: edition marzona 1984. S. 17–20.
- Mon, Franz: *Buchstabenkonstellationen* (1967). In: Eugen Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige Autoren. anthologie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 173–174.

- Mon, Franz: *Texte in den Zwischenräumen* (1966). In: Ders.: *Gesammelte Texte*. Bd. 1. Essays. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1994. S. 75–77.
- Mon, Franz: *Zur Poesie der Fläche* (1963). In: Ders.: *Gesammelte Texte*. Bd. 1. Essays. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1994. S. 77–80.
- Mondrian, Piet: *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding*. 2. unveränd. Aufl. Berlin: Mann 2003.
- Morison, Stanley: *Introduction*. In: Cyril Burt (Hrsg.): *A Psychological Study of Typography*. Cambridge: University Press 1959. S. ix–xviii.
- Morris, William: *The Ideal Book*. In: William Peterson (Hrsg.): *The Ideal Book. Essays and Lectures on the Art of the Book by William Morris*. Berkeley: University of California Press 1982. S. 68–73.
- Müller, Herta: *Atemschaukel*. München: Hanser 2009.
- Munroe, Alexandra: *Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Cage Zen, Beat Zen, and Zen*. In: Dies. (Hrsg.): *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. Kat. Ausst. Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum 2009. S. 199–215.
- Natter, Tobias G. und Gerbert Frodl (Hrsg.): *Klimt und die Frauen*. Köln: DuMont 2002.
- Natter, Tobias G. (Hrsg.): *Schnee. Rohstoff der Kunst*. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz. Ostfildern: Hatje Cantz 2009.
- Nebehay, Christian M.: *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*. Mit einem Vorwort von Ottokar von Jacobs. Bern: Verlag Galerie Kornfeld 1987.
- Nebehay, Christian M.: *Gustav Klimt. Dokumentation*. Wien: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay 1969.
- Nebel, Otto: *Kurt Schwitters*. In: Ders. (Hrsg.): *Sturm Bilderbücher IV*. Berlin: Der Sturm 1921 [unpag.].
- Nerdinger, Eugen u. Lisa Beck: *Schriftschreiben, Schriftzeichen. Grundlagen der Schriftgestaltung*. 7., völlig neu überarb. u. erw. Aufl. München: Callwey 1983.
- Niel, Richard L.: *Satztechnisches Taschen-Lexikon mit Berücksichtigung der Schriftgießerei*. 4. Aufl. Wien: Steyermühl 1933.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 4. München: dtv 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Karl Schlechta (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. Bd. 2. München: Carl Hanser 1954.
- Nikkels, Walter: *Der Raum des Buches*. Köln: Tropen Verlag 1998.
- Nink, Rudolf: *Literatur und Typographie. Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz 1993 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Bucharchiv München, 45).
- Noris, Norbert: *Von zwei Quadraten*. In: Jean Leering u. Wieland Schmied (Hrsg.): *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*. Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen 1988. S. 134.

- Novotny, Fritz u. Johannes Dobai: *Gustav Klimt*. 2. Aufl. Salzburg: Welz 1975.
- Novotny, Fritz: *Im Zusammenhang – Im Gegensatz* (1967). In: Otto Breicha (Hrsg.): *Gustav Klimt*. 1978. S. 190–217.
- Obermayr, Brigitte: *Erfahrungen der Leere. Der Status der Leerstelle in der ästhetischen Text-Erfahrung*. In: Gert Mattenklott (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*. Sonderheft des Jahrgangs 200 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2004. S. 137–154.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Brian O'Doherty. In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. Mit einem Nachwort von Markus Bröderlein. Berlin: Merve 1996.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press 1986.
- Oetl, Barbara: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*. Regensburg: Schnell + Steiner 2008 (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 5).
- Ohmer, Anja: *Textkunst. Konkretismus in der Literatur*. Berlin: Weidler 2011 (= aspekte der avantgarde. Dokumente, manifeste, programme 12).
- Olbrich, Harald (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*. Bd. 4. Begründet v. Gerhard Strauss. München: dtv 1996.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Aus d. Amerik. v. Wolfgang Schömel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.
- Pahl, Dennis: *Architects of the Abyss. The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne, and Melville*. Columbia: University of Missouri Press 1989.
- Pajević, Marko: *Zur Poetik Paul Celans: Gedicht und Mensch – die Arbeit am Sinn*. Heidelberg: C. Winter 2000.
- Partsch, Susanne: *Klimt. Leben und Werk*. Erlangen: Karl Müller 1992.
- Paul-Mengelberg, Maria: *Graphologie*. In: Hartmut Günther u. Otto Ludwig (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. 2. Halbband. Berlin, New York: de Gruyter 1996. S. 1052 (HSK 10.2). S.1049–1056.
- Perrig, Alexander: »Das Brachland des Papiers«. *Alexander Perrig im Gespräch*. In: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik* 3 (2012). S. 35–34.
- Perrig, Alexander: *Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch*. Frankfurt a. M.: Lang 1976.
- Perucchi-Petri, Ursula: *Das Figurenbild in Bonnard's Nabis-Zeit*. In: *Pierre Bonnard*. Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich. Zürich 1984. S. 33–42.
- Pfoser-Schewig, Kristina u. Sabine Zelger: *Gappmayr, Heinz*. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollst. überarb. Aufl. Bd. 4. Berlin, New York: de Gruyter 2009. S.113–114.

- Pichler, Wolfram u. Ralph Ubl: *Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst*. In: Werner Busch, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. Unter Mitarbeit v. Jutta Reinisch u. Bernhard Schieder. München: Fink 2007. S. 231–255.
- Piene, Otto: *Die Entstehung der Gruppe »ZERO«* (1964). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 243–246.
- Piet Mondrian 1872–1944*. Kat. Ausst. MOMA, New York. Mailand: Leonardo Arte 1994.
- [Plutarch]: *Plutarchs moralische Abhandlungen*. Aus dem Griech. v. Johann Friedrich Salomon Kaltwasser. Frankfurt a. M.: Hermann 1786 (= Sammlung der neuesten Übersetzungen der griechischen prosaischen Schriftsteller 3).
- Podewski, Madleen: *Sprachtrümmer und Experimentalkulturen: von Marinetti und Dada zur Konkreten Poesie*. In: Gustav Frank, Rachel Palfreyman u. Stefan Scherer (Hrsg.): *Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur 1925–1955*. Bielefeld: Aisthesis 2005. S. 221–235.
- Poe, Edgar Allan: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. In: James A. Harrison (Hrsg.): *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. The Monticello Edition. Bd. 3. New York: George D. Sproul 1902. S. 1–246.
- Pola, Francesca: *Die Neudefinition des Bildes. Die Poetik der Nullsetzung in der europäischen Neo-Avantgarde*. In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S.191–199.
- Polzer, Markus u. Philipp Vanscheidt (Hrsg.): *Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck*. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2014.
- Pöschmann, Dirk u. Schavemaker, Margriet: *Rendezvous mit einer vergessenen Avantgarde*. In: Dies.: *ZERO*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 13–18.
- Prange, Regine: *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*. München: Fink 2006.
- Proust, Marcel: *Über den »Stil« Flauberts*. In: Luzius Keller (Hrsg.): *Marcel Proust. Werke I*. Frankfurter Ausgabe. Bd. 3. *Essays, Chroniken und andere Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992. S. 390–410.
- Radke, Gerhard: *Die Bedeutung der weißen und schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer*. Jenaer Diss. Jena: Gustav Neuenhahn 1936.
- Rancière, Jaques: *Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Broodthaers*. In: Sabine Folie (Hrsg.): *UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*. Kat. Ausst. Generali Foundation, Wien. Köln: Walther König 2008. S. 26–38.
- Rautenberg, Ursula: *Absatz*. In: Dies. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Buches*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003. S. 16.

- Rautmann, Peter: *C.D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991.
- Redaktion für Kunst und Bibliographisches Institut (Hrsg.): *Meyers Kleines Lexikon Kunst*. Mit einer Einleitung v. Manfred Wundram. Mannheim, Wien, Zürich: Meyers Lexikonverlag 1986.
- Regenbogen, Arnim u. Uwe Meyer (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begr. v. Friedrich Kirchner u. Carl Michaëlis. Darmstadt 1998.
- Reiter, Gerhard: *Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiß, Grau und Braun*. Innsbrucker Diss. Innsbruck: Wagner 1962.
- Renker, Elizabeth: *Strike through the Mask. Herman Melville and the Scene of Writing*. Baltimore, London: John Hopkins University Press 1996.
- Renner, Paul: *Die Kunst der Typographie*. 2. Aufl. Berlin: Verlag des Druckhauses Tempelhof 1948.
- Rey, Alain (Hrsg.): *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2. Aufl. Bd. 3 (Enti-Incl). Paris: Le Robert 2001.
- Reynolds, Jeremiah N.: *Mocha Dick: or the White Whale of the Pacific: A Leaf from a Manuscript Journal*. In: *Knickerbocker* (1839).
- Ricardou, Jean: *Le Caractère singulier de cette eau*. In: *Critique* 243–44 (Aug.–Sept. 1967). S. 718–733.
- Ricardou, Jean: *The Singular Character of the Water*. Aus d. Frz. v. Frank Towne. In: *Poe Studies* 9 (1976), H. 1. S. 1–6.
- Richard, Claude: *L'écriture d'Arthur Gordon Pym*. In: *Delta* 1 (1957). S. 95–124.
- Riese, Hans-Peter: *Kasimir Malewitsch*. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999.
- Riha, Karl: *Dada und Merz visuell. Wilde Typographie, optophonetische Poesie, Bildgedichte etc.* In: Volker Rattmeyer u. Dietrich Helms (Hrsg.): »*Typographie kann unter Umständen Kunst sein*«. *Kurt Schwitters Typographie und Werbegestaltung*. Kat. Ausst. Landesmuseum Wiesbaden. Wiesbaden: 1990. S. 32–40.
- Riha, Karl: *Literatur als Viereck*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 27 (1989), H. 110. S. 171–178.
- Riha, Karl: *Nachwort*. In: *Eugen Gomringer: vom rand nach innen. Die konstellationen von 1951–1995*. Wien: Edition Splitter 1995. S. 383–393.
- Rockenberger, Annika u. Per Röcken: *Wie ›bedeutet‹ ein ›material text‹?* In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth u. Madleen Podewski (Hrsg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin u. Boston: de Gruyter 2014 (Beihefte zu *Editio*, 37). S. 25–51.
- Rogoyska, Jane u. Patrick Bade: *Gustav Klimt*. New York: Parkstone International 2012. Salzburg: Residenz 1977.
- Roh, Juliane: *Deutsche Kunst der 60er. Malerei, Collage, Op-Art, Graphik*. München: Bruckmann 1971.

- Roob, Alexander: *Theorie des Bildromans*. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie Villa Massimo, Rom. Rom: o. V. 1997.
- Rose, Bernice: *Zeichnung heute – Drawing Now*. In: Bernice Rose u. Erika Gysling-Billeter (Hrsg.): *Drawing Now – Zeichnung heute*. Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York u. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle 1976. S. 7–36.
- Rühm, Gerhard: *Gesammelte Werke*. Bd. 1.1. Hrsg. v. Michael Fisch. Berlin: Parthas 2005.
- Ruhrberg, Bettina: *Über Piero Manzoni. Kunst als Spur der Existenz*. In: *Piero Manzoni. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 35 (1996), H. 22. S. 3–11.
- Sabais, Heinz Winfried: *Über das intellektuelle Vergnügen an Zeichnungen*. In: *1. Internationale der Zeichnung. Eine Ausstellung der Stadt Darmstadt*. Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt 1964. S. 9–12.
- Salaris, Claudia: *Bedeutende Aspekte und Vertreter der Literatur und der dichterischen Visualisierung des Futurismus zwischen 1909 und 1944*. In: Ingo Bartsch u. Maurizio Senniero (Hrsg.): *... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld: Kerber 2002. S. 90–111.
- Sand, Gabriele: *Zeichnung. Positionen. Aspekte der Zeichnung in den 60er und 70er Jahren*. In: *Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung*. Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2004. S. 26–31.
- Sarkowski, Heinz (Hrsg.): *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbrieife zur Buchgestaltung*. Berlin, Frankfurt a. M.: Mergenthaler 1965.
- Sartre, Jean-Paul: *Mallarmés Engagement*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben/ Jean-Paul Sartre: *Schriften zur Literatur* 12).
- Säuberlich, Otto: *Obral-Wörterbuch. Buchgewerblich-graphisches Lexikon*. Leipzig: Verlag v. Oscar Brandstetter 1927.
- Sauer, Michel: *Die Sprache der Zeichnung. Sockel für eine Bärenfigur*. Siegen 2010. S. 10. – Auch erschienen in: Eva Schmidt (Hrsg.): *Je mehr ich zeichne – Zeichnung als Weltentwurf*. Kat. Ausst. Museum für Gegenwartskunst Siegen. Köln 2010. S. 21–31.
- Scheffer, Bernd: *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*. Bonn: Bouvier 1978 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 33).
- Schenk, Klaus: *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2000.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1793–94)*. In: Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert (Hrsg.): *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*. Bd. 5. 3. Aufl. München: Hanser 1962. S. 569–668.
- Schmalenbach, Werner: *Kurt Schwitters*. Köln: DuMont 1967.
- Schmid, Max: *Klinger*. 4. Aufl. Bielefeld und Leipzig: Velhagen Klasing 1913 (Künstlermonographien 41).
- Schmidt, Anne: *Schriftreform – Die karolingische Minuskel*. In: Christoph Stiegemann u.

- Matthias Wemhoff (Hrsg.): *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*. Mainz: von Zabern 1999. S. 681–691.
- Schmidt, Siegfried J.: *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1992 (= Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien 1).
- Schmidt, Siegfried J.: *Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven*. In: Ders.: *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971. S. 138–154.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink 1997. (Uni-Taschenbücher Literaturwissenschaften, 1963).
- Schneider, Lars: *Am Anfang war...die weiße Seite. Verlorene Ursprünge, haltlose Anfänge und weißes Papier: Von Melville zu Mallarmé*. In: Inka Mülder-Bach u. Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war...Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*. München: Fink 2008. S. 145–172.
- Schneider, Lars: *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*. Paderborn: Fink 2016 (Anfänge).
- Schneider, Pierre: *Matisse*. Aus d. Frz. v. Rainer Rochlitz. München: Prestel Verlag 1984.
- Scholz-Stubenrecht, Werner: *Duden: Die deutsche Rechtschreibung*. 24. Aufl. 2006. Mannheim: Dudenverlag, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus 2006.
- Schön, Erich: *Lineares und nicht-lineares Lesen. Ein Kapitel aus der Geschichte des Lesens*. In: Waltraud ›Wara‹ Wende (Hrsg.): *Über den Umgang mit der Schrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 78–99.
- Schöne, Veronika: *Die Weißheit der Kunst*. In: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003. S. 196–206.
- Schreier, Christoph: *Das wiedergefundene Paradies. Das Thema der Natur im zeichnerischen Werk von Henri Matisse*. In: Achim Sommer, Dieter Ronte u. Christoph Schreier (Hrsg.): *Femmes et Fleurs. Matisse. Zeichnungen*. Köln: Wienand 1997. S. 13–22.
- Schreier, Christoph: *Wassily Kandinsky. Perspektiven seines zeichnerischen Werks*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 58 (1997). S. 81–100.
- Schubert, Martin: *Sprechende Leere. Lücke, Loch und Freiraum in der Großen Heidelberger Liederhandschrift*. In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 22 (2008). S. 118–138
- Schwitters, Kurt: *Gestaltende Typographie*. In: Volker Rattemeyer u. Dietrich Helms (Hrsg.): *»Typographie kann unter Umständen Kunst sein«*. Kurt Schwitters Typographie und Werbegestaltung. Kat. Ausst. Landesmuseum Wiesbaden. Wiesbaden: 1990. S. 73–74.
- Schwitters, Kurt: *Konsequente Dichtung (1924)*. In: Friedhelm Lach (Hrsg.): *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*. Bd. 5 *Manifeste und kritische Prosa*. Köln: DuMont 1981. S. 190–191.
- Schwitters, Kurt: *Merz 1. Holland Dada (1923)*. Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1975.

- Schwitters, Kurt: *Merzhefte*. Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1976.
- Schwitters, Kurt: *Thesen über Typographie*. In: *Merz* 11 (1924). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1975. S. 91.
- Seuphor, Michel: *Piet Mondrian. Leben und Werk*. Köln: DuMont 1957.
- Shitao: *Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei* (Originaltitel: *Kugua Heshang huayulu*). Aus dem Chin. übersetzt und kommentiert von Marc Nürnberger. Mit 20 Abbildungen ausgewählt und erläutert von Helmut Brinker. Mainz: Dieterich 2009.
- Siemoneit, Manfred: *Typographisches Gestalten. Regeln und Tipps für die richtige Gestaltung von Drucksachen*. 6., überarb. Aufl. Detmold: Polygraph Fachmedien Verlag 2008.
- Silbergeld, Jerome: *Chinese Painting Style. Media, Methods, and Principles of Form*. Seattle, London: University of Washington Press 1982.
- Simon, Ingrid: *Vom Aussehen der Gedanken. Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*. Klagenfurt: Ritter 1995.
- Smith, Lawrence, Victor Harris u. Timothy Clark: *Japanese Art: Masterpieces in the British Museum*. London: The British Museum Press 1990.
- Spaar, Michaela: *Die Buchillustration bei Henri Matisse. Poésies von Stéphane Mallarmé und Les Fleurs du Mal von Charles Baudelaire*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998 (= Reihe XXVIII Kunstgeschichte, 295).
- Steinmüller, Gerd: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei*. Bergisch Gladbach, Köln: Eul 1991 (= Reihe: Kunstgeschichte; 4).
- Stemshorn, Max und Klaus Jan Philipp (Hrsg.): *Die Farbe Weiß. – Farbenrausch und Farbverzicht in der Architektur*. Kat. Ausst. Stadthaus Ulm. Berlin: Mann 2003.
- Stephan, Inge: *Weiß in polaren Diskursen der Moderne. Überlegungen zu Caspar David Friedrichs Eismeer (1823/24), Alfred Anderschs Hobe Breitengrade (1969) und Gerhard Richters Eis (1981)*. In: Monika Schausten (Hrsg.): *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin: Akademie-Verlag 2012 (= Literatur – Theorie – Geschichte 1). S. 255–270.
- Stovall, Floyd: *Poe's Dept to Coleridge*. In: *University of Texas Studies in English* 10 (1930). S. 70–127.
- Strachan, Walter John: *The Artist and the Book in France. The 20th century livre d'artiste*. New York: George Wittenborn 1969.
- Strobl, Alice: *Gustav Klimt als Zeichner*. In: Toni Stooss u. Christoph Doswald (Hrsg.): *Gustav Klimt*. Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich. Stuttgart: Gerd Hatje 1992. S. 191–204.
- Strobl, Alice: *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1903* (Bd. 1). Salzburg: Welz 1980 (= Veröffentlichung der Albertina Nr. 15).
- Swinburne, Algernon Charles: *The Poems of Algernon Charles Swinburne*. Vol. 1. London: Chatto & Windus 1904.

- Szilágyi, Ildikó: *Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne*. In: *Revue d'Études Françaises* 14 (2009). S. 181–188.
- Taylor, Hilary: *James McNeill Whistler*. London: Studio Vista 1978.
- Terukazu, Akiyama: *Japanische Malerei*. Genf: Skira 1961 (Die Kunstschatze Asiens).
- Thomas Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*. In: Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2003. S. 17–28.
- Tono, Yoshiaki: *Spazio vuoto e spazio pieno*. In: *Azimuth & Azimut, a cura di Enrico Castellani, Piero Manzoni* (1959) [unpag.].
- Treusch, Tilmann: *Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit*. Berliner Diss. Petersberg: Imhof 2007.
- Tschichold, [Iwan] Jan: *Die neue Gestaltung*. In: *Typographische Mitteilungen* 10 (1925). Sonderheft *elementare typographie*. S. 193.
- Tschichold, Jan: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. 2. Aufl. Basel: Birkhäuser 1987.
- Tschichold, Jan: *Einleitung*. In: Ders.: *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker 1987. S. 7–8.
- Tschichold, Jan: *El Lissitzky (1890–1941)*. In: Jan Tschichold (Hrsg.): *Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890–1941)*. Berlin: gerhard 1988. S. 3–6.
- Tschichold, Jan: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann*. Augsburg: Maro 1960.
- Tschichold, Jan: *Glaube und Wirklichkeit*. In: Günter Bose u. Erich Brinkmann (Hrsg.): *Jan Tschichold. Schriften 1925–1974*. Bd. 1. Berlin: Brinkmann und Bose 1991. S. 310–328.
- Tschichold, Jan: *Ton in des Töpfers Hand...* In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. 2. Aufl. Basel: Birkhäuser 1987. S. 9–13.
- Tschichold, Jan: *Warum Absatzanfänge eingezogen werden müssen*. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. Basel u. Stuttgart: Birkhäuser 1975. S. 118–123.
- Uecker, Günther: *Der Zustand Weiß* (1961). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 104.
- Uecker, Günther: *Die Einnagelung ins Bewußtsein*. Interview mit Rolf-Gunter Dienst (1970). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 126–134.
- Uecker, Günther: *Strukturwahrnehmung als Methode der Erkenntnis. Aus einem Brief an Dieter Honisch* (1975). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 140–141.
- Uecker, Günther: *Vortrag über Weiß* (1961). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 106–107.

- Uecker, Günther: *ZERO – rückblickend*. Interview von Freddy de Vree (1972). In: Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979. S. 142–146.
- Ullrich, Wolfgang u. Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2003.
- Umberto Boccioni: *Die bildnerische Grundlage der futuristischen Malerei und Plastik* (1913). In: Umbro Apollonio (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Übersetzt v. Christa Baumgarth u. Helly Hohenemser. Köln: DuMont 1972. S.110–111.
- Valéry, Paul: *Über den ›Würfelwurf‹ von Mallarmé*. In: Jürgen Schmidt-Redefeldt (Hrsg.): *Paul Valéry: Werke*. Bd. 3. *Zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Insel 1989. S. 245–250.
- van Dijk, Yra: *Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry*. In: *Word & Image* 27 (2011). H. 4. S. 407–415.
- Vogel, Juliane: *Mehlströmel/Mahlströme. Weißseinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2003. S. 167–192.
- Volboudt, Pierre: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys*. Köln: DuMont 1974.
- Völker, Angela: *Von Ball-Entrées, Neoempire, Reformkleidern, Drachenroben und slowakischer Stickerei: Gustav Klimt und die Mode der Damen*. In: Tobias G. Natter und Gerbert Frodl (Hrsg.): *Klimt und die Frauen*. Köln: DuMont 2002. S. 43–49.
- Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Genf: Cramer 1756.
- Wagenknecht, Christian: *Variationen über ein Thema von Gomringer*. In: Heinz Ludwig Arnold u. a. (Hrsg.): *Konkrete Poesie I*. 2. Aufl. München: TEXT + KRITIK 1971. S. 14–16.
- Walker, John: *James McNeill Whistler*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers 1987.
- Walthey, Frederick P.: *White on White*. Kat. Ausst. De Cordova Museum, Lincoln, Massachusetts. o. V. 1965.
- Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard 1917 (Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft, 15).
- Warren, Robert Penn: *Ein Gedicht der reinen Imagination: Coleridge, The Rime of the Ancient Mariner* (1945–46). In: Ders.: *Ausgewählte Essays*. Aus d. Engl. v. Hans Hennecke. Gütersloh: Mohn 1961. S. 245–328.
- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Münchener Diss. Tübingen: Niemeyer 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 69).
- Weiermair, Peter: *Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960–1985*. Münsterschwarzach: Benedict Press 1986.
- Weiermair, Peter: *Zur Dichtung Heinz Gappmayrs*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von für über Heinz Gappmayr*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1985. S. 29–36.

- Weinrich, Harald: *Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik*. In: *Akzente* 15 (1968). S. 29–47.
- Weiß auf Weiß. Kat. Ausst. Kunsthalle Bern. Bern 1996.
- Weiß, Christina: *Der Ort der Handlung ist die Papierfläche. Was heisst »konkret« in Bildender Kunst und Literatur?* In: *Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst*. Kat. Ausst. Galerie St. Johann, Saarbrücken. Saarbrücken 1980
- Weiß, Christina: *Seb-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten*. Siegener Diss. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1984.
- Weiß, Christina: *Subversiv ist das Wort, wo die Seite seiner Weiße sich auftut. Heinz Gappmayrs Sprachkonzepte – Bildkonzepte*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von für über Heinz Gappmayr*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1985. S. 40–54.
- Welsh, Robert: *Mondrian als Zeichner*. In: *Mondrian. Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980. S. 35–62.
- Werkmeister, Till: *Domestic Nation. Der sentimentale Diskurs US-amerikanischer Romane zum elften September 2001*. Berlin: LIT Verlag 2013 (= Erlangerer Studien zur Anglistik und Amerikanistik 13).
- Westfehling, Uwe: *Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen*. Köln: DuMont 1993.
- Westfehling, Uwe: *Zeichnung sehen. Das schöpferische Medium*. Köln: Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud 2002 (Bildhefte zur Sammlung, 10).
- Wezel, Wolf: *Heinz Gappmayr*. In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von für über Heinz Gappmayr*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1985. S. 23–26.
- White on White. The White Monochrome in the 20th Century*. Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art Chicago. Chicago 1971.
- Wichmann, Siegfried: *Japonismus. Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Herrsching: Schuler 1980.
- Wiese, Stephan v. (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker 1979.
- Willberg, Hans-Peter u. Friedrich Forssman: *Lesetypographie*. Mainz: Schmidt 1997.
- Wittbrodt, Andreas: *Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 16., unveränd. Aufl. Basel, Stuttgart: Schwabe 1979.
- Wolfgang Ullrich: *Vom Klassizismus zum Fertighaus. Ein Lehrstück aus der Geschichte der Farbe Weiß*. In: Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2003. S. 214–230.
- Xin, Yang u.a. (Hrsg.): *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven u.a.: Yale University Press and Foreign Language Press 1997 (The Culture & Civilization of China).

- Xin, Yang: *Approaches to Chinese Painting. Part I.* In: Yang u. a. (Hrsg.): *Three thousand years of Chinese painting.* New Haven u. a.: Yale University Press and Foreign Language Press 1997 (The Culture & Civilization of China). S. 1–4.
- Zell, Thekla: *Wanderzirkus ZERO. Dokumentation der Ausstellungen, Aktionen, Publikationen 1958–1966.* In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO.* Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 19–176.
- Zons, Raimar: *Nichts stockt. Atemwenden bei Celan.* In: Otto Pöggeler, Christoph Jamme (Hrsg.): *»Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung.* München: Fink 1993. S. 143–162.

| Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Ma Yuan: *Immortal Riding a Dragon* (südl. Song-Dynastie, frühes 13. Jh.). Hängerolle. Tusche und Aquarellfarbe auf Seide. 108.1 x 52.6 cm. National Palace Museum, Taipei. In: Stephen Little u. Shawn Eichman (Hrsg.): *Taoism and the Arts of China*. Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago. Berkeley: University of California Press 2000. S. 160.
- Abb. 2: Ma Yuan: *Dancing and Singing, Peasants Returning from Work* (südl. Song-Dynastie, frühes 13. Jh.). Hängerolle. Tusche auf Seide. 192.5 x 111 cm. Beijing Palace Museum. In: Lynn Gamwell: *Mathematics and Art: A Cultural History*. Princeton: Princeton University Press 2015. S. 374.
- Abb. 3: Ma Yuan: *A Man under Pinetrees* (südl. Song-Dynastie, frühes 13. Jh.). Tusche auf Seide. Privatbesitz. In: Seigai Omura: *Masterpieces Selected from the Fine Arts of the Far East. With Detail History of Artists and Critical Descriptions*. Bd. 8. *Chinese Paintings I*. Hrsg. v. Shiichi Tajima. Tokyo: The Shimbi Shoin 1910. Tafel 46.
- Abb. 4: Shitao: *The Hermitage at the Foot of the Mountains* (1695). Tusche und Aquarell. 26.2 x 37.5 cm. Sichuan. In: François Cheng: *Shitao, 1642–1707 – La saveur du monde*. Paris: Phébus 2002. S. 33.
- Abb. 5: Hasegawa Tōhaku: *Kiefernwald* (Originaltitel *shōrin*, 16. Jh.), Paar sechsteiliger Faltschirme. Tusche auf Papier. Jeder Schirm 155.1 x 355.1 cm. Nationalmuseum Tōkyō. In: Katharina Epprecht (Hrsg.): *Tōhaku. Höhepunkt japanischer Malerei des 16. Jahrhunderts*. Kat. Ausst. Museum Rietberg Zürich. Zürich: Museum Rietberg 2001. S. 156f.
- Abb. 6: Maruyama Ōkyo: *Cracked Ice* (um 1780). Zweiteiliger Stellschirm. Tusche auf Papier. 60.5 x 182 cm. The British Museum, London. In: Lawrence Smith, Victor Harris, Timothy Clark (Hrsg.): *Japanese Art: Masterpieces in the British Museum*. London: The British Museum Press 1990. S. 187.
- Abb. 7: Maruyama Ōkyo: *Dragon Gate* (1793). Drei Hängerollen. Tusche und Aquarellfarbe auf Seide. 128.4 x 43.2 cm (Mitte), 105.2 x 44.4 cm (rechte und linke Seite).

Kyōto National Museum. In: Sasaki Jōhei and Sasaki Masako (Hrsg.): *Ōkyo kenkyū*. Tōkyō: Chūō Kōron Bijutsu Shuppan 1996.

Abb. 8: Katsushika Hokusai: *Wasserfall* (1835). Musterentwurf aus Banshoku zukō (Sammlung von Entwürfen zur Verzierung kunsthandwerklicher Erzeugnisse). Holzschnitt. 22 x 30 cm. MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien. In: Roger M. Buergel (Hrsg.): *documenta 12*. Kat. Ausst. Köln: Taschen 2007. S. 39.

Abb. 9: Christophe Huet: *Lady being Perfumed by Monkeys* (1735). Bemalte Tafel mit geschnitztem Holzrahmen. Ohne Maße. Château de Chantilly. In: Dawn Jacobson: *Chinoiserie*. London: Phaidon Press 1993. S. 65.

Abb. 10: Jean-Baptiste Pillement: *A Couple in a Boat* (um 1757). Dekorative Tafel. Öl auf Leinwand. 242 x 212 cm. Privatbesitz. In: Maria Gordon-Smith: *Pillement*. Krakau: IRSA 2006. S. 58.

Abb. 11: James McNeill Whistler: *Symphonie in White No. 2: The Little White Girl* (1864). Öl auf Leinwand. 76 x 51 cm. Tate Gallery, London. In: Andrew McLaren Young, Margaret MacDonald, Robert Spencer (Hrsg.): *The Paintings of James McNeill Whistler*. New Haven und London: Yale University Press 1980. Abb. 31.

Abb. 12: James McNeill Whistler: *Nocturne in Blue and Silver – Cremore Lights* (1872). Öl auf Leinwand. 50.2 x 74.9 cm. Tate Gallery, London. In: Andrew McLaren Young, Margaret MacDonald, Robert Spencer (Hrsg.): *The Paintings of James McNeill Whistler*. New Haven und London: Yale University Press 1980. Abb. 110.

Abb. 13: Pierre Bonnard: *Promenade des nourrices, frise des fiacres* (1894/1897). Vierteliger Wandschirm. Lithografien in fünf Farben. Je 143 x 46 cm. Privatsammlung, courtesy Städel Museum, Frankfurt a. M. In: Sandra Gianfreda (Hrsg.): *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*. Kat. Ausst. Museum Folkwang, Essen. Göttingen: Steidl 201. S. 86.

Abb. 14: Schematische Zeichnung einer Buchdruckletter. In: Eberhard Dilba: *Typographie-Lexikon. Mit Beispielen für Schreibweisen im Schriftsatz*. Norderstedt: Books on Demand 2005. S. 56.

Abb. 15: Das typographische Quadrat (Geviert) und die daraus resultierende konstruktive Druckschrift mit nichtdruckenden Teilen der Buchstaben. In: Eberhard Dilba: *Typographie-Lexikon. Mit Beispielen für Schreibweisen im Schriftsatz*. Norderstedt: Books on Demand 2005. S. 109.

- Abb. 16: Adrian Frutiger: Raumbild in Antiqua-Schrift. In: Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen. Schriften, Symbole, Signets, Signale*. Textbearbeitung Horst Heiderhoff. 10. Aufl. Wiesbaden: Marix 2006. S. 169.
- Abb. 17: Talmud Bawli. Jerusalem: Eschkol Publ o. J. S. 64.
- Abb. 18: Man Ray: *Dadaistisches Lautgedicht ohne Worte* (1924). In: Jeremy Adler u. Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Kat. Ausst. Zeughaus d. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Weinheim: VCH 1987. S. 260.
- Abb. 19: Gustav Klimt: *Brustbild eines kleinen Mädchens mit leichter Wendung des Kopfes nach links*. Schwarze Kreide, weiß gehöht, gewischt auf Papier. 36.5 x 26.5 cm. Privatbesitz. In: Alice Strobl: *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*. Bd. 1. 1878–1903. Salzburg: Galerie Welz. S. 25.
- Abb. 20: Paul Cézanne: *Madame Cézanne mit Hortensienblüte* (um 1885). Bleistift und Aquarell auf Papier. 30.5 x 46 cm. Privatbesitz. In: Felix Baumann u. a. (Hrsg.): *Cézanne. Vollendet Unvollendet*. Kat. Ausst. Kunstforum Wien. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. Tafel 8.
- Abb. 21: Punze im Buchstaben n.
- Abb. 22: *Umriss und Innenfigur ergeben die Assoziation des Objektes*. In: Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. 10. Aufl. München: dtv 2003. S. 233.
- Abb. 23: Leonardo da Vinci: *Kniende Gewandfigur*, nach links gewendet (um 1475–1480). Metallstift, Kohle, braun laviert, mit Weißhöhungen auf zinnoberrot präpariertem Papier. 25.7 x 19 cm. Gabinetto delle Stampe, Rom. In: Frank Zöllner: *Leonardo da Vinci. 1452–1519. Gemälde, Zeichnungen und Skizzen*. Köln: Taschen 2007. S. 264.
- Abb. 24: Peter Paul Rubens: *Bildnis Isabella Brant* (um 1622). Kreide, Rötel, Tusche auf Papier. 38 x 29 cm. Britisches Museum, London. In: Dagmar Feghelm u. Markus Kerstin: *Rubens. Bilder der Liebe*. München, Berlin u. London: Prestel 2005. S. 25.
- Abb. 25: Francesco Bonsignori (zugeschrieben): *Bildnis eines glatt rasierten Mannes mit Kappe im Profil nach links* (1470–1519). Kreide auf bräunlichem Papier. 41.4 x 28.5 cm. Albertina, Wien. In: Franz Wickhoff: *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*. 1. Theil. *Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 12 (1891). S. CCV–CCCXIV.

- Abb. 26: Max Klinger: *Urnicos* (Aus dem sog. Skizzenbuch, 1874/77). Federzeichnung. 21.3 x 28.3 cm (Passepartoutausschnitt). Graphische Sammlung des Museums der bildenden Künste, Leipzig. In: Paul Kühn: *Max Klinger*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907. S. 51.
- Abb. 27: Hilde Domin: *Lyrik* (1964). In: Hilde Domin: *Hier. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Fischer 1964. S. 7.
- Abb. 28: Paul Celan: *Du liegst* (1967). In: Beda Allemann (Hrsg.): *Paul Celan. Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. 1. *Lyrik und Prosa*. Bd. 10. *Schneepart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. S. 12.
- Abb. 29: Egon Schiele: *Carl Reininghaus* (1912). Bleistift. 48 x 31.6 cm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: Christian M. Nebehay: *Egon Schiele. 1890–1918. Leben. Briefe. Gedichte*. Salzburg, Wien: Residenz 1979. S. 560.
- Abb. 30: Peter Waterhouse: *E71. Mitschrift von Bihać nach Krajina*. Salzburg, Wien: Residenz 1996. S. 2 u. 3.
- Abb. 31: Peter Waterhouse: *E71. Mitschrift von Bihać nach Krajina*. Salzburg, Wien: Residenz 1996. S. 22 u. 23.
- Abb. 32: Leonaert Bramer: *Die Neugierigen* (um 1655/60). Feder in Grau, über Graphitstift, grau und hellbraun laviert. 39.1 x 56.1 cm. museum kunst palast, Düsseldorf. In: Sonja Brink u. a. (Hrsg.): *Auf Papier. Von Rafael bis Beuys, von Rembrandt bis Trockel. Die schönsten Zeichnungen aus dem museum kunst palast*. Kat. Ausst. Museum kunst palast, Düsseldorf. Düsseldorf: museum kunst palast 2009. S. 178.
- Abb. 33: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Hrsg. v. Michel Pierson & Ptyx 2002. URL: <http://coupdedes.com/> [07.10.17].
- Abb. 34: James McNeill Whistler: *Symphonie in White No.1: The White Girl* (1861–62). Öl auf Leinwand. 213 x 108 cm. National Gallery of Art. Collection Harris Whitmore, Washington. In: Peter Funnel, Malcolm Warner (Hrsg.): *Millais: portraits*. Kat. Ausst. National Portrait Gallery London. London: National Portrait Gallery 1999. S. 224.
- Abb. 35: Gustav Klimt: *Bildnis Serena Lederer* (1899). Öl auf Leinwand. 188 x 83 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. In: Gottfried Fliedl: *Gustav Klimt. 1862–1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*. Köln: Taschen. S. 57.

- Abb. 36: Gustav Klimt: *Plakat für die Ausstellung der 1. Secession* (vor der Zensur) (1898). Lithografie. 62 x 43 cm. Privatsammlung, New York. In: Gottfried Fliedl: *Gustav Klimt. 1862–1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*. Köln: Taschen. S. 70.
- Abb. 37: Gustav Klimt: *Der Beethovenfries* (1902). Kaseinfarbe und Stuckgrundierung. Österreichische Galerie, Wien. In: Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.): *Secession. Gustav Klimt. Beethovenfries* (Faltblatt). Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2015. o. S.
- Abb. 38: Wiener Secession, Linker Seitensaal der ›Beethovenausstellung‹ [Detailansicht *Der Beethovenfries* von Gustav Klimt] (1902). In: Marian Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. München: dtv 1980. S. 97.
- Abb. 39: Wiener Secession, Rechter Seitensaal der ›Beethovenausstellung‹ [Detailansicht Malereien von F. König auf der Schmalseite und *Freude schöner Götterfunken* von Josef Maria Auchentaller auf der rechten Längswand] (1902). In: Marian Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. München: dtv 1980. S. 36.
- Abb. 40: Gustav Klimt: *Stehender Akt* (1900). Schwarze Kreide auf Papier. 52.1 x 31.8 cm. Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York. In: Alfred Werner: *Gustav Klimt. 100 Drawings*. New York: Dover Publications 1972. Tafel 8.
- Abb. 41: Gustav Klimt: *Mädchenakt mit gesenktem Kopf nach links* (1901). Schwarze Kreide auf Papier. 44.8 x 30.5 cm. Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York. In: Alice Strobl: *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1903*. Salzburg: Welz 1980. S. 230.
- Abb. 42: Gustav Klimt: *Zurückgelehnt sitzender Halbakt* (Detail) (1913). Bleistift auf Papier. 56 x 37 cm. Historisches Museum, Wien. In: Gottfried Fliedl: *Gustav Klimt. 1862–1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*. Köln: Taschen. S. 193.
- Abb. 43: Henri Matisse: *Rückenakt* (1951). Kreide auf Papier. 65 x 50 cm. Galerie Maeght, Paris. In: Eduard Trier: *Zeichner des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Mann 1956. S. 168.
- Abb. 44: Henri Matisse: *Porträt der Madame Matisse* (1914). Radierung. 14.9 x 10.8 cm. Bibl. littéraire Jacques Doucet, Paris. In: Marguerite Duthuit-Matisse u. Claude Duthuit (Hrsg.): *Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Grave*. Paris: Duthuit 1983. S. 19.
- Abb. 45: Henri Matisse: o.T. Lithografie. 48.2 x 17.7 cm. In: Marguerite Duthuit-Matisse u. Claude Duthuit (Hrsg.): *Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Grave*. Paris: Duthuit 1983. S. 121.

- Abb. 46: Henri Matisse: *Le chevalure* (1932). Illustration zu Stéphane Mallarmés Gedicht *Ses purs ongles très haut...* (Doppelseite). Radierung, 33 x 25.1 cm. Veröffentlicht in Stéphane Mallarmé: *Poésies*. Eauxfortes originales de Henri Matisse. Lausanne: Albert Skira & Cie 1932. In: Marie-Anna Sarda (Hrsg.): *Matisse et Mallarmé*. Kat. Ausst. Musée départemental Stéphane Mallarmé, Paris. Paris: Musée Mallarmé 2002.
- Abb. 47: Henri Matisse: *Le Cygne* (1932). Illustration zu Stéphane Mallarmés Gedicht *Le vierge, le vivace...* (Doppelseite). Radierung, 33 x 25 cm. Veröffentlicht in Stéphane Mallarmé: *Poésies*. Eauxfortes originales de Henri Matisse. Lausanne: Albert Skira & Cie 1932. In: Marie-Anna Sarda (Hrsg.): *Matisse et Mallarmé*. Kat. Ausst. Musée départemental Stéphane Mallarmé, Paris. Paris: Musée Mallarmé 2002.
- Abb. 48: Stéphane Mallarmé: *Le vierge, le vivace...* In: Stéphane Mallarmé: *Poésies*. Eauxfortes originales de Henri Matisse. Lausanne: Albert Skira & Cie 1932. S. 126.
- Abb. 49 a: Henri Matisse: *Le Cygne I* (1932). Bleistift auf Papier. 25.2 x 30.3 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore. In: Adelyn D. Breeskin: *Swans by Matisse*. In: *The American Magazine of Art* 28 (1935). H. 10. S. 623.
- Abb. 49 b–c: Henri Matisse: *Le Cygne II* (1932). Bleistift auf Papier. The Baltimore Museum of Art, Baltimore. In: Adelyn D. Breeskin: *Swans by Matisse*. In: *The American Magazine of Art* 28 (1935). H. 10. S. 624, 625.
- Abb. 49 d–e: Henri Matisse: *Le Cygne II* (1932). Unveröffentlichte Radierungen. Jeweils ca. 32.5 x 25 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore. In: Adelyn D. Breeskin: *Swans by Matisse*. In: *The American Magazine of Art* 28 (1935). H. 10. S. 626, 627.
- Abb. 49 f: Henri Matisse: *Le Cygne* (1932). Radierung, 33 x 25.1 cm. In: Adelyn D. Breeskin: *Swans by Matisse*. In: *The American Magazine of Art* 28 (1935). H. 10. S. 629.
- Abb. 50: Wassily Kandinsky: *Sehen* (1913). In: Hugo Ball (Hrsg.): *Cabaret Voltaire. Recueil Littéraire et Artistique*. Zürich: Hans Hack 1916. S. 21.
- Abb. 51: Filippo Tommaso Marinetti: *Battaglia peso + odore* (1912). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 217, 218, 219.
- Abb. 52: Filippo Tommaso Marinetti: *Battaglia peso + odore* (1912). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 225.
- Abb. 53: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. Titelblatt.

- Abb. 54: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 120.
- Abb. 55: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 74, 75.
- Abb. 56: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 130, 131.
- Abb. 57: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 60, 61.
- Abb. 58: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 182, 183.
- Abb. 59: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb* (1914). In: Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tum Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Mailand: edizioni futuriste di »poesia« 1914. S. 104, 105.
- Abb. 60: Kurt Schwitters: *Gesetztes Bildgedicht* (1922). In: Kurt Schwitters: *elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. Eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918–1922*. Berlin: Der Sturm 1922. S. 31.
- Abb. 61: Kurt Schwitters: *Ohne Titel (Komisches Tier)* (1919). Collage, Farbstift, Bleistift, Tinte, Stempelfarbe, Papier auf Papier. 21.5 x 17.7cm (gezeichneter Papprahmen). 33.5 x 24.5cm (Blatt). In: Isabel Schulz (Hrsg.): *Anna Blume und ich. Zeichnungen von Kurt Schwitters*. Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2011. S. 28.
- Abb. 62: Kurt Schwitters: *Ohne Titel (Bussum 1)* (1923). Stempelfarbe auf Papier. 11.3 x 10.7 cm (Bild). 23 x 17.5 cm (Passepartout). David Neumann, New York. In: Karin Orchard u. Isabel Schulz (Hrsg.): *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné*. Bd. 2 1923–1936. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003. S. 74.
- Abb. 63: Kurt Schwitters: *Ohne Titel (Bussum 2)* (1923). Stempelfarbe auf Papier. 12.6 x 10 cm (Bild), 27.4 x 19.5 cm (Originalunterlage). In: Karin Orchard u. Isabel

Schulz (Hrsg.): *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné*. Bd. 2 1923–1936. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003. S. 75.

Abb. 64: Kurt Schwitters: *Thesen über Typographie*. In: *Merz* 11 (1924). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1975. S. 91.

Abb. 65: Kurt Schwitters: *Pelikan Werbeanzeige*. In: *Merz* 11 (1924). Faksimile-Nachdruck. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1975. S. 92.

Abb. 66: Kurt Schwitters: *Wand* (1922). In: Christina Weiss u. Karl Riha (Hrsg.): *Kurt Schwitters: »Eile ist des Witzes Weile«. Eine Auswahl aus den Texten*. Stuttgart: Reclam 1987. S. 43.

Abb. 67: Wassily Kandinsky: *Erstes abstraktes Aquarell* (1910/13). Aquarell, Bleistift, Tusche auf Papier. 49.6 x 64.8 cm. Centre Georges Pompidou, Paris. In: Hajo Düchting: *Wassily Kandinsky. 1866–1944. Revolution der Malerei*. Köln: Taschen 1999. S. 39.

Abb. 68: Wassily Kandinsky: *Zeichnung* (1915). Tusche auf Papier. 34 x 22.7 cm. In: Pierre Volboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys*. Köln: DuMont 1974. Nr. 28 oder 29.

Abb. 69: Wassily Kandinsky: *Zeichnung Nr. 1* (1938). Tusche auf Papier. 28.7 x 21.5 cm. In: Pierre Volboudt: *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys*. Köln: DuMont 1974. Nr. 91.

Abb. 70: Kasimir Malewitsch: *Das grundlegende suprematistische Element: Das Quadrat* (1927). Abdruck einer originalen Zeichnung. 10.9 x 12.4 cm. In: Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt* (1927). Mit einer Anmerkung d. Hrsg. u. einem Vorwort von Stephan v. Wiese. Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1980. S. 67.

Abb. 71: Kasimir Malewitsch: *Suprematistische Zeichnung* (1920). Steindruck. 12.5 x 18.2 cm. In: Jean-Claude Marcadé (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch. Suprematismus. 34. Zeichnungen*. Faksimiledruck d. Ausg. v. 1920. Tübingen: Wasmuth 1974. O. S.

Abb. 72: Kasimir Malewitsch: *Suprematistische Zeichnung* (1920). Steindruck. 8.2 x 9.1 cm. In: Jean-Claude Marcadé (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch. Suprematismus. 34. Zeichnungen*. Faksimiledruck d. Ausg. v. 1920. Tübingen: Wasmuth 1974. O. S.

- Abb. 73: El Lissitzky: *Proun 1 C* (1921). Lithografie. 23.3 x 23.3 cm. Stedelijk Museum Amsterdam. In: Zaha Hadid u. Patrik Schumacher (Hrsg.): *Zaha Hadid and Suprematism*. Kat. Ausst. Galerie Gmurzynska, Zürich. Ostfildern: Hatje Cantz 2012. S. 148.
- Abb. 74: El Lissitzky: *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (1967, Reproduktion nach dem Entwurf von 1919). Offsetdruck. 49.3 x 69.1 cm. Russische Staatliche Bibliothek, Moskau. In: Wilhelm Hornbostel, Karlheinz W. Kopanski u. Thomas Rudi (Hrsg.): *Russische Avantgarde 1910–1934. Mit voller Kraft. Malerei, Skulptur, Fotografie, Grafik, Design, Plakate, Keramik, Textil, Theater, Architektur*. Heidelberg: Edition Braus 2001. S. 118.
- Abb. 75: El Lissitzky: *Suprematistische Erzählung von Zwei Quadraten in 6 Konstruktionen* (1922). Buchdruck. In: Bernd Finkeldey u. Kai Uwe Hemken (Hrsg.): *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Stuttgart: Hatje 1992. S. 96–99.
- Abb. 76: Piet Mondrian: *Pier und Ozean 4* (1914). Kohle auf Papier. 50.2 x 62.8 cm. Gemeentemuseum, Den Haag. In: Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.): *Piet Mondrian*. Kat. Ausst. Albertina, Wien. München u. a.: Prestel 2005. Abb. 67.
- Abb. 77: Piet Mondrian: *Compositie in Lijn* (1916). Öl auf Leinwand. 108 x 108 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo. In: Yve-Alain Bois: *Piet Mondrian. 1872–1944*. Mailand: Leonardo Arte 1994. S. 173.
- Abb. 78: Jan Tschichold: Titelblatt »elementare typographie«. In: *Typographische Mitteilungen*. Sonderheft (1925).
- Abb. 79: Max Bill: *funktionale typografie*, 1. Seite (1946). Offprint. 21 x 29.7 cm. In: *Schweizer Graphische Mitteilungen* 5 (1946).
- Abb. 80: Franz Mon: *ainmal nur das alphabet gebrauchen* (1967). In: Eugen Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 99.
- Abb. 81: Claus Bremer: *der text der ausbleibt* (1970). In: Eugen Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 32.
- Abb. 82: Eugen Gomringer: *schweigen* (1954). In: Eugen Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 58.

- Abb. 83: Eugen Gomringer: *das schwarze geheimnis ist hier* (1969). In: Eugen Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*. Stuttgart: Reclam 1972. S. 60.
- Abb. 84: Eugen Gomringer: *öffnung*. In: Eugen Gomringer: *vom rand nach innen*. Bd. 1. *die konstellationen 1951–1995*. Wien: Edition splitter 1995. O. S.
- Abb. 85: Eugen Gomringer: *öffnung*. In: Eugen Gomringer: *vom rand nach innen*. Bd. 1. *die konstellationen 1951–1995*. Wien: Edition splitter 1995. O. S.
- Abb. 86: Eugen Gomringer: *öffnung*. In: Eugen Gomringer: *vom rand nach innen*. Bd. 1. *die konstellationen 1951–1995*. Wien: Edition splitter 1995. O. S.
- Abb. 87: Heinz Gappmayr: *weiss* (1962). In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von und über. Heinz Gappmayr*. Innsbruck: Allerheiligenpresse 1985. S. 43.
- Abb. 88: Heinz Gappmayr: *weiss* (1967). In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von und über. Heinz Gappmayr*. Innsbruck: Allerheiligenpresse 1985. S. 59.
- Abb. 89: Heinz Gappmayr: *weiss* (1968). In: Peter Weiermair (Hrsg.): *von und über. Heinz Gappmayr*. Innsbruck: Allerheiligenpresse 1985. S. 49.
- Abb. 90: Heinz Gappmayr: *2 Flächen* (1975). In: Dorothea van der Koelen: *Das Werk Heinz Gappmayrs*. Mainzer Diss. 1993. WVZ 335.
- Abb. 91: Robert Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing* (1953). Spuren von Tinte und Kreide auf Papier in Passepartout, Blattgoldrahmen. 64.1 x 55.2 cm. Museum of Modern Art, San Francisco. In: Leo Steinberg: *Encounters with Rauschenberg*. Chicago: University of Chicago Press 2000. S. 17.
- Abb. 92: Günther Uecker: *Große Reihe Vertikal I–VI* (1957–58). Kohle auf Papier. Unterschiedliche Größen zwischen 15.2 x 21.8 und 19.7 x 23 cm. In: Gunther Thiem u. Gudrun Inboden (Hrsg.): *Günther Uecker. Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum ›Parsifal‹*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 36–38.
- Abb. 93: Günther Uecker: *Prägedruck. Spirale* (1972). Kupfertiefdruckbüten mit Abprägung von Nagelköpfen und -schäften. 70 x 50 cm. Druck: Guido Hildebrandt Verlag, Duisburg. In: Gunther Thiem u. Gudrun Inboden (Hrsg.): *Günther Uecker. Bilder und Objekte, das zeichnerische Frühwerk, Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen, Figurinen und Bühnenbildentwürfe zum ›Parsifal‹*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart: Cantz 1976. S. 55.

- Abb. 94: Gruppe ZERO: *vibration*. Titelblatt der zweiten Zeitschrift der Gruppe ZERO (1958). In: Dirk Pöschmann u. Margriet Schavemaker (Hrsg.): *ZERO. Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre*. Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln: Walther König 2015. S. 27.
- Abb. 95: Alexander Roob: *Marcel I* (1999). 126 Blätter aus dem Projekt »Marcel I«. Pittkreide auf Papier. Je 15 x 21 cm. In: Elke aus dem Moore (Hrsg.): *Linie, Line, Linea. Zeichnung der Gegenwart*. Kat. Ausst. Kunstmuseum Bonn. Köln: DuMont 2010. O.S.
- Abb. 96: Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud and Incredibly Close*. London: Penguin 2006. S. 280/281.
- Abb. 97: Mark Z. Danielewski: *House of Leaves by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant*. 2nd Ed. London u. a.: Doubleday 2001. S. 237.
- Abb. 98: Mark Z. Danielewski: *House of Leaves by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant*. 2nd Ed. London u. a.: Doubleday 2001. S. 145.

| Namenregister

- A**lbers, Josef 412, 467
 Apollinaire, Guillaume 33, 175, 391
 Arp, Hans 298, 292, 310, 327, 386,
 389, 459, 473
 Auentaller, Josef Maria 257f, 491
- B**all, Hugo 317f., 493
 Balla, Giacomo 313
 Baudelaire, Charles 207, 241, 278, 296, 483
 Baumeister, Willi 327
 Bayer, Herbert 376
 Bense, Max 16, 79, 293, 389, 392f,
 460, 464
Bill, Max 21, 27, 382–385, 388f, 391f,
 407, 411, 413, 440, 461,
 470, 472, 496
- Boccioni, Umberto 314, 485
 Bonnard, Pierre 71–73, 462, 478
 Bonsignori, Francesco 137f, 490
 Bouchet, André du 32
 Bramer, Leonaert 177, 490
 Braque, Georges 290, 366
 Bremer, Claus 175, 399, 394, 496
 Büchner, Georg 33
- C**age, John 134, 423, 429, 459
 Campos, Augusto de 391, 394
 Campos, Haroldo de 391
 Canguillo, Francesco 313
 Carrà, Carlo 313
 Carroll, Lewis 233, 451
Celan, Paul 32, 145–148, 154, 168, 459,
 463, 471, 478, 487, 490

- Cézanne, Paul* 73, 127, 167–169, 171, 239, 273, 489
- Chlebnikov, Velimir 315, 316, 463
- Chodowiecki, Daniel Nikolaus 166
- Claudel, Paul 32
- Close, Chuck 444
- Coleridge, Samuel Taylor* 181, 182–190, 194, 196f, 199, 205, 463, 483, 485
- Courbet, Gustave 238, 241–243,
- Cummings, Edward Estlin 32
- Czeschka, Carl Otto 110
- D**
- Danielewski, Mark Z.* 450–453, 463f, 497
- Doesburg, Theo van 179, 326, 373, 360, 363, 377, 386–388, 390, 462, 464
- Domin, Hilde* 144f, 148, 169, 490
- d'Orléans, Charles 278
- Dürer, Albrecht 125, 136
- F**
- Fahlström, Öyvind 390f, 465
- Fan Kuan 45
- Foer, Jonathan Safran* 447–450, 454, 466, 497
- Fontana, Lucio 22, 425, 439, 436, 466, 471
- Fried, Erich 33
- Friedrich, Caspar David 181
- Frisch, Max 22
- Frutiger, Adrian* 16, 78, 84, 96, 98, 100f, 105f, 385f, 466, 489
- Furnival, John 449
- G**
- Gappmayr, Heinz* 28, 400, 414–424, 449, 451, 466f, 473, 479, 483, 486, 496
- George, Stefan 372
- Girke, Raimund 22, 236, 430, 461
- Gomringer, Eugen* 179, 310, 386, 391f, 396, 398, 400–415, 418, 454, 463f, 467f, 470, 477, 480, 485, 496
- Graeser, Camille 389, 391

- Guo Xi 45–46
 Gutenberg (Gensfleisch), Johannes 45f
 87, 106, 359, 374, 444, 474,
 476
- H**
 Hausmann, Raoul 318f, 329, 391
 Hiroshige, Utagawa 63
 Hodler, Ferdinand 238
 Hoffmann, Josef 249, 252
 Hokusai, Katsushika 61–63, 435, 488
 Huet, Christophe 65, 488
 Hugo, Victor 87, 233, 470
 Hunt, William Holman 236
- I**
 Ingres, Jean Auguste Dominique 271
- J**
 Jandl, Ernst 26, 391, 398, 471
 Joyce, James 278
- K**
Kandinsky, Wassily 21, 27, 179, 236, 238, 292–
 294, 326, 331–342, 344,
 355, 367, 376, 388f, 406,
 459, 470, 472, 474, 482,
 485, 493f
 Klee, Paul 410, 425
 Klein, Yves 236f, 423, 428, 471
Klimt, Gustav 14, 21, 125–127, 245–266,
 271, 334, 461, 466, 469f,
 473f, 477f, 480, 483, 485,
 489, 491f
 Kline, Franz 125
Klinger, Max 142f, 148, 151, 153f, 168f,
 170, 252, 256f, 259f, 467,
 472f, 481, 490
 Kricke, Norbert 23, 35, 413, 471
 Kručonych, Aleksej 315f
- L**
 Le Corbusier 250
 Lechter, Melchior 372
 Leonardo da Vinci 21, 136, 176, 463, 489f
 Liebermann, Max 128

- Liotard, Jean-Étienne
Lissitzky, El 125
124, 179, 327, 329, 344,
352–362, 373f, 375–377,
379, 460, 466, 469, 474,
478, 484, 495
- Loetscher, Hugo 25, 474
- Loewensberg, Verena 389, 391
- Lohse, Richard Paul 389, 391, 413
- Loos, Adolf 249f
- M**a Yuan 44–47, 50f, 53, 487
- Mack, Heinz 431, 430, 433, 440, 474
- Malewitsch, Kasimir* 22, 28, 179, 236, 290,
292, 316, 326f, 331f, 338,
342–356f, 359–361, 376,
459, 468, 470, 474f, 480,
483, 495
- Mallarmé, Stéphane* 18, 31f, 151, 173f, 179, 182,
198, 200–228, 230–235,
244f, 266, 278–286, 288f,
296, 302f, 309, 315, 318,
350, 372, 400f, 403, 410,
453f, 491f
- Manet, Édouard 68, 238f, 241
- Mann, Thomas 180
- Manzoni, Piero 22, 27f, 236, 430, 426–428,
475, 481, 484
- Marinetti, Filippo Tommaso* 292, 295–314, 316–318,
291, 330, 338, 375, 379,
464, 469, 475f, 479, 493
- Matisse, Henri* 13–15, 34, 148, 176, 179,
265–289, 334, 445, 459–
462, 465–467, 469f, 473,
476, 482f, 492
- Mayröcker, Friederike 391
- Melville, Herman* 21, 174, 182, 193f, 196–
198, 199, 205, 232, 476,
478, 480, 482
- Mi Fu 52
- Michelangelo (Bounarotti) 35, 167, 223, 460, 472, 478
- Millais, John Everett 236, 491

- Moholy-Nagy, László 179, 326f, 344, 360, 363,
375–377, 476
- Mon, Franz* 24, 394–396, 477, 496
- Mondrian, Piet* 179, 322, 326f, 331f, 334–
336, 338, 344, 362–371,
376f, 411, 459, 461f, 470f,
474, 477, 479, 483, 486, 495
- Monet, Claude 227, 238, 244, 488
- Morgenstern, Christian 31, 391
- Morris, William 86, 102, 372, 477
- Morison, Stanley 91f, 477
- Muche, Georg 250
- Müller, Herta 21, 139f, 477
- Munch, Edvard 21
- N**ietzsche, Friedrich 102, 173f, 180, 477
- Ō**kyo, Maruyama 58–60, 488
- Olbrich, Josef Maria 249
- Oudry, Jean-Baptiste 242
- P**icasso, Pablo 204, 265f, 279, 290f, 366,
467
- Piene, Otto 431, 479
- Pignatari, Décio 391
- Pillement, Jean-Baptiste 65–57
- Poe, Edgar Allan* 179f, 182, 189–194, 196f,
205, 232, 296, 401, 451,
460, 478–480, 483
- R**auschenberg, Robert 22, 423, 428f, 496f
- Ray, Man 122f, 489
- Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 125, 130, 490
- Reynolds, Joshua 236, 480
- Roob, Alexander* 445–447, 454, 481, 497
- Rossetti, Dante Gabriel 236, 257
- Rubens, Peter Paul 137, 490
- Ruder, Emil 385, 386, 446
- Ryman, Robert 22, 236, 430
- S**andback, Fred 444
- Schaeffer, Pierre 390

| | |
|--|--|
| <i>Schiele, Egon</i> | 152–154, 159f, 168, 248, 477, 490 |
| <i>Schwitters, Kurt</i> | 179, 316f, 319–330, 360f, 373–379, 386, 391, 393, 477, 480–483, 493f |
| Segantini, Giovanni | 238 |
| Shitao (auch Yuanji) | 51–55, 483, 487 |
| Solt, Mary Ellen | 175 |
| Soulages, Pierre | 125 |
| Sterne, Laurence | 175, 178, 233, 447 |
| Stifter, Adalbert | 180 |
| Storm, Theodor | 21 |
| Su Shi (auch Su Dongpo) | 52 |
| T ōhaku, Hasegawa | 56–58, 487 |
| <i>Tschichold, Jan</i> | 82, 84, 94f, 102, 107f, 110f, 118, 179, 327, 360, 362, 373f, 376–385, 462, 484, 496 |
| U ecker, Günther | 26, 179, 386, 413, 425f, 430–442, 454, 464f, 467f, 470f, 484–486, 497 |
| Utamaro, Kitagawa | 63 |
| V ordemberge-Gildewart, Friedrich | 327 |
| W aterhouse, Peter | 31, 155–160, 163f, 168f, 462, 473, 490 |
| <i>Whistler, James McNeill</i> | 21f, 68–70, 179, 239–246, 248, 459, 465, 476, 484f, 488, 491 |
| Williams, William Carlos | 32 |
| X ia Gui (s. Gui Xi) | 44f |
| Z hang Qi | 45 |
| Zola, Émile | 21, 68, 180 |
| Zwart, Piet | 327 |

Weißräume stellen jene unbedruckten und nicht bezeichneten Stellen eines Textes oder einer Zeichnung dar, die den Blick auf den Zeichenträger, das weiße Blatt Papier, freigeben. Jene materialen Aussparungen, welche in der Regel übersehen werden, stellen sich als Bestandteile von Texten und Zeichnungen heraus, die diese gerade erst hervorbringen. Über ihre rein strukturbildliche Funktion hinaus können Weißräume poetisch und ästhetisch wirken. Typografen, Schriftsteller und Zeichner der Moderne bedienen sich der optisch ins Auge fallenden Leerstelle als bedeutungstragendes Zeichen. In seiner Vieldeutigkeit und Offenheit offenbart sich der Weißraum als produktives Stilmittel moderner und post-moderner Ausdrucksweisen.