

Ein Tilburgvöckel.



Ein Tilburgvöckel.
ANNA BLUME.
Lustwörter.

Paul Nannemann, Dordrecht, Gennep.

Das Schwitters-Plakat lässt sich lesen wie eine Konstruktions-Skizze der gemeinsamen Schriftbild-Wirkungseinheit von Antiqua und Fraktur.

Lesarten von Wirklichkeit

Eine psychologische Analyse der Druckschriftbilder Antiqua und Fraktur

Sicher wundern Sie sich über die altmodische Schrift, in der dieser Artikel gedruckt ist. Geseht, Sie wollen ihn trotzdem lesen: Niemand, der Autor des Artikels am allerwenigsten, wird Ihnen verdenken, wenn Sie sich in erster Linie dafür interessieren, was darin steht. Nun aber verhält es sich so, daß alles, was es hier zu lesen gibt, ausschließlich davon handelt, wie etwas geschrieben steht. Natürlich sind Sie jetzt enttäuscht. Eigentlich wollten Sie ja doch nur lesen, um dabei irgendetwas anderes zu erfahren; nun aber sollen Sie lediglich irgendetwas über Ihr Lesen selbst erfahren. Das erscheint Ihnen als Erkenntnisgewinn vermutlich zu wenig und geht Ihnen als aufgezwungene Selbsterfahrung möglicherweise schon wieder zu weit. Vielleicht macht es Sie wieder etwas geneigter, wenn Sie mehr darüber erfahren, wie die Psychologie an diesen merkwürdig inversen Forschungsgegenstand kam, mit welchen Vorbehalten auch sie ihm anfänglich begegnete und in welches Erstaunen er sie dann zunehmend versetzte. Nehmen Sie, dergestalt ermutigt, die Mühe der Lektüre auf sich, dann läßt sich zumindest versprechen, daß Sie die schriftbildgemischte Titelseite Ihrer Tageszeitung ab morgen mit etwas anderen Augen sehen werden.

Vor einiger Zeit erreichte das Psychologische Institut der Universität Köln eine ungewöhnliche Anfrage von der Marburger Philipps-Universität. Dort war man auf das morphologische Konzept der Bildbeschreibung aufmerksam geworden und interessierte sich nun dafür, inwiefern mit dieser Methode auch eine Untersuchung der Druckschrift-Bilder von Antiqua ('lateinische' Schrift) und Fraktur ('gotische' oder 'altdeutsche' Schrift) möglich sei. Die Frage, welche von beiden sich als alleiniges Schriftbild der Kultur besser eigne, ist, so war zu erfahren, vor allem in Deutschland seit langer Zeit umstritten und sorgt auch heute – einige Jahrzehnte nach offizieller

Durchführung der Antiqua – zumindest in Fachkreisen noch für lebhafte Diskussionen. Von der morphologischen Analyse versprach man sich vermehrten Aufschluß über die nur wenig erforschten wirkungspsychologischen Eigenschaften beider Schriftbilder.

Zunächst erschien es etwas befremdend, von der Fortbauer eines Schriftbilderstreites zu hören, den man längst entschieden glaubte. Daß er es offensichtlich nicht war, machte zwar auch neugierig, doch als es auf den ersten, vergleichenden Blick nicht so recht gelingen wollte, in Antiqua und Fraktur selbst etwas sonderlich Konfliktträchtiges zu sehen, da wurden zunächst Mutmaßungen über ganz andere, etwa kulturpolitische Hintergründe der Kontroverse angestellt. Zu sehr überwog eben noch das Vorurteil, wonach sich zwar konträre Weltanschauungen bekämpfen können, nicht aber banale Buchstaben, seien sie auch noch so verschieden gedruckt. Es brauchte eine gewisse Zeit, um den alten 'Denkfehler' dieses Vorurteils zu überwinden, und einen längeren wissenschaftlichen Umweg, um seinen 'wahren Kern' zu erkennen. Der Irrtum bestand einmal mehr in der unzulässigen Trennung von Inhalt und Form. Ein Irrtum, der freilich beim Lesen allgemein, und bei einem gedruckten, also in seiner Struktur normierten Schriftbild, besonders naheliegend ist: Seine Unveränderlichkeit verführt leicht – wie oben bereits angesprochen – zu einer Überschätzung dessen, was geschrieben steht und zu einer Unterschätzung dessen, wie es geschrieben steht.

Bei näherer Betrachtung des Leseprozesses selbst läßt sich diese Trennung in 'Wie' und 'Was' allerdings nicht so ohne weiteres auffinden. Beides wirkt zusammen in einer selbstverständlichen Einheit, deren Funktionieren so gedacht werden kann, daß das Schriftbild den materialen Werdegang für das Entstehen seelisch bedeutungsvoller

Item cum ē lento lentas: Vnde Virgilius: Lentandus remus ī tunda. Ex hoc inchoatiuum lentefco facit ut idem Virgilius Et pīs in morem ad digitos lentefcit habendo. Eiusmodi figuratio parum admittit ex se perfectum: nec conuenit admittere ut aut possit: aut debeat cum ceteris temporibus p totam declinationem uim incipiendi significare. Absurdū ē ergo ea quæ sunt inchoatiua perfectō tempore definire: & mox futurum declinando inchoatiua esse demonstrare. Nec enim potest cum tota uerbi species inchoatiua dicatur alia parte finitiua uideri ut perfectum admitat. Nec enim pale fciui: horrefciui dicimus. per aliam tamen transfigurationē hæc uerba quidam declinare consueuerunt. ut palefco: pale factus sum: liquefco liquefactus sum. quāuis quidam ad pfectum inchoatiuum uenerint modo primitiui ut horrefco horui ex eo quod ē horreo. Nec tamen omnia inchoatiua habent primam positionem. Albefco enim nō habet albo licet figuranter Virgilius: Campiq; igentes ossibus alben. Item putrefco: grādefco: siluesco: uilefco: brutefco: iuuenefco nō habet iuuenefco. Nam fenefco & senefco apud antiquos dicebatur. Vnde & Catullus nō recondiua fener.

Deducuntur item inchoatiua a neutris uerbis & appellationibus. ex uerbis: ut caleo calefco: delitico delitescō: frōdeō frōdefco: floreō floreco. Et sunt hæc quæ a perfecta forma ueniūt. Sūt itē quæ originē sui nō habēt: ut cōfuesco: cōquiesco. Sunt quoq; alia inchoatiuis similia quæ inchoatiua nō esse temporum consideratione pernotissimus. ut compesco

1. Satzbeispiel der Jenson-Antiqua, Venedig 1471



Sinnfiguren darstellt. Das ist ein Ansatz, der also von einem Produktionszusammenhang ausgeht. Folgt man ihm, dann läßt sich das Prägnantwerden von Gestalten beim Lesen nicht auf das Literarische allein zurückführen. Aber ist es wirklich vorstellbar, daß so oder so bedrucktes Papier den Leseprozess auf eigene, wenn auch geheime Weise mitgestaltet? Diese Frage stellte sich zu Beginn der Untersuchung, als zwar 'theoretisch' einiges angenommen werden konnte, wo aber eben noch nicht abzusehen war, welches psychologische Gewicht dem Schriftbild selbst zukommt. Weiß man um dieses, wie sich herausstellte, nicht geringe Gewicht und bedenkt man dann den allgemein hohen Stellenwert des Geschriebenen in unserer Kultur, so kann nun tatsächlich davon gesprochen werden, es handle sich bei Antiqua und Fraktur um jene verschiedenen Lesarten von Wirklichkeit, die das eingangs erwähnte Vorurteil nicht ganz zu Unrecht für einen Streit verlangte.

Die Untersuchung einer Druckschrift als Bild

Die Gestaltpsychologie hat zu Recht darauf hingewiesen, es komme bezüglich der Lesbarkeit einer Druckschrift „nicht auf die Form der einzelnen Buchstaben“, sondern nur auf die Form der ganzen Wörter, der Zeilen und besonders auf die „Übersichtlichkeit eines Schriftsatzes“ an. Dennoch erscheint dieser Ansatz insofern begrenzt, als er eben nur die Form eines Schriftsatzes untersucht, nicht aber seinen Bildcharakter. Schon das für zentral gehaltene Kriterium der 'Übersichtlichkeit' belegt, wie sich die Analyse hier auf einen hauptsächlich figuralen Ordnungsaspekt beschränkt.

Ausgehend von der Grundannahme, „die Struktur des Seelischen habe Bildcharakter“², verschiebt die Morphologische Psychologie den Akzent der Rekonstruktion weg von einer sehr formalen, hin zu einer mehr

psychästhetischen Kategorisierung der sich zeigenden Gestalten. Je nach Untersuchungsgegenstand hat das bestimmte Konsequenzen für die angewandte Methode.

Bei der Untersuchung der Schriftbilder von Antiqua und Fraktur erwies sich eine Variation der von Sander³ so genannten 'Aktualgenese' als sehr hilfreich. Den Versuchspersonen (20 Studenten und Studentinnen verschiedener Fachrichtungen) wurden nacheinander tachistoskopische Projektionen von Dias der beiden Schriftbilder in einer Darbietungsdauer von jeweils 1/00s, 1/10s, 1s und schließlich ab libitum gezeigt. Zu jeder auch noch so kurzen Darbietung erfolgte eine tiefenpsychologische Befragung des jeweiligen Bilderlebens; sie bildete die empirische Grundlage für die beschreibende und zergliedernde Rekonstruktion.*

Der Hauptvorteil dieser Methode ist, daß sie von ersten, vorgestaltlichen Annutungen bis hin zu einer prägnanten Endgestalt den Prozeß einer Bildentwicklung einsehbar macht. Das versprach leichteren Einblick in die bewegliche Ordnung jener Bildstruktur, von der zu erwarten war, daß sie sich gerade bei Druckschriften nur schwer zugänglich machen lassen würde. Diese Unzugänglichkeit hängt zusammen mit der bereits angesprochenen starken Zentrierung des Erlebens durch die gelesenen Textinhalte. Auch hier erwies sich die aktualgenetische Methode als vorteilhaft, da sie die beim Lesen gewohnte Sinnproduktion der Formenbildung zunächst einmal nachhaltig stört. Eine Wirkung, die zusätzlich dadurch gefördert wurde, daß die gewählten Schriftbildmuster lateinische Texte zeigten. Trotzdem war das Seelische mit 'seinem Latein' keineswegs am Ende: Es produzierte weiterhin Sinn und Bedeutungen, aber eben vorwiegend im Austausch mit dem Schriftbild selbst. Hier konnte man dann nur noch schauen, wieviel 'Kunst' und wieviel 'Literatur' ein vermeintlich nacktes Schriftbild zur Entfaltung bringt.

Das ist insofern bereits ein Ergebnis, als es die vorgenommene Schwerpunktsetzung auf den Bildcharakter der Schriften nachträglich rechtfertigt. Ein anderes wichtiges Ergebnis sei ebenfalls vorweg mitgeteilt: Beide Vorlagen wurden – was ungewöhnlich ist – meist schon auf den ersten, versuchsbedingt sehr kurzen Blick als ein Schriftbild (Buchseite, Zeitungsausschnitt, Brief) erkannt, während die Spezifizierungen (Antiqua oder Fraktur) in der Regel etwas später erfolgten. Beide Schriftbilder haben

also eine hohe Prägnanz der Gesamtgestalt gemeinsam. Es wird im folgenden zu zeigen sein, daß sie das auf unterschiedliche Weise erreichen.

Dann wird aber auch zu zeigen sein, daß die Unterschiede so beschaffen sind, daß sich der Gedanke an einen Zusammenhang zwischen beiden Schriftbildern nahelegt. Gerade bei den allerersten Eindrücken zeigt sich dieser Zusammenhang nämlich schon in einer bedeutsamen Gemeinsamkeit: Für einen kurzen Moment wird hier wie da etwas Hand-Schriftliches ausgemacht. Eine Annutung, die sich im weiteren bei der Fraktur noch verstärkt, bei der Antiqua hingegen nicht mehr zu beobachten ist. Im Handschriftlichen gibt sich nach unserer Auffassung ein unerwartetes *tertium comparationis* zu erkennen, das die antagonistischen Druckschriftbilder von vornherein zu verbinden scheint. Dazu später mehr.

Eine mögliche Relativierung der Untersuchungsergebnisse bleibt noch anzusprechen. Sie betrifft die Auswahl der vorgelegten Schriftbildmuster, die sicherlich auch anders hätte getroffen werden können. Bei dem Fraktur-Beispiel (s. Abb. S. 28) entschieden wir uns mit Bedacht für eine 'blumige' Fassung, da derlei Gestaltungen wenn nicht regelmäßig, so doch besonders häufig in diesem Schriftbild zu finden sind; beim Antiqua-Beispiel (s. Abb. S. 28) erschien aus ähnlichen Repräsentativitätserwägungen eine eher 'schneeflocke' Version angemessen zu sein. Angesichts der zahlreichen Varianten, die beide Schriftbilder inzwischen aufzuweisen haben, bedeutet jede Festlegung auf ein bestimmtes Muster zweifellos eine Einschränkung. Solange sich die Proben aber im Rahmen dessen bewegen, was als jeweils typisch angesehen werden kann, lassen sich die hier erhobenen Befunde sicher bis zu einem gewissen Grade generalisieren.

Morphologie der Antiqua Gradlinig

Die gerade Linie ist ein Strukturmerkmal der Antiqua, das durchgängig schon auf den ersten Blick herausragt. Wenn nicht sofort bereits Schriftreihen gesehen werden, dann ist zumindest der Eindruck einer waagerechten Gestrecktheit, einer „perlensträhnenähnlichen“ Aufreihung, auf Anhieb da. Vergleiche mit den Furchen eines Felbes drängen sich auf, wobei das akkurat Gepflegte, überflüssig

Gestaltete und regelmäßig Verlaufende, zunächst als nützlich und schön, später dann zunehmend als eintönig und langweilig erlebt wird. Insgesamt besteht die Antiqua durch die Klarheit ihrer einfachen Ordnung, die leicht und direkt zugänglich erscheint. Auf der streng-begradigten Leitlinie des Erlebens entwickelt sich aber auch eine Ueberempfindlichkeit für alles Abweichende. Schon die Entdeckung kleinster Unregelmäßigkeiten, wie herausgerückte oder 'versunkene' Buchstaben oder Lücken, kann die erlebte Stabilität der Ordnung beunruhigen.



Bei 'gedankenlosen' Telefonkritzleien gehen schriftlicher und bildlicher Ausdruck des Erlebensprozesses 'unter der Hand' ineinander über.

Eine Unruhe, die andererseits auf solche „Angelbächchen“ zu lauern scheint, um dieses – wie es immer wieder heißt – „töblich“ befriedete Schriftbild mit irgendeiner anderen als der stets nur geraden Bewegungslinie beleben zu können. So verwundert es nicht mehr allzu sehr, daß vereinzelt selbst solch vergleichsweise anarchische Formen, wie „Schulbuch- oder Telefonkritzleien“ in der Antiqua ausgemacht werden. Das ist zwar nur eine passagere Anmutung, die genauso plötzlich verschwindet, wie sie

auftaucht, trotzdem liefert sie einen wertvollen Hinweis, dem später noch nachzugehen sein wird.

Einheitlich

Mit der Gradlinigkeit der Antiqua hängt auch die Wirkung ihrer besonderen Einheitlichkeit zusammen. Immer wieder wird geäußert, alles erscheine sehr aufgeräumt, zurechtgekömmt, in Reih' und Glied stehend, worin sich immerhin noch die betont ordentliche Durchgliederung des Erlebens erkennen läßt. Im Bild etwa eines „vollen Kornfeldes“ kann sich der Eindruck der Einheitlichkeit jedoch dahingehend extremisieren, daß sich im dichten Beieinanderstehen die Einzelforderungen weitgehend verlieren: Alles wirkt nun gleich, wird eine uniforme, konstante Masse („plattgewalzter Teig“) und nimmt schließlich die Gestalt eines rechteckigen Blockes („Hochhaus mit endlos vielen Fenstern“) an.

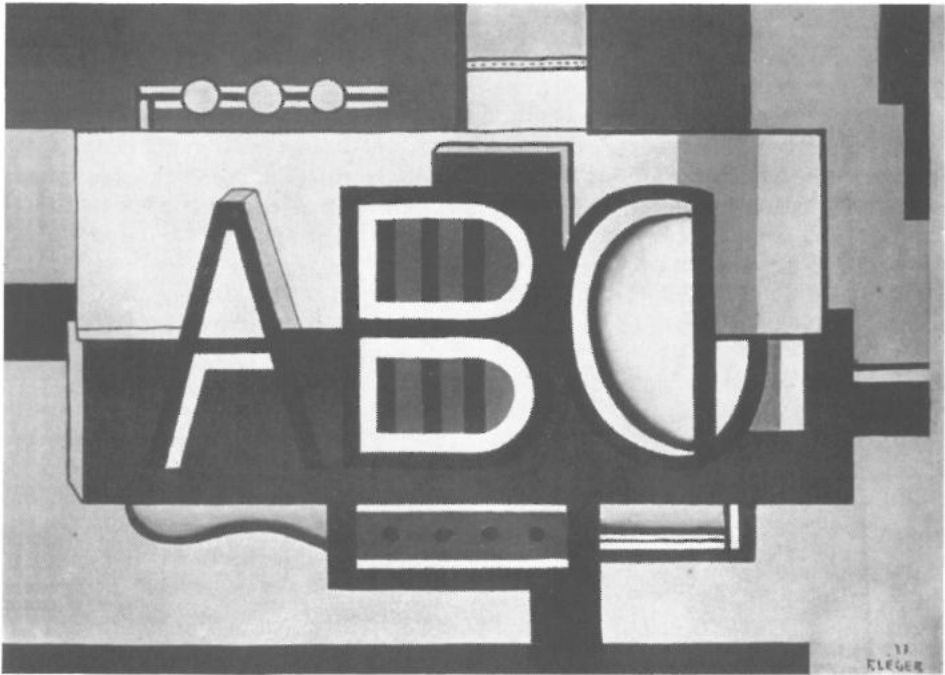
Vor einem derart einheitlich strukturierten Ganzen entsteht das Problem, den geeigneten Einstieg zu finden, denn man könnte „überall und nirgends“ anfangen zu lesen. Regungen, „einfach mittenrein zu springen“, kämpfen mit dem gewohnten Anfassungspunkt 'Links-Oben'. Zu letzterem muß man sich aber fast zwingen, da keine immanten Prioritäten des Herangehens und Hierarchien des Umganges erkennbar sind. Die Textgestalt gebärdet sich als etwas sehr Gleichgültiges und Langweiliges, das von sich aus nur sparsam Strukturierungshilfen anbietet. So stellt man sich leicht widerstrebend darauf ein, diese mühsame Prägnanz- und Durchgliederungsarbeit größtenteils selbst leisten zu müssen.

Generell zeichnet sich das Schriftbild durch eine Art 'Unbeflecktheit' aus: Durchgängig wird es als sachlich, zweckdienlich, rational-logisch, neutral, nüchtern, karg, trocken, kühl, steril, farb- und leblos beschrieben. Ein Teil dieser Qualifizierungen versinnlicht sich im häufig angeführten Bild eines römischen Grabsteines; eine andere, diesmal sprachliche Verdichtung greift den Werbeslogan einer (blockartigen) Schokolade auf und wandelt ihn in bezeichnender Weise ab: Sowohl das 'quadratisch=praktisch=gut' als auch ein 'quadratisch=praktisch=tot' scheint etwas von der charakteristischen Wirkung der uniformen Antiqua zu treffen.

Durchlässig

Es ist schon merkwürdig, daß die Struktur der Antiqua trotz ihrer ausgeprägten Einheitlichkeit nicht als etwas hermetisch Geschlossenes, sondern eher als etwas Durchlässiges – nach draußen wie nach drinnen – erlebt wird. Die Beschreibungen des oftmals gesehenen 'gefurchten Feldes' z.B. betonen ausdrücklich, hier gebe es keine Zäune oder Eingrenzungen, man sehe nur den Teil

Genau das macht das Schriftbild der Antiqua aber auch vielseitig verwendbar. Es gibt in der Tat so gut wie kein Genre der Wirklichkeitsbeschreibung, für das sich die Befragten einen Ausdruck durch die Antiqua nicht vorstellen konnten: Bibel, Lateinbuch, Redemanuskript, mittel- hochdeutsches Lied, Seefahrergeschichte, lange Familien- chronik, Roman mit dem Titel „Hundert Jahre Einsamkeit“, Volksliedsage, Behördenformular, Zeitungsartikel u.a.m.. Die einzig wirkliche Ausschließung



In einer Webstuhl-Mechanik macht die Antiqua das ABC der Wirklichkeit lesbar.

eines größeren, aber ganz analog strukturierten Ganzen. Auch werden Vergleiche mit einem Mosaikstein angestellt, worin zwar die relative Abgehobenheit der Textgestalt zum Ausdruck kommt, aber eben auch ihre Unselbstständigkeit: Erst ein umfassenderer Zusammenhang ermöglicht eine genauere Platzanweisung. Ohne Kenntnis dieses Kontextes bleibt der einzelne „Baustein“ auf den ersten Blick unidentifizierbar, ist viel- und nichtsagend wie eine „Lochkarte“, wirkt wie ein beliebiger „Ausschnitt aus allem Möglichen“.

bezieht sich auf den „persönlichen Liebesbrief“; ein Liebesgedicht in Antiqua ist aber schon wieder problemlos denkbar. Die sich hier zeigende, nahezu unbegrenzte Bandbreite der Einsatzmöglichkeiten sagt bereits viel über die hohe Durchlässigkeit dieses Schriftbildes, doch sie zeigt sich noch in einer anderen Hinsicht.

Ist der Einstieg in die Textgestalt einmal gelungen, dann entwickelt sich auf dem gradlinigen Geleise ihrer Binnenstruktur eine Lesart, die als „durchfließend“ oder

„durchlaufend“ beschrieben wird. Zuweilen kann die monotone Hin- und -her-Rhythmik des immer gleichen Bildzeilenlaufs auch ein leichte „Wellenbewegung“ spürbar machen, in der es schwerelos getragen, „endlos weitergehen“ könnte. Erst wenn es irgendwo – meist an einer kleinen Unregelmäßigkeit – ‘hakt’, macht eine plötzliche Wachheit darauf aufmerksam, daß sich zuvor ein leichter Trancezustand eingestellt hatte.

So angenehm dieses ‘bewußtlos-glatte’ Durchkommen empfunden wird, es kann offenbar das Erleben soweit verflüssigen, daß „halb drin, halb drüber“ lesend kein konstant verfügbarer Austausch mit der Vorlage mehr zustande kommt. Wenn manche Befragte also die Befürchtung äußern, der Text könne „auslaufen“ oder sich „auflösen“, dann macht der Leseprozeß am Schriftbild nur fest, was er als Auflösungsgefahr selbst verspürt. Eine Gefahr, die andererseits auf eine mögliche Kunstwirkung der Antiqua aufmerksam macht: Das sich hier zeigende, erhöhte Durchlässig-Werden von Wirklichkeit trägt deutliche Züge dessen, was im kunstpsychologischen Sinne als „ästhetisierung“⁴ gilt. Eine typische Leseform für beunruhigend ästhetisierte Zustände ist, das kennt man etwa vom Museumsbesuch, die Produktion von Langeweile. Kaum etwas wurde der Antiqua häufiger zugeschrieben als eben das paradoxe Kunst-Prädikat ‘langweilig’.

Das Webstuhl-Bild der Antiqua

Eine auffällige Wirkung der Antiqua besteht darin, daß die Befragten, abgesehen von den allerersten Annahmen, immer wieder betonen, hier etwas eindeutig maschinell Hergestelltes, wie eine Buch- oder Schreibmaschinentypografie, oder technisch Reproduziertes, wie eine Fotokopie, vor sich zu haben. Damit verbindet sich die Einschätzung, das Schriftbild sei trotz gewisser Schnörkelansätze sehr modern, passe mit seinem „IKEA-Styling“ gut in die jetzige Zeit. Dieser Vergleich leitet aber bereits über zu Vorwürfen, hier handele es sich um ein „beliebiges“, „massenhaft“ verbreitetes, „unendlich wiederholbares“ Stereotyp mit der Seriennummer ‘08/15’. Derartige Eindrücke ergeben sich, so mag vielleicht argumentiert werden, ganz einfach daraus, daß man eben

jenes Schriftbild wiedererkennt, mit dem man es im Alltag nahezu ausschließlich zu tun hat.

Ohne einen solchen ‘Gewohnheitseffekt’ unterschätzen zu wollen, als alleinige Erklärung erscheint er – zumindest aus psychologischer Sicht – so lange unbefriedigend, wie er nicht aus der immanenten Wirkungsstruktur der Antiqua abgeleitet werden kann. Deshalb suchten wir nach einem anderen Erklärungsansatz und fanden ihn schließlich im Bild des Webstuhles. Das Prozeßhaft-Analoge des Sich-Bewegens in der Antiqua und der Arbeitsweise eines Webstuhles wurde von den Befragten darin erlebt, in einem rechteckigen Rahmen hin und her zu fahren und dabei an der Verflechtung eines Zusammenhanges zu arbeiten. Das ist also ein Produktionsbild, das sowohl den gradlinig-seriellen, endlos sich wiederholenden, fast automatisierten Durchlauf, als auch das dabei entstehende Gewebe einer einheitlich verwobenen Seelentextur zum Ausdruck bringt.

Im Webstuhl-Getriebe sehen wir also die Bildstruktur der Antiqua in Tätigkeit: Die Schrift wirkt vor allem deshalb „maschinengeschrieben“, weil sie mechanisch gelesen werden kann oder muß. Die verheißungsvolle Dekonomie dieser Lese-Mechanik besteht darin, daß sie eine flüssige ‘Massenproduktion’ von Bedeutungen ermöglicht. Das kann aber nur funktionieren, indem andere beim Lesen beteiligte Produktionsmittel – vor allem die feilsche Strukturierungsarbeit – eine ‘selbstverständliche Ausbeutung’ erfahren. Eine dramatisierte Darstellung des Entwicklungsversprechens und vor allem des ‘Produktionselendes’, welches das vorindustrielle Bild des Webstuhles beinhaltet, findet sich in Hauptmanns „Die Weber“.⁵ Im Vergleich wäre gerade das dramatische Moment hier sehr aufschlußreich, da es als manifeste Wirkung der Antiqua vollkommen fehlt. Phänomene wie leichtes Verlesen, Flimmern vor Augen, Verschwinden der Buchstaben, können aber als Symptome aufgefaßt werden, in denen sich die verborgenen Komplikationen feilsch-materieller Wirklichkeitsproduktion in diesem Schriftbild zum Ausdruck bringen.

Die modernste Version der ‘Antiqua-Lesemaschine’ ist zweifellos die computerisierte Textverarbeitung, die wie eine getreue Umsetzung des Webstuhl-Produktionsbildes erscheint. Sie hat u.a. den Vorzug, daß die Seelentextur mithilfe des

'Cursors' anschaulich verwoben und schnell in Fluß gebracht werden kann. Was bei aller elektronischer Innovation nicht verbessert wurde – und das paßt eben zur Bildlogik der auf den Monitoren der PCs ausschließlich anzutreffenden Antiqua – sind die lediglich waagerechten und senkrechten Bewegungsmöglichkeiten. Hier läßt sich zumindest die Frage stellen, ob die bekannten Ermüdungs- und Verspannungserscheinungen an den Bildschirmen nicht auch mit dieser Wechselschreibpraxis zusammenhängen. Bei unseren Versuchsreihen wurden Vergleiche mit 'Computerschrift' in der Regel beim Antiqua-Schriftbild angestellt; erstaunlicherweise kam dies – allerdings nur vereinzelt – auch bei der Fraktur vor.

Morphologie der Fraktur Uebereck=Verdreht

Kennzeichnend für das Erleben des Fraktur-Schriftbildes ist ein eigentümliches Zueinander von eckig=geraden und rund=gebogenen Linienführungen, das die Befragten häufig an ein „Kosentrangkengerrüß“ erinnert. Da ist also die zaun- oder gatterähnliche Struktur der Terzeilen, deren Machart als spitz, hart, gezackt, aber auch als fein und zerbrechlich wie das „Alderngeflecht eines Blattes“ beschrieben wird; und da ist etwas Vegetativ=Treibendes, das an vielen Stellen aus dem Grundgerüst herauswächst und sich dann unweegig wieder hineinwindet. Diese organisch=weichgeschwungenen Bewegungskreise wirken – besonders im Kontrast zum harten „Scherenschnittmuster“ der Zauschrift – zunächst wie ein schön=umschreibendes „Schन्द्रkelwerk“, wie eine wohlgefällige „Zifelierung“ oder „Ornamentik“, können später aber auch wie gefährliche „Peitschenhiebe“ erlebt werden.

Darin klingt bereits ein eigentümlich 'gewalttätiger' Zug der Fraktur an, der sich noch deutlicher in der „erschlagenden“ Wirkung des Initialbildes zeigt. Das Initialbild, eine fast bis zur Unkenntlichkeit vergrößerte Buchstabenkonstruktion, hat es insofern „schwer in sich“, als es symbolhaft zum Ausdruck bringt, daß sich Eckiges und Gebogenes nicht nur harmonisch=dekorativ ergänzen, sondern auch vehement und unveröhnlich bekämpfen kann: Die 'Ordnungsmacht' des Quadrates hält den Kreis zwar weitgehend umschlossen, wird aber von dessen 'Sprengkraft' bereits durchbrochen; die Kreisbewegung

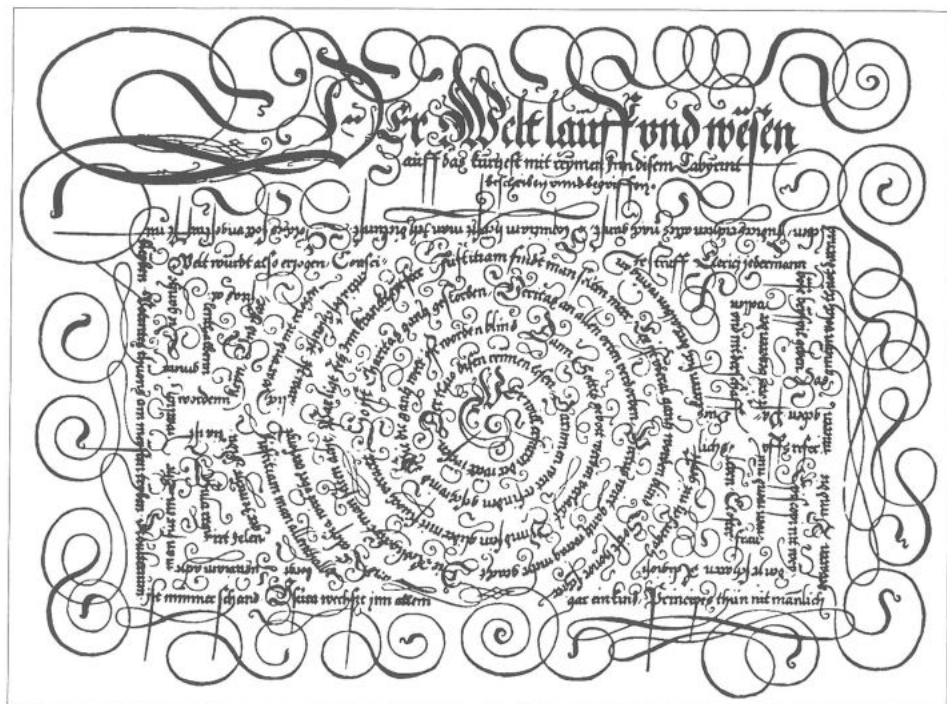
weitet sich dann aus, will ihrerseits das Eckviereck „umgreifen“, muß sich dabei aber immer wieder „Umleitungen“ und Unter=Druckungen gefallen lassen.

Wie sich hier zwei antagonistische Grundformen einer nicht nur mathematischen Geometrie harmlos umspielen und zugleich gegenseitig zu überwaltigen suchen, das hat schon etwas von der 'Quadratur des Kreises'. Caravaggios 'Katharina' ist ein eindrucksvolles Beispiel aus der Malerei für denselben spannungsvollen Gestaltungsversuch (vergl. Salber 1988).⁶ Übertragen auf das Schriftbild der Fraktur läßt sich bereits hier abschätzen, welchen psychologischen Zündstoff ihre, wie es immer wieder heißt, „übereck=verdrehte“ Struktur in sich bergen muß: Sie wirkt, so mutete es einen Befragten an, „wie ein Kraftproß, der jederzeit explodieren kann“.

Uneinheitlich=Betwegt

Das äußerst gespannte Wirkungsgefüge des Fraktur=lebens zeigt sich am deutlichsten im oftmaligen Umschlagen der Dualitäten. Was zunächst „geheimnisvoll“ und „anziehend“ wirkt, ist kurz darauf bereits „unheimlich“ und „abschreckend“; Aufregendes und Gefährliches kommt auf und geht wieder unter in Unwandlungen „höchster Ruhe“ und in sich verfunkenen Beschaulichkeit. Ein ähnlich uneinheitliches Bild ergibt sich auch da, wo sich das Erleben mehr an den materialen Charakteristika des Schriftbildes orientiert: Nicht nur Eckiges und Rundes, sondern auch Schmales und Breites, Dichtes und Dünn=es, Massives und Federleichtes, Dorniges und Schmiegames, Dichtes und Lohrgrünes, Karges und Ueberladenes, Rustikales und Filigranes ringt hier so heftig wie unentscheidbar miteinander.

Ein Kennzeichen des literarischen Dramas ist nach Persch seine „umschlägige Bewegtheit“. Genau das kennzeichnet in hohem Maße die Bildwirkung der Fraktur: Sie ist eine dramatische Schrift. Um das auch im psychologischen Sinne mit Zug und Recht von ihr sagen zu können, bedarf es eines strukturellen Konfliktes, der die umschlägige Bewegtheit in Gang bringt und in Gang hält. Dieser Konflikt ist, so banal es auf den ersten Blick erscheint, zuvorderst in der Gegenfälschung von Quadrat und Kreis zu suchen. Der ganze tiefenpsychologische Gehalt



Der 'Weltlauf' der Fraktur: eine labyrinthische Quadratur des Kreises.

beider Symbole steht hier nicht zur Debatte, wohl aber jene Determinationen, die sich im Kontext der Fraktur als bedeutsam erwiesen haben.

So konnten psychologische Untersuchungen (Ennenbach 1964; Ealber 1965)⁸ z. B. nachweisen, daß diese einfachen geometrischen Formen geeignet sind als didaktische „Prototypen“ für die Vermittlung solch komplexer Gebilde wie die römische und germanische Kultur. Die Zuordnung zum Quadrat bzw. zum unregelmäßigen Kreis erfolgte keineswegs willkürlich, sondern erwuchs aus der strukturellen Analogie beider Ordnungen. Bedenkt man nun, daß sich die Fraktur an einer Quadratur des Kreises versucht, dann ließe sich dieses Schriftbild vielmehr als Ausdruck eines Kulturkampfes, denn als Inbegriff etwa 'rein deutscher' Lesart verstehen. Die 'nationale' Thematik wird von den (meist jüngeren) Befragten tatsächlich kaum angesprochen. Doch das weigehende Unbelastetsein

von der Gesichtlichkeit dieses Schriftbildes bewahrt das Erleben hier nicht davor, in einen ständigen „Zwiespalt“ zu geraten und gleichzeitig den Zwang zu einer Vereinheitlichung zu spüren. So entstehen merkwürdig komponierte Mischbilder: Sie charakterisieren die Fraktur als „Tropfsteinhöhle“, „kaltes Feuer“, „getrocknetes Blut“, oder antropomorphisieren sie als „rationaler Mann mit lebenslustiger Frau“. Die psychologischen Implikationen von Quadrat und Kreis geben sich hier also in Verhältnissen wie fest=flüssig, kalt=warm, lebendig=tot, erstarrt=bewegt, männlich=weiblich zu erkennen.

Das findet eine Fortsetzung in der erlebten Buntheit der Fraktur. Zunächst wirkt sie bunt im Sinne der Vielfalt ihrer Gestaltungsmittel, wobei die collageartige Kombination von Bildchen, Schrift und Schnörkelkreisen machen wie eine Art „Comic“ erscheint. Dann wirkt sie aber auch bunt im wörtlichen Sinne von farbig. Hier stehen wir

vor dem bemerkenswerten Phänomen, daß in der Darstellung einer zweifelsfrei nur schwarz=weißen Muster vorlage der Fraktur immer wieder Farbtöne ausdrücklich mitgenannt werden, die das Bildganze näher zu qualifizieren suchen: „roter Siegelack“, „Goldgestirre“, „prall, schwarz und feurig“, „roter Strich“, „schwarzer Balken“. Eingebettet in mehrfache Betonungen des Schwarz=gedruckten geschieht es häufig auch so, daß man als bloße Fleckenercheinung und ohne weitere Bedeutungsangabe 'rot sieht'. Gerade wegen der fehlenden Bedeutungsangaben belassen wir es schweren psychologischen Herzens bei der bloßen Beschreibung dieser 'Einsat'. Immerhin deutet sich die Gegenfageinheit von Rot und Schwarz als weitere erstaunliche Explikation des Grundkonfliktes zwischen Quadrat und Kreis an. Welche Dramatik sich allein mit dieser Farbkombination thematisieren läßt, hat – und da schweigt die Psychologie gern – in besonderer Weise Stendhal¹ bewiesen.

Kunst=Handwerklich

Es ist eine auffällige Eigenart der Fraktur, daß ihr immer wieder eine deutliche Nähe zum Handschriftlichen bescheinigt wird. Ungeachtet seiner drucktechnischen Standardisiertheit besitzt das Schriftbild also erstaunlich viel 'Charakter'. Ein Charakter, der zunächst prädestiniert erscheint, dem Schönen und Wahren der Wirklichkeit zu einem angemessen edlen Ausdruck zu verhelfen. Die gängige Verkörperung dieses hohen Gestaltungsanspruches ist der langsam, aber unentwegt arbeitende Mönch in der Klosterzelle, der mit der Feder und seinem „Herzblut“ das flügrante Schriftbild zu einem „tiefergeliebten“ Thema „malt“. Mit einem solch verklärten Produktionsbild sucht sich die vielfach bewunderte „Kunst“ im Erleben der Fraktur laienhaft verständlich zu machen. Aus psychologischer Sicht reicht aber weder die handwerkliche Gesamtheit, noch die Beseltheit, ja nicht einmal das Malerische eines Werkes aus, um eine Kunstwirkung zu begründen. Sollte hier Kunst am Werk sein, dann noch am ehesten da, wo Schriftbild und Seelisches sich in einer manieristischen Lesart der Wirklichkeit treffen. Manieristisch deshalb, weil sie ausdrücklich den Ubergang verschiedener Formen und Ordnungen, das verspielte Naeinander des Gegenfälligen, die dramatische

Brechung des Einheitlichen und die Geschlossenheit des Uneinheitlichen beinhaltet.

Doch das Manieristische ist nicht davor gefeit – oder sogar gerade dafür anfällig –, nur noch „schön“ gefunden zu werden. Wenn das geschieht, hat es einen Großteil seiner Wirkungsmöglichkeiten eingebüßt und steht auf der Kippe zum Kitsch. Ein solcher Vorgang zeigt sich auch bei der Fraktur. So erinnert das Schriftbild manche Befragte nur noch an „biedere Porzellanmalerei“ oder an „gerahmte Wandsprüche“, deren „edle“ Aufmachung in einem komischen Mißverhältnis zur „Platttheit“ ihres Sinngehaltes stehe. Im psychologischen Verständnis hat das Kitscherleben tatsächlich etwas mit einer solchen Sinnentleerung zu tun; aber auch mit jener Sinnverfestigung, die darin zum Ausdruck kommt, daß man sich die Fraktur meist nur noch in einem sehr eingeschränkten Kontext vorstellen kann: sei es als Apothekenschild, Weinerkett oder Geschenkurfunde, sei es als Bibel, Ritterroman oder Märchenbuch. Zwischen profanen und hochglänzenden Verwendungsmöglichkeiten scheint sich die Fraktur ihren Platz heute vor allem als nostalgische Repräsentantin der 'guten, alten Zeit' gesichert zu haben.

Das Labyrinth=Bild der Fraktur

Die Welt als Labyrinth – das ist für Hode¹⁰ die zentrale Gestaltungsperspektive des Manierismus. Das Labyrinth als Schrift – das ist das zentrale Bild des manieristischen Frakturerebens. Irgendetwas Geheimnisvolles, Vergrabenes, Unentdecktes, zieht mit Macht in diese eigenartige Architektur hinein, und irgendetwas Verwickelndes, Verfängliches und Verschlingendes signalisiert Gefahr und läßt erhebliche Schwellenängste aufkommen. Das Bildganze wirkt „unlesbar“, „undurchdringlich“, „verwirrend“, und doch sieht man hier und da einen „roten Faden“ durchschimmern, der das Labyrinth hilfreich durchzieht.

Der 'rote Faden' ist eine Versinnlichung der erlebten Bewegungsstruktur im Schriftbild: Auf edig=verschlungenen Umwegen entwickelt sich ein herumwandernder Zusammenhang, der feimhaft=verheißungsvoll im Initialbild bereits da zu sein scheint, in gespannter Erwartung

tung diesen Ausgangspunkt aber verläßt, um mit einer weitausholenden, irrungsreichen Schlangenlinie wieder dorthin zurückzufinden. Diese sich suchend = entfernende und zugleich findend = zurücklaufende Kreisbewegung hat etwas merkwürdig Inverses, das so beschrieben wird, als wüchsen die Triebe einer Pflanze wieder in den Stumpf: Lebendiges verhärtet sich langsam zur Struktur, und aus der Struktur 'spricht' wieder neue Lebendigkeit. Etwas Ähnliches zeigt sich da, wo die Fraktur als verwilderter „Dornröschengarten“ erscheint. Auch hier ist die Ausbreitung nicht grenzenlos, denn das Wuchernde sprengt zwar den viereckigen Textrahmen, hält ihn aber auch wie mit „Fangarmen“ zusammen. Die Ausbreitung hört jedoch nicht auf, sie wendet sich nur nach innen und sorgt so für eine „unergründliche“ Tiefenwirkung. Schließlich erstarrt das Ganze zu einem „schmiedeeisernen Tor“, worin sich die eingesperrten und durchlässigen Entwicklungsmöglichkeiten des Schriftbildes gleichermaßen veranschaulichen. Gerade wegen dieser ungeschlossenen Geschlossenheit kann sich die Fraktur eine uneinheitlich „gestrichelte“ Binnenstruktur mit „Luftmaschen“ erlauben, ohne daß ihre Gestalt zerfällt.

Nach Kerényi¹¹ kann das Labyrinth als eine Versteinering des Tanzes von Leben und Tod angesehen werden. In der Quadratur des Kreises und der mit ihr verbundenen unschlagigen Bewegtheit seelischer Grundverhältnisse lassen sich Anklänge an diese universale Thematik erstaunlicherweise auch in der Bildwirkung der labyrinthischen Fraktur finden. Weitere Hinweise ergaben sich bei der Untersuchung in Gestalt von Eccos Roman „Der Name der Rose“¹², der von den Befragten immer wieder mit der Fraktur in Verbindung gebracht wurde.

Die Geschichte handelt von dem Eindringen in die friedliche Abgeschiedenheit eines mittelalterlichen Klosters, hinter dessen Mauern sich ein wildes Treiben verbirgt. Im Zentrum der spannenden Entwicklung steht eine alte Schrift, deren mörderisches Geheimnis erst nach Ueberwindung eines gefährlichen Labyrinthes gelüftet werden kann. Nicht nur in diesem ganzheitlichen Ueberblick, sondern auch in vielen Details sind die Hinweise auf eine strukturelle Verwandtschaft so sinnfällig, daß es fast scheint, als sei dem Roman das Kunststück gelungen, die Bilddramatik der Fraktur – Verheisungen und Fährnisse des Lesens – in eine kongeniale Erzählfassung zu bringen. Was aber befragt das über ein Schriftbild, wenn es eine so ausgeprägte Eigenliteratur hat?



Solch drangvolle Bildkonglomerate machen die Ausdrucks-

Zwei Bilder einer Schrift

Nach der Gegenüberstellung von Antiqua und Fraktur nehmen wir nun etwas Drittes in den Blick: den Zusammenhang, der beide Schriftbilder so verbindet, daß sie zu zwei Seiten einer Sache werden. Die 'Sache' wäre so etwas wie eine grundlegende Schriftbild-Wirkungseinheit, deren Kern und geheimes Maß in einem immanenten Strukturproblem des Handschriftlichen zu suchen ist: Die zuwiderlaufenden Ansprüche auf unverwechselbar-eigenartige und austauschbar-unpersönliche Ausdrucksbildung. Das ist ein Allerweltsproblem und zugleich ein bedeutsamer Konflikt für die Entwicklung des Schriftlichen in der Kultur – natürlich nicht nur im Schriftlichen. Aus morphologischer Sicht lassen sich Antiqua und Fraktur nun als unterschiedliche, aber verwandte Lösungstypen dieses Konfliktes auffassen.

Die Notwendigkeit zu einer solchen Auffassung ergab sich unter anderem durch den überraschenden Untersuchungsbefund, daß die Gestalt des einzelnen Schriftbildes zwar prägnant, aber niemals 'rein' heraustrat. Immer blieben Reste, die nicht in ihre Logik, dafür um so besser in die Logik der jeweils anderen Schriftgestalt paßten. Ein Beispiel sind die passageren Anmutungen von 'Telefonkrizeleien' in der Antiqua und von 'Computerschrift' in der Fraktur. Was zunächst nach einer Sinnestäuschung aussah, wurde später zum wichtigen Hinweis auf den verdeckten Ergänzungszusammenhang, in dem beide Schriftbilder stehen: Die gezeichneten Krizeleien zeigen an, wie die streng-begradigte Leselinie offenbar in eine malefisch-kreisende Bewegung übergehen will; während die allzeit geordnete Computerschrift von labyrinthischen Leseverwicklungen 'herbeigeführt' wird. Das 'Klartext-Neben' der Antiqua braucht und sucht also das 'Durch-die-Blume-Sagen' der Fraktur und umgekehrt. Ähnlich verhält es sich mit der 'Friedhofsruhe' der Antiqua und dramatischen Bewegtheit der Fraktur: Die eine lauert auf Verlebenbügung und Beunruhigung, die andere sehnt sich nach Erlösung von der Unruhe durch meditative Versenkung in einfache geometrische Muster.

Im Erleben ist das alles viel mehr im Ubergang, als es die 'unversöhnliche' Frontstellung beider Schriftbilder vermuten läßt. Eine Untersuchung der zahllosen Varia-

probleme ermeßbar, die Schrift-Typen zu lösen haben.

tionen von Antiqua und Fraktur würde wahrscheinlich zu einem ähnlichen Ergebnis führen: Was den einen Idealtypus nur abzuwandeln scheint, dürfte zugleich bereits eine Uebergangsform zum jeweils anderen sein. Beide Schriftbilder kämpfen mit denselben Grundproblemen, die Wirklichkeit lesbar zu machen, kommen dabei aber zu verschiedenen Lösungen; das Verfolgen ihrer jeweiligen Chancen und Begrenzungen soll nun dazu dienen, die Grundspannung der gemeinsamen Wirkungseinheit deutlicher hervortreten zu lassen.

Insgesamt muß die Antiqua als das einfachere Schriftbild angesehen werden, da sie nur auf ein Gestaltungsprinzip, die rechteckige oder quadratische Ordnung, setzt. Durch diese Festlegung und Selbstbeschränkung gewinnt sie eine so prägnante Gestalt, daß beklagt wird, „sogar Goethe“ gehe auf den ersten Blick in ihr unter. Ihre 'Reklam-Einheitlichkeit' macht alle 'inhaltlichen' Gewichte und Unterschiede zunächst einmal gleichgültig.

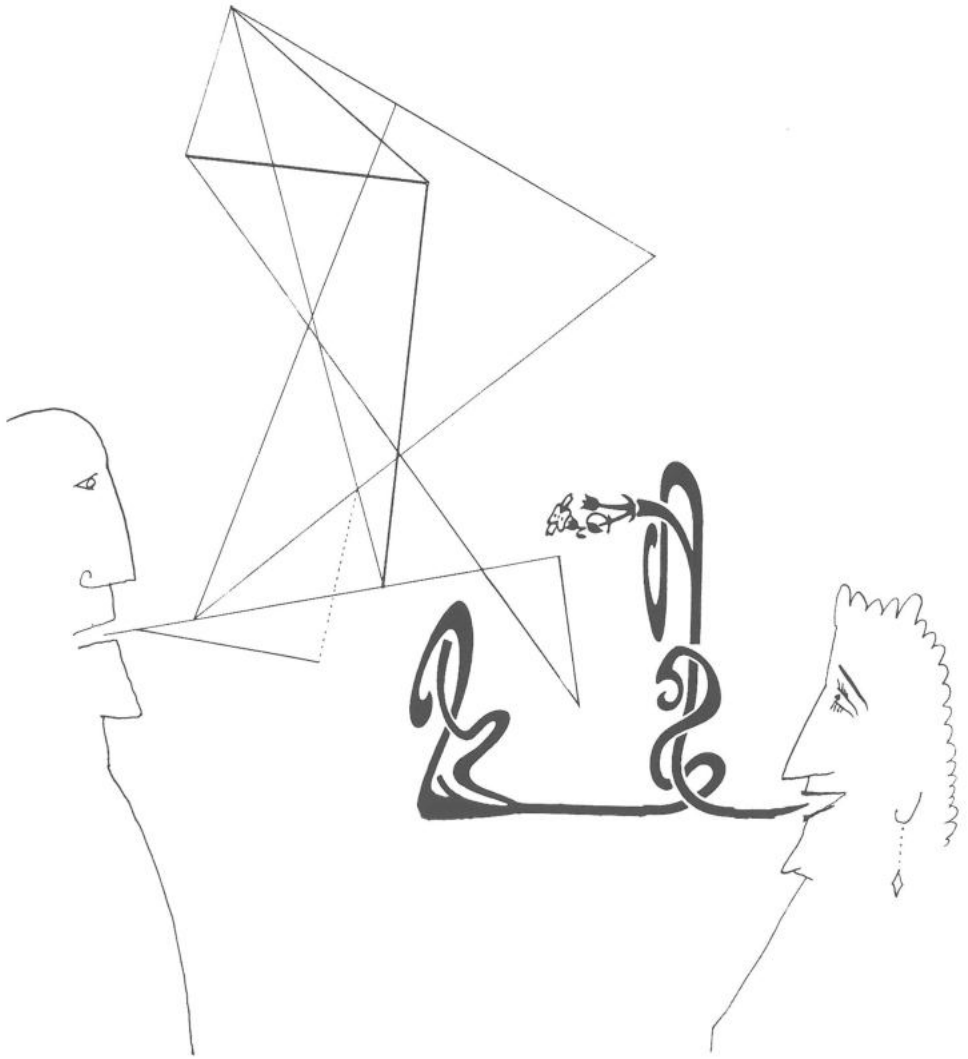
Doch sie ist auch in hohem Maße auf die Prägnanz und Bewegtheit des Literarischen angewiesen, um ein unverwechselbares Gesicht zu bekommen und Leben zu entwickeln. Um das zu erreichen, ist ihr gewissermaßen jede Fremdbestimmung recht; indifferent läßt sie sich von allem anverwandeln, was 'Sinn' machen kann. So trägt sie ganz entscheidend dazu bei, daß es 'Inhalte' sind, die das Leseerleben nahezu restlos beherrschen.

Hier wird die sonderbare Doppelheit der Antiqua spürbar: Sie gebärdet sich fast wie ein 'Schriftbild ohne Eigenschaften', bietet sich als neutrales Universalmedium für jedweden Beschreibungsgegenstand an und doch behandelt sie die Wirklichkeit auf ganz eigene Art, indem sie sie in ihr quadratisches Raster einspannt und auf ihre mechanische Weise lesbar macht. Der glatte Durchlauf ist auf den ersten Blick ein außerordentlich erleichterndes Aneignungsangebot und belastet zugleich die Dekonomie des Leseprozesses durch einen weitgehend unbemerkten Mehraufwand an seelischer Strukturierungsarbeit. Ohne die ständige Mitproduktion jener Häkchen, Schnörkel und Anhalts-Punkte, die dem begrabigen und durchlässigen Schriftbild der Antiqua fehlen, würde die 'Lesemaschine' leerlaufen; ein Verstehen, also die verfügbare Aneignung von Wirklichkeit, läme nur schwerlich zustande.

Wie eine Antwort auf die Probleme der Antiqua, hat die Fraktur 'Charakter', soviel Charakter, daß sie sich nicht mit der Rolle des unbemerkten Werbegewandes für alles Mögliche zufrieden gibt. Näher am Handschriftlichen, scheint sie bereits von sich aus bestimmte Forderungen nach individueller Ausgestaltung zu stellen. Das ist vielleicht schon der wesentlichste Grund, warum sie sich schlechter als alleiniges Schriftbild der modernen Kultur eignet. Eine dramatische, labyrinthische, manieristische Lesart der Wirklichkeit scheint einfach nicht mehr zu den Literaturen zu passen, die gegenwärtig verlangt und geschrieben werden. Hier entstehen offenbar strukturelle Mißverhältnisse und Interessenskonflikte, die je nach Kontext gefährlich, verunklarend oder eben nur noch kitschig wirken.

Obwohl die Fraktur als Metamorphose der Antiqua komplexer ist, da sie zwei grundlegende Anordnungssysteme – Kreis und Quadrat – in einer Gestaltbrechung zu vereinen sucht, erreicht sie heute also nur eine eingeschränkte Tauglichkeit für die Beschreibung der ganzen Wirklichkeit. Das hängt sicher damit zusammen, daß die 'Quadratur des Kreises' auch hier nicht 'ganz' gelungen ist. Aber allein schon der Versuch bringt eine so 'unheimliche' Seelenzerrung hervor, daß es bei aller Faszination offenbar einige Uebertreibung kostet, sich auf die versänglichen Umwege zu ihrem Geheimnis einzulassen. Ohne diese Rückgebung besteht die Gefahr, daß die Fraktur – wie übrigens andere Uebergangsstrukturen auch – für 'unlesbar' erklärt wird. Die Unlesbarkeit erscheint aber weniger als eine Folge mangelnder Einübung, sondern mehr als Abwehrmaßnahme gegen das bedrohlich erlebte Näherkommen der Schrift an das heimlich-vertraute Bild seelischer Wirklichkeit. Diese drängt auf Ausdruck, will verstanden werden und hat zugleich – wie besonders die Psychoanalyse nachweisen konnte – 'gute' Gründe dafür, sich in Tiefenbereichen unzugänglich zu machen.

Auf den hier entstehenden Zwang zu labyrinthischen Rekonstruktionen 'antwortet' wiederum das distanzschaffende Ordnungssystem der Antiqua, indem es eine zwar verfremdete, dafür aber direktere, unverbindlichere und komplikationslosere Weiteröffnung verheißt. Mit Ihrem glatten 'Hindurch' setzt die Antiqua aber wieder das ins Geheimnis, wozu die Fraktur mit ihrem verspielteten 'Hinein' einlädt.



Das Klartext-Reden der Antiqua sucht das Durch-*die*-Blume-Sagen der Fraktur und umgekehrt.

Beide Versionen sind durch ein Drehtürprinzip verbunden und leisten so gleichzeitig einer Verschlüsselung und Entzifferung³³ von Wirklichkeit Vorschub, nur mit jeweils anderem Akzent. Für die immer schneller rotierende Literaturproduktion unserer Kultur mit ihrem Kompatibilitätsideal, möglichst alles in alles übersetzbar zu machen, scheint die 'eigenschaftslose' Antiqua bestens geeignet. Der 'eigentwilligen' Fraktur bleibt es zur Zeit

hingegen vorbehalten, den genauso berechtigten Anspruch auf die Erkennbarkeit der besonderen 'Handschrift' jedes zweiter Ausdrucksbildung – und sei es nur symbolisch – weiterhin anzumelden. Und deshalb ist es sicher mehr als nur eine nostalgische Reminiszenz, wenn Schriftbildgemischte Texte immer ausgerechnet den Namen oder Titel des (Massen-)Produktes in Fraktur setzen. Diese, bei näherem Hinschauen in unserem Alltag gar nicht so seltenen,

Schriftbildmischungen als solche und natürlich auch der Fachstreit um Antiqua und Fraktur halten jedenfalls das Wissen darüber wach, daß es beim Lesbarmachen von Wirklichkeit mindestens eine 'doppelte Wahrheit' gibt.

* Die aktualgenetischen Versuchsreihen wurden durchgeführt von U. Koegeler und D. Lange, die auch wertvolle Mithilfe bei der Auswertungsrbeit leisteten.

Zusammenfassung

Die wirkungspsychologische Analyse der Druckschrift = Bilder 'Antiqua' und 'Fraktur' bringt zutage, daß sie keineswegs nur Leerformen für die Uebermittlung von Inhalten sind. Vielmehr erweisen sie sich selbst als bedeutungsvolle Bildgestalten, die sehr unterschiedliche Lesarten von Wirklichkeit ermöglichen. Eine psychästhetische Kategorisierung zeigt, daß die Antiqua durch Züge von Gradlinigkeit, Einheitlichkeit und Durchlässigkeit gekenn = zeichnet ist. Lesen heißt hier, Verschlechung eines scilich = materialen Zusammenhanges in einer Art Webstuhlme = chanik. Charakteristisch für die Fraktur ist eine überere = verdrehte, unheilich = bewegte und kunst = handwerkliche Wirkungsstruktur. Hier bedeutet Lesen eine Zusammen = hang = Rekonstruktion in labyrinthischen Kreis = bewegungen. So antagonistisch diese Lesarten erscheinen, die Untersuchung findet eine Reihe von Hinweisen auf ein verdecktes Ergänzungsverhältnis beider, dessen Kern und geheimes Maß in einem grundlegenden Ausdrucksproblem des Handschriftlichen zu suchen ist.

Literatur

- ¹ Metzger, W. (1953): Gesetze des Sehens. Frankfurt/M.
- ² Salber, W. (1984): Deiner Thaten schwarzes Bild. In: Zwischenschritte, 1/1984
- ³ Sander, J. (1928): Experimentelle Ergebnisse der Gestalt = psychologie. In: Sander, J., Volkelt, H. (1962): Ganz = heitspsychologie. München
- ⁴ Heubach, J.-W. (1974): Die Verstärkerisierung. Diss. Köln
- ⁵ Hauptmann, G. (1963): Die Weber. Frankfurt/M./Ber = lin
- ⁶ Salber, W. (1988): Bild, Leben und Werk. Psychologische Wege zur Kunst. In: Zwischenschritte 2/1988

- ⁷ Petesch, R. (1940): Deutsche Literaturwissenschaft. Berlin
- ⁸ Salber, W. (1965): Morphologie des scilich = Geschehens. Ratingen
- Emmenbach, W. (1964): Untersuchungen über ein Unterrichts = prinzip. Unveröff. Vordiplomarbeit. Köln
- ⁹ Stenbhal (1981): Rot und Schwarz. Zürich
- ¹⁰ Hode, R.-H. (1983): Die Welt als Labyrinth. Hamburg
- ¹¹ Keremji, R. (1950): Labyrinth = Studien. Zürich
- ¹² Eco, U. (1982): Der Name der Rose. München/Wien
- ¹³ Blumenberg, H. (1983): Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/ M.

Abbildungsverzeichnis

- E. 26 Kurt Schwitters (1919): Titelblatt der Original = ausgabe von „Anna Blume“
- E. 30 B.E.
- E. 31 Fernand Léger (1927): Nature Morte (M.E.). Del/Lwd, 65x92
- E. 34 Urban Wyss (1962): Eogen. Labyrinth
- E. 36/37 Nathalie Gontschareva (1912): La Dame au Cha = peau. Del/Lwd, 90x66
- E. 39 Saul Steinberg. Auf: Steinberg's Labyrinth. Reinbek 1961

Dipl.-Psych. Wolfram Domke
Psychologisches Institut der Universität Köln
Herbert-Levin-Str. 2
5000 Köln 41

Arbeitschwerpunkte: Psychologie von Alltag, Kunst und Behandlung.
Veröffentlichungen zum Kunstleben, 'Kaufen im Son = derangebot', zur Kriminalität und zu 'Kummerbriefen'.