

ROLAND BARTHES  
DIE LUST AM TEXT

Aus dem Französischen von TRAUGOTT KÖNIG

Mit einem Nachwort von MICHAEL HAGNER

in Zusammenarbeit mit KRASSIMIRA KRUSCHKOVA

Herausgegeben und mit einer kleinen kommentierten

Schriftgeschichte sowie gestaltet von KLAUS DETJEN

Erschienen in der Typographischen Bibliothek

*Wallstein Büchergilde Gutenberg*

— — —

Die Lust am Text: wie der Simulant von Bacon kann sie sagen: *sich niemals entschuldigen, sich niemals erklären*. Sie leugnet niemals etwas: »Ich werde meinen Blick abwenden, das wird künftig meine einzige Leugnung sein.

— — —

Man denke sich einen Menschen (einen umgekehrten Monsieur Teste), der alle Klassenbarrieren, alle Ausschließlichkeiten bei sich niederreißt, nicht aus Synkretismus, sondern nur um jenes alte Gespenst abzuschütteln: *den logischen Widerspruch*; einen Menschen, der alle Sprachen miteinander vermengt, mögen sie auch als unvereinbar gelten; der stumm erträgt, daß man ihn des Illogismus, der Treulosigkeit zeiht; der sich nicht beirren läßt von der sokratischen Ironie (den anderen zur äußersten Schande treiben: *sich zu widersprechen*) und vom Gesetzesterror (wie viele strafrechtliche Beweise fußen auf einer Psychologie der Einheit!). Ein solcher Mensch wäre der Abschaum unserer Gesellschaft: Gericht, Schule, Irrenhaus und Konversation würden ihn zum Außenseiter machen: wer erträgt schon ohne Scham, sich zu widersprechen? Nun, dieser Antiheld existiert: es ist der Leser eines Textes in dem Moment, wo er Lust empfindet. Der alte biblische Mythos kehrt sich um, die Verwirrung der Sprachen ist keine Strafe mehr, das Subjekt gelangt zur Wollust durch die Kohabitation der Sprachen, *die nebeneinander arbeiten*: der Text der Lust, das ist das glückliche Babel.

(*Plaisir/Jouissance*, Lust/Wollust: terminologisch schwankt das noch, ich stolpere, ich verheddere mich. Auf jeden Fall gibt es da immer eine Spanne der Unentschiedenheit; die Unterscheidung wird nicht zu sicheren Klassifizierungen führen, das Paradigma wird knirschen, der Sinn wird prekär, revozierbar, reversibel, der Diskurs wird unvollständig sein.)

— — —

Wenn ich mit Lust einen Satz, eine Geschichte oder ein Wort lese, so sind sie in Lust geschrieben worden (diese Lust steht nicht im Widerspruch zu den Klagen des Schriftstellers). Aber umgekehrt? In Lust schreiben, sichert mir das – mir, dem Schriftsteller – die Lust meines Lesers? Keineswegs. Den Leser muß ich erst suchen (ich muß ihn mir »angeln«), *ohne, daß ich weiß, wo er ist*. Ein Raum der Wollust wird geschaffen. Nicht die »Person« des anderen brauche ich, sondern den Raum: die Möglichkeit einer Dialektik der Begierde, eines *Nichtvoraussehens* der Wollust: daß das Spiel noch nicht aus ist, daß es zu einem Spiel kommt.

Man legt mir einen Text vor. Der Text langweilt mich. Man könnte sagen, er *plappert*. Dieses Plappern des Textes ist nur jener Sprachschaum, der sich aufgrund eines bloßen Schreibbedürfnisses bildet. Hier hat man es nicht mit Perversion zu tun, sondern mit Bedarf. Beim Schreiben seines Textes nimmt der Schreiber eine Säuglingssprache an: sie ist imperativ, automatisch, lieblos, ein kleines Debakel von Schmatzern (jenen Saugphomenen, die der erstaunliche Jesuit van Gineken zwischen Schrift und Sprache ansiedelte): es sind Bewegungen eines Saugens ohne Gegenstand, einer undifferenzierten Oralität, abgeschnitten von der, die die Lüste der Gastrosophie und der Sprache hervorruft. Ihr wendet euch an mich, daß ich euch lese, aber ich bin für euch nichts anderes als der, an den ihr euch wendet; ich stehe in euren Augen für nichts, ich habe keinerlei Gesicht (höchstens das der MUTTER); ich bin für euch weder ein Körper noch ein Gegenstand (was mir auch egal ist: nicht die Seele in mir lechzt nach Anerkennung), sondern nur ein Feld, ein Gefäß zur Ausdehnung. Kurz, man kann sagen, ihr habt diesen Text bar jeder Wollust geschrieben; und dieser Plappertext ist im Grunde frigide wie jeder Bedarf, bevor sich in ihm die Begierde bildet, die Neurose.

Die Neurose ist eine Notlösung: nicht in bezug auf das »Gesundsein«, sondern in bezug auf das »Unmögliche«, von dem Bataille spricht (»Die Neu-

rose ist das bange Gewährwerden des Unmöglichen in allem«, usw.); aber diese Notlösung ist das einzige, was das Schreiben (und Lesen) ermöglicht. Daher also jenes Paradox: Texte wie die von Bataille – oder anderen –, die gegen die Neurose geschrieben sind, aus dem Wahnsinn heraus, haben, *wenn sie gelesen werden wollen*, jenes bißchen Neurose an sich, das zur Verführung ihrer Leser notwendig ist: diese Schreckenstexte sind *trotz allem* kokette Texte.

*siehe Tafel 1*

Jeder Schriftsteller kann daher sagen: *wahnsinnig kann ich nicht sein, gesund will ich nicht sein, also bin ich neurotisch.*

Der Text, den ihr schreibt, muß mir beweisen, *daß er mich begehrt*. Dieser Beweis existiert: es ist das Schreiben. Das Schreiben ist dies: die Wissenschaft von der Wollust der Sprache, ihr Kamasutra (für diese Wissenschaft gibt es nur ein Lehrbuch: das Schreiben selbst).



Sade: die Lust der Lektüre kommt offensichtlich von bestimmten Brüchen (oder bestimmten Kollisionen): antipathische Codes (das Erhabene und das Triviale zum Beispiel) stoßen aufeinander; pompöse oder lächerliche Neologismen werden kreiert; pornographische *messages* werden in Sätze gegossen, die so rein sind, daß man sie für Grammatikbeispiele halten kann. Wie die Texttheorie sagt: die Sprache wird neu verteilt. *Diese Neuverteilung geschieht immer durch Brüche*. Zwei Seiten werden abgegrenzt: die brave, konforme, plagiatorische Seite (es geht darum, die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren, so wie sie durch Schule, guten Gebrauch, Literatur und Kultur fixiert wurde) und *eine andere Seite*, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen), immer nur der Ort ihrer Wirkung: da, wo der Tod der Sprache erkennbar wird. Diese beiden Seiten, *der Kompromiß, den sie in Szene setzen*, ist notwendig. Weder die

Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; erst die Kluft zwischen beiden wird es. Die Lust am Text gleicht jenem flüchtigen, unmöglichen, rein *romanhaften* Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt eines gewagten Arrangements genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, im Moment höchster Wollust durchschneiden läßt.

Von daher kann man vielleicht die Werke der Moderne einschätzen: ihr Wert ergäbe sich aus ihrer Duplizität. Darunter ist zu verstehen, daß sie immer zwei Seiten haben. Die subversive Seite mag privilegiert erscheinen, weil es die Seite der Gewalt ist; aber nicht die Gewalt imponiert der Lust; die Zerstörung interessiert sie nicht; was sie will, ist ein Ort des Sichverlierens, der Riß, der Bruch, die Deflation, das *fading*, das das Subjekt mitten in der Wollust ergreift. Die Kultur kehrt also als die andere Seite wieder: in beliebiger Form.

Vor allem natürlich (da ist die Abgrenzung am deutlichsten) in Form einer reinen Materialisation: die Sprache, ihr Wortschatz, ihre Metrik, ihre Prosodie. In *Lois* von Philippe Sollers wird alles angegriffen, demontiert: die ideologischen Gebäude, die intellektuellen Gemeinsamkeiten, die Trennung der Idiome und sogar das heilige Gerüst der Syntax (Subjekt/Prädikat): der Text hat nicht mehr den Satz zum Modell; es ist oft ein mächtiger Wortstrahl, ein Infraprachband. Aber all das stößt gegen eine andere Seite: die des Metrums (Zehnsilber), der Assonanz, der wahrscheinlichen Neologismen, der prosodischen Rhythmen, der Trivialismen (in Gestalt von Zitaten). Die Demontage der Sprache wird unterbrochen durch die politische Aussage, umgrenzt von der ganz alten Kultur des Signifikanten.

In *Cobra* von Severo Sarduy (übersetzt von Sollers und dem Autor) ist der Wechsel der von zwei Lüsten, *die einander überbieten*; die andere Seite, das ist das andre Glück: *mehr, mehr, noch mehr!* noch ein andres Wort, noch ein andres Fest. Die Sprache rekonstruiert sich *woanders* durch die drän-

gende Flut aller Lüste der Sprache. Wo denn? Im Paradies der Wörter. Das ist wirklich einmal ein paradiesischer Text, ein utopischer Text (ohne Ort), eine Heterologie durch Fülle: alle Signifikanten sind da, und jeder trifft ins Schwarze; der Autor (der Leser) scheint ihnen zu sagen: *ich liebe euch alle* (Wörter, Wendungen, Sätze, Adjektive, Brüche: alles durcheinander: die Zeichen und die Objektspiegelungen, die sie darstellen); eine Art Franziskanertum ruft alle Wörter auf, sich einzufinden, herbeizueilen, wieder Platz zu machen: ein marmorierter, buntschillernder Text; wir werden von der Sprache verwöhnt wie kleine Kinder, denen niemals etwas abgeschlagen, vorgeworfen oder, schlimmer noch, »erlaubt« wird. Das ist ein wahres Jubilieren, der Augenblick, wo die verbale Lust durch ihr Übermaß einem den Atem raubt und in Wollust umschlägt.

Flaubert: eine bestimmte Art den Diskurs zu unterbrechen, zu durchlöchern, *ohne ihn unsinnig zu machen*.

Die Rhetorik kennt zwar Brüche der Konstruktion (Anakoluth) und der Unterordnung (Asyndeta); aber mit Flaubert ist der Bruch zum ersten Mal nicht mehr exzeptionell, sporadisch, brilliant, in die gemeine Materie einer gängigen Aussage gefaßt: es gibt keine Sprache *diessseits* dieser Figuren mehr (das heißt in anderer Hinsicht: es gibt nur noch Sprache); das ganze Aussagen wird von einem verallgemeinerten Asyndeton erfaßt, so daß dieser sehr lesbare Diskurs *unter der Hand* einer der wahnsinnigsten ist, den man sich vorstellen kann: das ganze logische Kleingeld ist in den Zwischenräumen.

Das ist ein ganz subtiler, fast unhaltbarer Zustand des Diskurses: die Erzählbarkeit wird demontiert und die Geschichte bleibt dennoch lesbar: niemals waren die beiden Ränder der Kluft deutlicher und klarer, niemals wurde dem Leser die Lust so gut dargeboten – sofern er nur Geschmack an kontrollierten Brüchen, verfälschten Konformismen und indirekten Destruktionen hat. Da zudem der Erfolg hier einem Autor zugeschrieben werden kann, kommt noch die Lust an der Leistung hinzu: das Kunststück

besteht darin, die *Mimesis* der Sprache (der Sprache, die sich selbst imitiert), eine Quelle großer Lüste, so *radikal* zweideutig (bis zur Wurzel zweideutig) zu halten, daß der Text niemals unter das gute Gewissen (und die Unaufrichtigkeit) der Parodie fällt (des kastrierenden Gelächters, des »Komischen, das einen zum Lachen bringt«).

*siehe Tafel 3* Ist die erotische Stelle eines Körpers nicht da, *wo die Kleidung auseinanderklafft*? Bei der Perversion (die das Spezifische der Textlust ist) gibt es keine »erogenen Zonen« (ein im übrigen ziemlich nervtötender Ausdruck); die Unterbrechung ist erotisch, wie die Psychoanalyse richtig gesagt hat: die Haut, die zwischen zwei Kleidungsstücken glänzt (der Hose und der Bluse), zwischen zwei Säumen (das halb offene Hemd, der Handschuh und der Ärmel); das Glänzen selbst verführt, oder besser noch: die Inszenierung eines Auf- und Abblendens.

Das ist nicht die Lust des körperlichen Striptease oder des erzählerischen Hinauszögerns. In beiden Fällen kommt es nicht zu einem Riß, gibt es keine zwei Seiten: eine fortschreitende Enthüllung: die ganze Erregung sammelt sich in der *Hoffnung*, das Geschlecht zu sehen (Pennälertraum) oder das Ende der Geschichte zu erfahren (Romanbefriedigung). Paradoxerweise (und zwar, weil es zum Massenkonsum gehört) ist das eine sehr viel intellektuellere Lust als die andere: eine ödipale Lust (den Ursprung und das Ende entkleiden, wissen, erfahren), wenn es wahr ist, daß jede Erzählung (jede Enthüllung der Wahrheit) ein Inszenesetzen des (abwesenden, verborgenen oder hypostasierten) VÄTERS ist – was die Gemeinsamkeiten der Erzählformen, der Familienstrukturen und der Nacktheitsverbote erklären würde, die bei uns alle im Mythos von den Söhnen Noahs, die ihren Vater bedecken, vereint sind.

Die klassischste Erzählung jedoch (ein Roman von Zola, Balzac, Dickens, Tolstoi) enthält eine Art abgeschwächter Tmesis: wir lesen nicht alles mit

derselben Leseintensität; ein Rhythmus stellt sich ein, ungeniert, wenig respektvoll gegenüber der *Integrität* des Textes; gerade unser Wissensdurst treibt uns, bestimmte (als »langweilig« vermutete) Passagen zu überfliegen oder zu überschlagen, um so schnell wie möglich die nächsten Brennpunkte der Anekdote zu finden (die immer ihre Wendungen sind, das, was die Enthüllung des Rätsels oder des Schicksals vorantreibt): ungestraft (es sieht uns ja niemand) überspringen wir Beschreibungen, Erklärungen, Betrachtungen, Konversationen; wir ähneln einem Nightshow-Besucher, der auf die Bühne steigt und das Striptease beschleunigt, indem er der Stripteaseuse behende die Kleidungsstücke abnimmt, *aber in der richtigen Reihenfolge*, das heißt: indem er die Episoden des Ritus zugleich respektiert und überstürzt (wie ein Priester, der seine Messe *herunterleiert*). Die Tmesis, die Quelle oder Figur der Lust, bringt hier zwei prosaische Seiten miteinander in Beziehung; das, was der Erkenntnis des Geheimnisses dienlich ist, stellt sie dem entgegen, was ihr nicht dienlich ist; eine Kluft, die aus einem bloßen Funktionalitätsprinzip hervorgeht; sie entsteht nicht schon in der Struktur der Sprachen, sondern erst im Moment ihres Konsums; der Autor kann sie nicht voraussehen: er kann nicht schreiben wollen, *was man nicht lesen wird*. Und doch ist es gerade der Rhythmus zwischen dem, was man liest, und dem, was man nicht liest, der die Lust an den großen Erzählungen ausmacht: hat man jemals Proust, Balzac, *Krieg und Frieden* Wort für Wort gelesen? (Das Glück bei Proust ist: bei jeder Lektüre überspringt man andere Passagen, niemals dieselben.)

Ich genieße an einer Erzählung also nicht direkt ihren Inhalt, nicht einmal ihre Struktur, sondern vielmehr die Kratzer, die ich auf dem schönen Umschlag hinterlasse: ich überfliege, ich überspringe, ich sehe von der Lektüre auf, ich versenke mich wieder in sie. Das hat nichts zu tun mit dem tiefen Riß, den der Text der Wollust in der Sprache selbst hervorruft und nicht in der bloßen Zeitlichkeit der Lektüre.

Daher ergeben sich zwei Arten der Lektüre: die eine steuert direkt auf



die Wendungen der Anekdote zu, sie betrachtet die Ausdehnung des Textes, sie ignoriert die Sprachspiele (wenn ich Jules Verne lese, komme ich sehr schnell voran, ich verliere etwas vom Diskurs, und dennoch ist meine Lektüre von keinerlei verbalem *Schwund* fasziniert – in dem Sinn, den das Wort in der Speläologie haben kann); die andere Lektüre läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, sie klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfaßt an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote: nicht die (logische) Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blattwerk der Signifikanz; wie bei jenem Spiel, wo immer die unterste Hand auf die oberste gelegt wird, geht die Erregung nicht von der Geschwindigkeit des Vorgangs aus, sondern von einer Art vertikalem Charivari (die Vertikalität der Sprache und ihrer Zerstörung); in dem Moment, wo jede (verschiedene) Hand über die andere springt (und nicht eine *nach* der anderen), entsteht das Loch und reißt das Subjekt des Spiels mit sich fort – das Subjekt des Textes. Paradoxerweise (so sehr glaubt man nämlich allgemein, man müsse nur *schnell vorwärtsgehen*, um sich nicht zu langweilen) gebührt diese zweite, *akribische* Lektüre dem modernen Text, dem Grenztext. Man lese einmal langsam, man lese *alles* von einem Roman von Zola, und das Buch wird einem aus den Händen fallen; man lese dagegen schnell und nur diagonal einen modernen Text, und dieser Text wird undurchsichtig, der Lust unzugänglich: man wartet, daß etwas passiert, und es passiert nichts; denn *was der Sprache passiert, passiert nicht dem Diskurs*: was »passiert«, was »entschwindet«, die Kluft der beiden Seiten, der Zwischenraum der Wollust, geschieht im Volumen der Sprachen, in der Art des Aussagens, nicht in der Folge des Ausgesagten: nichts verschlingen, nichts verschlucken, sondern weiden, sorgsam abgrasen, zur Lektüre jener heutigen Autoren die Muße früherer Lesegewohnheiten wiederfinden: ein *aristokratischer* Leser sein.

siehe Tafel 2

— — —

TAFEL 1 : Den Beginn der Entwicklung von Renaissance-Schriften kann man in das Jahr 1470 datieren, als der Stempelschneider, Drucker und Verleger Nicolas Jenson in Venedig für seinen Eusebius-Druck, *De evangelica praeparatione*, eine oft gerühmte Antiqua geschnitten hatte, die später, 1916, nach dem Neuschnitt dieser Type einen nie dagewesenen Skandal verursachte. Für die Doves Press hatten Thomas James Cobden-Sanderson und Emery Walker 1911 die Antiqua Jensons neu schneiden lassen, beide zerstritten sich später und Cobden-Sanderson versenkte die gesamte Ausrüstung mit Matrizen in der Themse. Hernach wurde die Type von der Cranach-Presse unter Harry Graf Kessler in Weimar für die Drucklegung von Vergils *Die Eclogen*, erschienen 1926, nachgeschnitten.

Die nebenstehende Werkschrift Poliphilus wurde nach dem Druck der *Hypnerotomachia Poliphili* von Aldus Manutius (1449–1515) in Venedig aus dem Jahr 1499 so benannt (oftmals auch als das schönste Buch der Renaissancezeit gefeiert, Schriftentwurf von Francesco Griffo [da Bologna]), also dreißig Jahre nach der Jenson und viel später, im Jahr 1923, von der Monotype Corporation nachgeschnitten. Sie gilt ganz besonders als Vorbild für die in Frankreich geschnittene Renaissance-Antiqua Garamond des bedeutenden Schriftkünstlers Claude Garamond aus dem sechzehnten Jahrhundert. Die Blado Kursiv, die Auszeichnung zu der Poliphilus, benannt nach dem römischen Drucker Antonio Blado (1490–1567), ist von der Monotype 1924 geschnitten aber bereits im Jahr 1539 in einem von Blado hergestellten Werk gedruckt. Elf Jahre nach dem Schnitt der Monotype sehen wir die Blado durchgehend als Textschrift (was zu Manutius' Zeiten durchaus üblich war) und eben nicht nur als Auszeichnungstyp in dem Roman *Daphnis und Chloe* von Longus in dem Verlag Ernst Hauswedell erschienen, gedruckt in der Druckerei Offizin Haag-Drugulin zu Leipzig.

In seinem Buch *normal regular book roman* berichtet der Autor und Typograf Hans Andree aus Hamburg von Erhebungen um die Jahrhundertwende, wonach Textausgaben der erzählenden Literatur zu achtzig Prozent aus Schriften gesetzt waren, die der ›Aldinischen Antiqua‹ (also von Aldus Manutius kommend) sehr nahe stehen.

DAHER also jenes Paradox:  
Texte wie die von Bataille – oder anderen –,  
die gegen die Neurose geschrieben sind,  
aus dem Wahnsinn heraus,  
haben, *wenn sie gelesen werden wollen,*  
jenes bißchen Neurose an sich, das zur  
Verführung ihrer Leser notwendig ist:  
diese Schreckenstexte sind  
*trotz allem* kokette Texte.

TAFEL 2: Vor der Poliphilus hatte Francesco Griffo (1450–1518) bereits in 1496 für den Druck der Abhandlung *De Aetna* des späteren Kardinals Pietro Bembo, auch bei Aldus Manutius erschienen, eine Antiqua gezeichnet und geschnitten, die daraufhin Bembo genannt wurde. Sie ist leichter als die Poliphilus ausgefallen, läuft jedoch breiter, und ist heute noch in sehr vielen Textausgaben anzutreffen (nach der Garamond wohl die bekannteste Texttype der Renaissance), was unbedingt für ihre große Lesequalität spricht.

Der überzeugendste Nachschnitt in der Moderne von Francesco Griffos Original kommt aus dem Haus Monotype Corporation. Hier konnte 1929 Stanley Morison einen Schnitt anfertigen lassen, der als Bembo Serie 270 herausgegeben wurde. Dabei völlig übersehen ist, daß die Monotype einen schmalen kursiven Schnitt von dem Engländer Alfred Fairbank, der einst seine berufliche Tätigkeit als Schreiber bei der Marine begann, hat anfertigen lassen, der bereits 1930 als Serie 294 zu Verfügung stand. Um vermutlich hier den Charakter des Handschriftlichen in einer schlanken Zeichenform noch einmal wirksam werden zu lassen. Schon zehn Jahre vorher nahm Fairbank professionellen Schriftunterricht bei Graily Hewitt, einem Mitarbeiter des so legendären Edward Johnston, den wir als Vater der modernen Kalligraphie ansehen können, und beginnt kalligrafische Manuskripte zu entwerfen. Fairbank publizierte 1932 ein Lehrbuch über Handschriften und gab 1949 sein *Book of Scripts*, eine Abhandlung über die Geschichte der Kalligraphie heraus.

: nichts verschlingen,  
nichts verschlucken,  
sondern weiden,  
sorgsam abgrasen,

zur Lektüre jener  
heutigen Autoren die  
Muße früherer  
Lesegewohnheiten  
wiederfinden:

ein aristokratischer  
Leser sein.



TAFEL 3: Francesco Griffo sollte mit seinen Schriftentwürfen zur Poliphilus und Bembo auf die weitere Entwicklung der Leseschriften in Frankreich großen Einfluß nehmen. Claude Garamond, 1480–1561 (Jan Tschichold und Albert Kapr datieren das Geburtsjahr Claude Garamonds in 1480, der Typograf Max Caflisch in 1490, deshalb wollen wir bei 1480 bleiben), zeigt sich von den Vorläufern beeindruckt, greift sie auf und wird mit seinen vielen Entwürfen die Renaissance-Antiqua zu ihrem Höhepunkt bringen. Seine Schnitte, entstanden um 1530, sind gegenüber denen von Griffo eleganter und leichter ausgefallen. Albert Kapr in seinem Buch *Schriftkunst*: »Der auffallende Fortschritt der Typen von Garamond gegenüber den Figuren von Jenson und Aldus Manutius waren die feineren Serifen und Haarstriche sowie die hellere Grauwirkung des gesamten Schriftbildes. Garamond streifte das Mittelalterliche und Archaische der Druckschriften völlig ab. Er war vorwiegend Stempelschneider, arbeitete im Auftrag anderer Drucker und gründete später eine Schriftgießerei, die viele bedeutende Drucker mit Schriften belieferte.«

So wie der Leipziger Albert Kapr in seinen Einlassungen dafür bekannt war, die Geschichte der Schriftgestaltung für uns in Erinnerung zu halten, so war Jan Tschichold bemüht, in der Entwicklung der Schrift- und Druckgeschichte auch Muster für künftige Gestaltungen zu suchen. Zur Wahrnehmung der Qualität der Drucke aus der Renaissancezeit wird er später in seinem Aufsatz »Die alte Typographie« aus 1928 vom »Silbergrau alles Gedruckten« sprechen. Dabei hatte er selbst einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Renaissance-Antiqua geleistet, indem er 1967 mit seiner geschnittenen Type Sabon überraschte, die erstmals formgleich für Handsatz, Zeilenguß Linotype und Einzelbuchstabenguß Monotype ausgelegt war.

Hans Andree zeigt in seiner präzisen Fontsammlung »leseschriften.de« neben der Garamond Stempel sieben weitere interessante Varianten der Garamond: Garamond Adobe, Garamond Berthold, Garamond Monotype, Garamond No5, American Garamont, Garamond Simoncini, Garamont Amsterdam. Das Leseschriften-Archiv konzentriert sich besonders auf Texttypen, die uns bei unserer Buchlektüre am meisten begegnen, viele Akzidenzschriften werden dabei eher vernachlässigt.

abcdefghijklmn

*opqrstuvwxyz*

ABCDEFGHIJKLMN

*OPQRSTUVWXYZ*



Ist die erotische Stelle  
eines Körpers nicht da,

*wo die Kleidung  
auseinanderklafft?*

TAFEL 4: Stanley Morison, künstlerischer Leiter der Monotype Corporation seit 1922, berühmt geworden mit der Entwicklung der Barock-Antiqua Times New Roman im Jahr 1930, hatte als Neuschnitt der Times die Schrift Plantin zu seinem Vorbild erhoben, wie Philipp Bertheau in seinem Atlas *Buchdruckschriften im 20. Jahrhundert* berichtet: »Anhand einer Probe der *Plantin* erläuterte Morison dem Zeichner der »Times« [gemeint ist die Londoner Tageszeitung], Victor Lardent, wie er die Buchstabenformen abwandeln sollte. So entstand The Times New Roman Type.«

Christopher Plantin, nur der Namensgeber der Antiqua, kam als Franzose 1549 nach Antwerpen, arbeitete dort als Buchbinder und begann sechs Jahre später mit dem Druck und dem Verlegen von Editionen unterschiedlichster Art. Er baute in Folge eine der damals bekanntesten und größten Druckereien in Europa auf und soll 1574 über sechzehn Druckerpressen verfügt und sechsundfünfzig Mitarbeiter beschäftigt haben. Heute kennen wir die ehemalige Offizin als Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, mit Sammlungen zur Schrift- und Druckkunst aus dem 16. und 17. Jahrhundert und einem Bestand von über 25 000 historischen Editionen sowie 638 Handschriften.

Auf der Grundlage und nach Vorbildern aus der frühen Druckzeit des Hauses Plantin-Moretus des 16. Jahrhunderts geleitet (auch Claude Garamond hatte dem Druckhaus zahlreiche Schriften überlassen), wurde die Plantin durch den Amerikaner Frank Hinman Pierpont (1860–1937) konzipiert und im Jahr 1913 bei der Monotype Corporation in das Gießprogramm gestellt. Pierpont war 1896 nach Europa gekommen und begann seine Mitarbeit bei der Monotype drei Jahre später. Die Schrift ist robust, kraftvoll in den Serifen, gut lesbar und ist bekannt wegen ihrer betont kurz gehaltenen Unterlängen (rechts unten in der Tafel zu sehen), das ermöglicht einen Satz mit geringem Zeilenabstand.



Die DIFFERENZ ist  
nicht das, was den Konflikt  
kaschiert oder versüßt:  
sie ersetzt den  
KONFLIKT, sie ist  
*jenseits und neben ihm.*

30P ZEILENABSTAND

PLANTIN

GARAMOND

BEMBO

32P

g g g  
p p p