



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2024

Bookmachines

Müller-Wille, Klaus ; Röller, Nils

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-260052>

Journal Article

Published Version

The following work is licensed under a Publisher License.

Originally published at:

Müller-Wille, Klaus; Röller, Nils (2024). Bookmachines. *Medialität. Historische Perspektiven, Newsletter*, (28):3-16.



Zentrum für Historische Mediologie

Medialität Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 28 / 2024



Inhalt

3 Bookmachines

Klaus Müller-Wille und Nils Röller

17 *mîn goukel manic bilde.*

Materialität und Imagination in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*

Antonia Murath und Carolin Pape

31 Veranstaltungsbericht

34 Rezension

38 Publikationen / medioscope

39 Veranstaltungen

> www.zhm.uzh.ch



Universität
Zürich^{UZH}

Herausgeber Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

Redaktion Daniela Fuhrmann und Pasquale Pelli

Cover Adaption eines Bildes von Lucas Manser durch Simone Torelli

Gestaltung Simone Torelli, Zürich

Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Bookmachines

Klaus Müller-Wille und Nils Rölller

Vom 1.–3. November fand das Symposium *Bookmachines* an der Zürcher Hochschule der Künste mit einer Eröffnungsveranstaltung im Cabaret Voltaire statt. Es wurde von uns als Auftakt zu einem Austausch zwischen der Universität Zürich (UZH) und der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Rahmen des Zentrums für Künste und Kulturtheorie konzipiert. Deshalb war es uns wichtig, neben Kulturwissenschaftler*innen auch Künstler*innen (Tine Melzer, Rolf Winnewisser), Studierende des Master Fine Arts (*Knitting Club*), Gestalter (Jonas Voegeli, Lucas Manser) und Buchsammler (Basil Rogger) in das Symposium einzubinden.

Alison Léger, die an der ZHdK im Bachelor visuelle Kommunikation studiert, gestaltete das Plakat für das Symposium. Es platziert auf dem Hintergrund von zwei aufgeblättern Büchern Symbole für die Polaritäten eines elektrischen und magnetischen Felds. Der Falz zwischen Seiten wird zu einer Achse, die symmetrisch Plus- und Minuszeichen organisiert. In der Mitte ist, wie das Schild auf einem Benzintank, der Titel der Veranstaltung platziert. Das Plakat signalisiert eine Auslegeordnung, wie sich um das funktionale Element der Buchbindung elektromagnetische Kraftfelder, die Haptik und Mechanik beweglicher Flächen und die Vorstellung von einem Treibstoffbehälter organisieren können. Zur Diskussion steht damit, wie Materie und Kraftübertragung mit dem Buchobjekt zusammengedacht werden können.



Abb. 2: Bücherregal, Sammlung Basil Rogger.

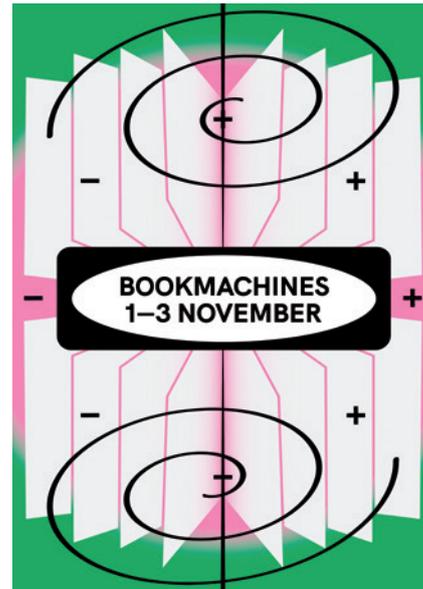


Abb. 1: Plakat Bookmachines.
Gestaltung: Alison Léger.

Mit dieser Frage nehmen wir Bezug auf *The Unfinished Book* (2021), eine Aufsatzsammlung, die aktuelle Forschungen zum Buch zusammenführt.¹ Im ersten Artikel mit dem Titel *What is a book* diskutiert Brian Cummings Konzepte, die das ‚Buch‘ definieren.² Dabei spricht er unter anderem von „The book as a machine“. Seine Argumentation mündet in einen Ausblick auf Definitionen, die durch elektronische Medien motiviert werden. Cummings betrachtet das Buch durchgehend als ein konzeptuelles Objekt und weniger als materiellen Gegenstand. In der Planung der Tagung *Bookmachines* sind wir in Abgrenzung dazu von historischen Bezügen ausgegangen, die das Verhältnis von Buch und Materialität im Rahmen einer genealogischen Analyse erschliessen. So beschäftigten sich die Vorträge mit Handschriften, frühen Drucken sowie mit Publikationen aus Rotationspresse und im Offsetdruck. Weiterhin fanden Exemplare, die mittels Durchschlagpapier auf Schreibmaschinen angefertigt wurden, sowie Fotokopierbücher und Unikate aus künstlerischen Produktionen Erwähnung. Bei all dem wurde die Tragfähigkeit des Begriffs ‚Maschine‘ untersucht und gefragt, in welcher Relation er zu der jeweiligen konkret-materiellen Gestaltung einzelner Kodices und Bücher steht.

Die Relation zwischen ‚Buch‘ und ‚Maschine‘ ist von Faktoren technischer Veränderung wie dem Druck mit beweglichen Lettern, der Rota-

tionspresse, photomechanischer Reproduktion und Digitalisierung mitbestimmt. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund sich ändernder technisch-materieller Form, dass die Worte ‚Buch‘ und ‚Maschine‘ Geschichten ausbilden und Angebote formulieren konnten, Veränderungen konzeptuell zu erfassen. Gleichzeitig werden die Bezeichnungen konstant verwendet. Sie scheinen attraktiv für und zugleich resistent gegenüber technisch-materiellen Veränderungen der Objekte, die sie bezeichnen. Das ‚Buch‘ als Begriff erfasst sowohl eine Schriftrolle aus Papyrus, Pfeifen der *first nations* oder ein Format, das elektronisch-digital gespeichert, distribuiert und rezipiert werden kann.³ Es ist in der römischen Antike möglich, mit *machina* den *kosmos* zu bezeichnen, und heute wird das Wort *machine* gebraucht, um Prozesse der Digitalisierung zu benennen.⁴

Für das Anliegen, Maschine und Buch zusammenzudenken, ist Mallarmés Verständnis vom Buch als Instrument eine historische Referenz.⁵ Die Orientierung am Klavier ist leitend für sein Verständnis von Instrument. Im Aufsatzstück *Le livre, instrument spirituel* denkt Mallarmé Bücher räumlich und zeitlich.⁶ Das gelingt ihm, indem er einen Vergleich zwischen Gedicht und Musik als Rahmen etabliert und von einem Klavierstück spricht, das auf mehreren Blättern notiert ist und abgespielt wird. Geleistet ist damit, dass die Ordnung des Nacheinanders (Zeit) für die ästhetische Würdigung des Potentials von Büchern aufgewertet wird. Das Buch wird somit als Instrument gewürdigt, in dem zeitliche und räumliche Ordnung miteinander verschränkt werden. In den Skizzen, die posthum unter dem Titel *Le livre* veröffentlicht wurden, denkt Mallarmé Lektüre als offenen Prozess, als Aufführung, in der die Figur des Autors hinter derjenigen des *opérateurs* zurücktritt. Das *opus* erhält einen *opérateur*, der seine Mitteilung organisiert. Mallarmé formuliert in einer Veröffentlichung von *La Revue blanche* im Juli 1895, dass die Welt im Buch münde.⁷ Dies lädt zu der Überlegung ein, ob auch die korrespondierende Aussage, dass die Welt in einer Maschine mündet, programmatisch ist, oder ob das Wort ‚Maschine‘ Bedeutungen aufruft, die sich gerade nicht decken, mit dem, was der Begriff ‚Buch‘ umfasst. Auffällig ist, dass Mallarmé die Realisierung seines absoluten Buchs

abbricht und ihm als Begründung mangelnde technische Umsetzung seines Vorhabens willkommen ist. Das weist auf einen Überschuss an Entwurfsmöglichkeiten für ein Buch hin, der im Kontrast zur Realisierung im Druck auffällig wird.

So ist festzustellen, dass Derrida ein Buch wie *Glas* konzipieren und veröffentlichen konnte, ohne Zugriff auf Layout-Möglichkeiten zu haben, die heutige digitale Programme am Computer bieten. Indiziert ist damit, dass überraschende Buchkonzepte nicht zwingend an neue technische Möglichkeiten gebunden sind. Die Diskussion, die Maschine und Buch zusammendenken möchte, findet fragwürdige Impulse, wenn Technologien der Textproduktion eine geheimnisvolle Note erhalten. Zum Beispiel durch Derrida: Der Band *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten* publiziert auf Deutsch ein Interview, das Derrida in *La Quinzaine Littéraire* gegeben hat.⁸ In lockerem Ton spielt Derrida einen Zusammenhang zwischen dem platonischen Demiurgen und dem Computer an. Wie ein Demiurg verursache der Computer Störungen und Unterbrechungen. Derrida erwähnt einen aus der *Tiefe welcher Zeit oder welches Abgrunds kommende[n] Befehl*.⁹ Der Computer ist dunkel. Derrida spricht von *der Nacht in dieser Kiste*.¹⁰ *Tiefe, Abgrund, Nacht* sind Worte, die den Computer, mit dem Derrida schreibt, kennzeichnen. Wenn er solchermaßen Unkenntnis über den Befehl zu betonen versucht, verliert sich sein Versuch, Buch und Maschine in eine Nähe zu rücken, in eine opake, mystifizierende Rede.

Einen anderen Impuls zu dieser Diskussion bietet ein Beispiel aus der zeitgenössischen Lyrik. In ihrer 2008 erschienenen Gedichtsammlung *Zong!* erläutert die Dichterin NourbeSe Philip die *mise en page* der Worte auf den Seiten 180–181 folgendermaßen: *Beim Ausdruck der ersten Gedichte, die die Namensfindung der ermordeten Menschen auf dem Sklavenschiff Zong begleiten, hat der Laser-Drucker Seiten übereinander statt nacheinander gedruckt*.¹¹ Als ob im Drucker ein Geist die Beschriftung von Papier vornimmt. Dieser Geist wird jedoch nicht als platonischer Demiurg angesprochen. Er gerät im Buch der Autorin NourbeSe Philip in eine Zone, in der ermordete namenlose Sklaven mit einem Akteur gekoppelt werden, der beim Aus-

druck mit- und auf das Buch einwirkt. Er lässt *dense landscapes of text* entstehen.

Die beiden Beispiele signalisieren, dass digitale Technologien des Schreibens mit einem Potential attribuiert werden können, das Spirituelles aufruft und damit Skepsis. Fragwürdig ist für uns, ob die opake, spiritualisierende Zuschreibung von Kompetenzen sowohl dem Buch als auch Maschinen inhärent ist. Oder lässt sich das Gegenteil produktiv machen?

Eine Orientierung bei dieser Frage ins Offene bietet die unterschiedliche konzeptionelle Beanspruchung von ‚Maschinen‘ durch Derrida und Deleuze/Guattari. Derridas einleitendes Kapitel zur *Grammatologie* spricht von einer theologischen Maschine, die methodische Vorsicht bei dem Versuch verlange, Kritik zu üben. Denn die Begriffe der Kritik seien als Elemente der Maschine zu bedenken, die in der Kritik zersetzt werde:

Wir können auf diese Begriffe um so weniger verzichten, als wir ihrer bedürfen, um die Erbschaft aufzulassen, zu der auch sie gehören. Mit versteckten, beständig gefährlichen Bewegungen, die immer wieder dem zu verfallen drohen, was sie dekonstruieren möchten, müssen, im Rahmen der Vollendung, die kritischen Begriffe in einen vorsichtigen und minuziösen Diskurs eingebettet werden, müssen die Bedingungen, die Mitte und die Grenze ihrer Wirksamkeit markiert, muß mit äußerster Sorgfalt ihre Zugehörigkeit zu jener Maschine bezeichnet werden, die mit diesen Begriffen zerlegt werden kann.¹²

Eine so verstandene ‚Maschine‘ ist mit Zwängen konnotiert. Im Unterschied dazu verwenden Deleuze und Guattari Maschinen als etwas, das Kräfte freisetzt. In ihrem Kafka-Buch ist von unterschiedlichen Technologien die Rede.¹³ Sie teilen mit Maschinen den Aspekt, dass sich der Schriftsteller Kafka an sie anschliesst und sie für seine Produktion nutzt. Produktiv ist in diesem Verständnis Lewis Mumfords Definition von Maschinen, die im *L'Anti-Cedipe* zitiert wird. Lewis Mumford wiederum verwendet eine Definition der ‚Maschine‘ von Franz Reuleaux: [...] *Kombination resistenter Teile, deren jeder eine spezielle Funktion hat, unter menschlicher Kontrolle operierend, um Energie zu nutzen und Arbeit zu verrichten.*¹⁴

Kontrolle, Bewegung, Übertragung und Verrichtung von Arbeit sind die Elemente, die der Begriff der ‚Maschine‘ zusammenführt. In Deleuzes und Guattaris Kafka-Buch lenken sie die Aufmerksamkeit auf Aeroplanen, Rohrpostanlagen und Telefonmaschinen, mit denen das Subjekt interagiert und von ihnen zur Produktion motiviert wird. Technik, ob chemisch-optisch oder mechanisch, überträgt ihr Funktionieren auf die Wesen, die mit der Technik leben und arbeiten. Interessant ist, dass diese Maschinen im Unterschied zu *Staatsapparaten* Kräfte übertragen.

Wir schlagen vor, dass die Aspekte Kontrolle, Bewegung, Übertragung und Verrichtung von Arbeit auch als Effekte von fassbaren, konkreten Büchern beschrieben werden können. Wie eingangs erwähnt, versuchen wir damit sowohl auf ein konzeptuelles Verständnis des Buches als eine Textverarbeitungsmaschine wie auf die ganz konkrete technische Gestaltung von Buchobjekten zu verweisen, die nicht nur den vermeintlich ‚geistigen‘ Vorgang des Lesens regulieren, sondern auch rein physiologische Aspekte der visuellen Wahrnehmung, das Halten und Verräumen von Büchern oder das Aufschlagen der Seiten und das schnelle Blättern erleichtern bzw. erschweren.

Weiterhin schlagen wir vor, die Differenzierung zwischen ‚Apparat‘ und ‚Maschine‘ zu untersuchen. Deleuze und Guattari unterscheiden in den *Mille Plateaux* zwischen Kriegsmaschinen und Staatsapparaten und bauen damit eine Spannung auf zwischen individueller Komposition bei Kleist und einer regulierenden Macht wie dem preussischen Staat. Hier schlägt sich die Auseinandersetzung mit Althusser's Begriff des ideologischen ‚Apparats‘ und eine erneute Reflexion von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* nieder.¹⁵

In der Antike bedeutet das Wort *apparatus* ‚Vorbereitung‘ und ‚Zurüstung‘ im Sinne einer Ausstattung, die für einen Krieg getroffen wird. Das Wort steht auch für Kriegsmaschine. Davon sondert sich im 12. Jahrhundert in der Rechtslehre an der Universität Bologna eine Bedeutung im Sinne einer Glosse ab, die eine Synthese unterschiedlicher kursierender Worterklärungen formuliert.¹⁶ Der juristische *apparatus* entsteht bei der Verschriftlichung mündlicher Lehre an der Universität in einem Feld, das genaue Lek-

türe von kanonischen und weltlichen Kodierungen von Recht erfordert, und das ist textlich überlieferte Kodierung. Im Fall des Kirchenrechts ist dies bereits seit dem 5. Jahrhundert durch Vorworte gelenkt. Die Vorworte leiten Übersetzungen von griechisch verfassten kanonischen Texten in das Lateinische ein, und zwar von Texten, die als Ergebnisse der Konzilien entstehen, mit denen die Spaltung des antiken Christentums vermieden werden sollte.¹⁷ *Apparatus* signalisiert vor diesem Hintergrund eine Spannung von Mündlichkeit und schriftlicher Fixierung, der Notwendigkeit, Übersetzung zu erläutern und Erklärungen zu synthetisieren im theologisch-juristischen Diskurs. Vor dem Hintergrund dieses Aspekts der Wortgeschichte ist produktiv, dass Deleuze und Guattari die Differenz zwischen ‚Apparat‘ und ‚Maschine‘ nicht als starre binäre Opposition begreifen. Im Gegenteil: Apparate können jederzeit in Maschinen, Maschinen jederzeit in Apparate umschlagen. An der Tagung, die sich solchermaßen an der begrifflichen Trias von ‚Buch‘ – ‚Maschine‘ – ‚Apparat‘ entlangbewegte, wollten wir genau diese Umschlagpunkte in den Blick nehmen.

Mise en page als Umschlagstelle zwischen Apparat und Maschine

Wenn man das ‚Buch‘ in Relation zu der Differenz von ‚Maschine‘ und ‚Apparat‘ zu bestimmen versucht, dann drängt sich zunächst die Vermutung auf, dass sich die durch das Buch regulierten oder freigesetzten Dynamiken in Anlehnung an komplexe Zeichenapparate oder -maschinen bestimmen lassen. In *Proust et les signes* (1964/1976) schlägt Gilles Deleuze vor, das moderne Kunstwerk als eine solche semiotische Maschine zu denken:

[D]ie Recherche ist nicht nur ein Instrument, sie ist eine Maschine. Das moderne Kunstwerk ist alles, was man will, dies und das und auch das noch, es ist sogar seine Eigenheit, alles zu sein, was man will, eine Überdeterminierung in all dem, was man will, zu haben, sobald es läuft: das moderne Kunstwerk ist eine Maschine und funktioniert in solcher Weise. [...]

Warum eine Maschine? Weil das so verstandene Kunstwerk wesentlich produzierend ist, bestimmte Wahrheiten produziert. Daher hat

*Proust auf dem folgenden Punkt insistiert: daß die Wahrheit produziert ist, daß sie durch die einander zugeordneten Maschinen, die in uns funktionieren, produziert ist, von unseren Eindrücken abgeleitet, in unserem Leben gekreuzt, in einem Werk gegeben. Deswegen lehnt Proust so heftig den Status einer Wahrheit ab, die nicht produziert ist, sondern nur entdeckt oder im Gegenteil geschaffen, und den Status eines Denkens, das sich selbst voraussetzt, den Verstand voranstellt und all seine Vermögen in einem willkürlichen Gebrauch vereint, der der Entdeckung und Schöpfung entspricht (Logos).*¹⁸

Im Gegensatz zum Instrument wird die Maschine von Deleuze nicht durch eine spezifische Funktion und einen entsprechend willkürlichen Gebrauch bestimmt, sondern durch eine Überdeterminierung, aus der eine nicht intendierte Eigendynamik resultiert. Diese setzt nicht nur unwillkürliche Effekte frei, sondern eröffnet auch fortlaufend neue Gebrauchsmöglichkeiten. Deleuze operiert hier mit einem sehr allgemeinen Zeichenbegriff, bei dem etwa die Frage, in welchem Sinn das Medium Buch und dessen spezifische Effekte an der Zeichenmaschine der *Recherche* beteiligt sind, keine Rolle spielt. Doch es lohnt sich, über die spezifischen Effekte und Verwendungsmöglichkeiten, die durch das Medium selbst produziert werden, nachzudenken.

Einen Ausgangspunkt für entsprechende Überlegungen bildet die Frage, wie unterschiedliche typographische Gestaltungsmittel und insbesondere die spezifische topologische Anordnung von Textblöcken und/oder Abbildungen (Diagramme und/oder Illustrationen) auf einer Seite genutzt werden können, um visuell wahrnehmbare Konstellationen herzustellen, die sich auf sehr unterschiedliche Weise funktionalisieren lassen. Sybille Krämer ist in ihren Arbeiten auf die weitreichenden Funktionen solch schriftbildlicher Anordnungen zu sprechen gekommen.¹⁹ Schon die Rede vom „Operationsraum“, der durch die grundlegende diagrammatische Organisation des Schriftbildes generiert wird, deutet darauf hin, dass sie die Schriftbildlichkeit als zentrale Kulturtechnik versteht, in der sich eine „Exteriorität“ des Geistes manifestiert.²⁰ Im Kontext der Buchgestaltung sind Schriftbildlichkeit der *mise en page* sowie die daran gebundenen Medienpraktiken an umfassende kulturelle



Abb. 3: Boethius: De consolatione philosophiae. Strassburg 1501. 2m. 8, XLVIII v u. XLIX r. Digitalisat: München, Bayerische Staatsbibliothek.

Lesekonventionen und -dispositive gebunden, die eng mit der Kulturgeschichte des Textes verknüpft sind.²¹ Einen entsprechenden Versuch, den Begriff des Textes auf radikale Weise zu historisieren, legt Ivan Illich schon in den frühen 1990er Jahren vor.²² Spätestens seit den 2000er Jahren sind im Rahmen der Manuskriptforschung und der historischen Medialitätsforschung weitere und differenziertere Arbeiten zu den umfassenden paratextuellen Phänomenen erschienen, mit deren Hilfe man unternimmt, neue Möglichkeiten der Lektüre zu etablieren oder Lektüre zu regulieren.²³

Auf die historischen Dimensionen dieser Thematik kommt Hanna Wimmer in ihren Ausführungen zu sprechen. Dabei geht sie auf Manuskripte ein, die im späten 13. Jahrhundert im Umfeld der Universitäten entstehen. An konkreten Beispielen der grossen Kommentare des Averroes (Ibn Rushd) zu den aristotelischen Schriften zeigt sie auf, wie Leser und die Produzenten ihrer Bücher die Grenzen dessen neu zogen, was die technische Apparatur des Buches bis zu diesem Zeitpunkt leisten konnte und musste. Die unterschiedlichen Lösungen für die Verzahnung von Übersetzungen der kommentierten Texte mit Kommentaren und Glossenap-

paraten sowie anderen Paratexten und Bildern zeigen, dass in Fragen der konkreten Manuskriptgestaltung noch experimentiert und manches verworfen wurde. So lässt sich die Frage, ob die entsprechend komplexen Text-Apparaturen durch ihre materielle und visuelle Gestaltung eine bestimmte Form der Lektüre optimieren (als transportables, weiter annotierbares Repetitorium eines Studenten oder als fixiertes Kettenbuch in der Bibliothek, als Nachschlagewerk oder zur Lektüre des gesamten Texts) oder, im Gegenteil, möglichst unterschiedliche Formen des Gebrauchs ermöglichen sollten, zu diesem Zeitpunkt kaum abschliessend beantworten.

In seinem Beitrag nutzt Nils Rölller das Beispiel der Transmissionsgeschichte der *Trostschrift* des hingerichteten Politikers, Philosophen und Dichters Boethius, um der Frage nachzugehen, wie sich die Funktion des paratextuellen Beiwerks unter den Bedingungen des frühneuzeitlichen Buchdrucks verändert. So war die erste Edition der *Trostschrift* bereits gelenkt durch eine Miniatur, rhetorische Begriffe auf Griechisch, Benennung der jeweiligen Metren der Gedichte sowie durch Überschriften.²⁵ Die Kommentierung des Textes ist ein Aspekt, Kontrolle über die Deutungsmöglichkeiten zu



Abb. 4: Lucas Manser [Gestaltung]: [Ohne Titel] von Peer Neumann.

erhalten, und zwar die *Trostschrift* als christlichen Text zu lesen. Boethius' Text stellt eine Verbindung zwischen *amor*, *semina*, *sacrum* und *machina* her. Ein Kommentator mit dem Namen Thomas betont, wie er *amor* versteht.²⁶ Der Kommentator konzentriert sich auf *sacrum*, das er mit *sacramentum* gleichsetzt. Er zielt darauf, die *Trostschrift* als Text eines christlich-katholischen Autors zu bewahren. Im diachronen Vergleich zwischen Handschriften und gedruckten Exemplaren fällt auf, dass der Kommentar unter den ökonomischen Bedingungen des frühen Buchdrucks zu einem Problem der *mise en page* wird. Für die Diskussion von Apparat und Maschine ist zunächst der Druck der *Trostschrift* relevant, der 1486 in Lyon von Guillaume Le Roy publiziert wurde. Die Verse des Gedichts 2 m. 8 sind gedruckt als Fliesstext. Der Unterschied zwischen Prosa und Gedicht wird durch Überschriften markiert. Es fallen die Kürzel auf, welche die Druckwerkstatt verwendet hat. Der Druck bewahrt die *mise en page* eines Manuskripts. Bereits in Manuskripten werden Verse als Fliesstext gesetzt. So zeigt Malcolm Beckwith Parkes, dass eine Gruppe von Manuskripten Verse nebeneinander in einer Zeile schreibt.²⁷ 1501 veranstaltet der Straßburger Drucker Grüninger eine Ausgabe der *Trostschrift*. Als Herausgeber für diese Ausgabe gewinnt er den Juristen Sebastian Brant, der sich bereits einen Namen mit dem frühen neuzeitlichen Verkaufsschlager *Das Narrenschiff* gemacht hat. Dieser Druck von 1501 erweitert die Apparatur, die den Text begleitet, durch zahlreiche Holzschnitte.²⁸ Die *mise*

en page von Text, Kommentar und auch Worterklärungen ist verkürzt, mühselig zu lesen. Der Text ist im Zentrum der Seite platziert. Im Unterschied zum Lyoner Druck sind Verszeilen erhalten. Kommentar des Pseudo-Thomas und Erläuterungen des Herausgebers Brant umspielen und rhythmisieren ober- und unterzeilig den Text des Boethius. Text, Kommentar und auch Worterklärungen sind mit Abbrüchungen gesetzt. Der Druck zeigt, dass Grüninger mit den (vermutlich von Martin Schongauer angefertigten) Illustrationen einen Wettbewerbsvorteil erreichen möchte.²⁹ Der Druck unternimmt damit etwas in der Tradition der *Trostschrift* Besonders, das nur eine Handschrift, die in *Trinity Hall* Cambridge aufbewahrt wird, vor ihm unternommen hat.

Es kann nun überlegt werden, wie sich die Effekte der komplexen Seitengestaltung, welche die Manuskripte des Hochmittelalters und die Drucke der frühen Neuzeit auszeichnen, in modernen Buchproduktionen verändern, bei denen das Verhältnis zwischen Text und rahmenden Marginalien zusehends an Dynamik gewinnt. So lässt sich bisweilen nicht mehr auf einen Blick erkennen, welche Funktionen die am Rand einer Seite platzierten Textelemente genau einnehmen.³⁰ Ja, häufig scheint es sogar möglich zu sein, das Verhältnis zwischen Text und Paratext umzukehren, so dass die Marginalien eher ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und in einigen Fällen sogar durch den in der Mitte der Textseite platzierten Text gerahmt und kommentiert werden.

Es ist bezeichnend, dass sich viele Beiträge der Referent*innen mit Autor*innen der konkretistischen Bewegungen der 1950er, 1960er und 1970er Jahre auseinandersetzen. Immerhin beschäftigen sich diese im Rahmen ihrer Schreibexperimente ganz offensichtlich mit den Effekten von Schriftbildlichkeit, wobei sie implizit oder explizit mit der Metaphorik von Sprach- und Denkmaschinen operieren. Dass dabei auch Anregungen aus der zeitgenössischen Kybernetik und einem entsprechend informationstechnologischen Maschinenverständnis eine Rolle spielen, zeigt Sergio Bessa an dem Gedicht *MOA I* des brasilianisch-schwedischen Künstlers Öyvind Fahlström auf.³¹ Fahlström publiziert das Gedicht 1954 in der Zeitschrift *Odyssé*, in der er auch das erste Manifest für konkrete Poesie *Hä-*

tila ragulpr på fätskliaben veröffentlichte. Offensichtlich verwendet er das Gedicht auch, um die in diesem Manifest vorgestellte Idee einer materiell gedachten Bearbeitung von Sprache – die Rede ist von einem *Kaputtkneten* und *Pressen* der *Sprachmaterie* – anschaulich umzusetzen.³² Auf den ersten Blick besteht dieses Gedicht aus einer verwirrenden Konstellation von Verben, Präpositionen, Substantiven und Adverbien, die keine syntaktischen Einheiten bilden und auch in keinem Bedeutungszusammenhang zueinanderstehen. Dagegen wird man schnell auf die spatiale Anordnung der Wörter und Wort-Wiederholungen aufmerksam, die das Textmaterial strukturieren und die die Leser auf eine abstrakte Regel verweisen, nach der einzelne Elemente in den einzelnen Gedichtzeilen angeordnet werden. So sind die Interpreten des Textes in erster Linie auf die recht komplexen algorithmischen Permutationsregeln eingegangen, welche die fortlaufende Modifikation des Textmaterials und dessen modifizierte Anordnung in den einzelnen Zeilen und Strophen bestimmen. Dabei stößt man jedoch auch auf Ungereimtes und Störungen, mit denen Fahlström offensichtlich zu betonen versucht, dass sein kleines konkretistisches Experiment auch kontingente Effekte produziert. Phänomene einer auffälligen visuellen Schriftgestaltung (u. a. Schriftgrößen, Schriftfarben, Schriftschnitte und Buchstabenabstand) macht Sergio Bessa auch an anderen Beispielen wie Augusto de Campos' *Poetamenos* (1953–1973) oder *Caixa Preta* (1975) fest, in dem er zeigt, wie Autor*innen des brasilianischen Konkretismus Überdeterminierungen zu erzeugen versuchen, um ein mehrspuriges Lesen zu ermöglichen.

Insgesamt eignen sich die erwähnten Beispiele, um die Effekte von komplexeren Schriftbildern zu diskutieren, welche die Rede vom Buch als einer ‚Denkmaschine‘ motiviert.³³ Gleichzeitig stellt sich das Problem, ob die Rede von der Schriftbildlichkeit, die immer an die Vorstellung von räumlichen Anordnungen auf einer zweidimensionalen Oberfläche orientiert ist, der spezifischen Medialität des Kodex gerecht wird. So ist auffällig, dass viele der konkretistischen Gedichte, die in den Vorträgen diskutiert wurden, auf Einzelblättern abgedruckt und in Schubern und Mappen vertrieben wurden (das gilt letztlich auch für *MOA I*, das im Original auf ein aus-

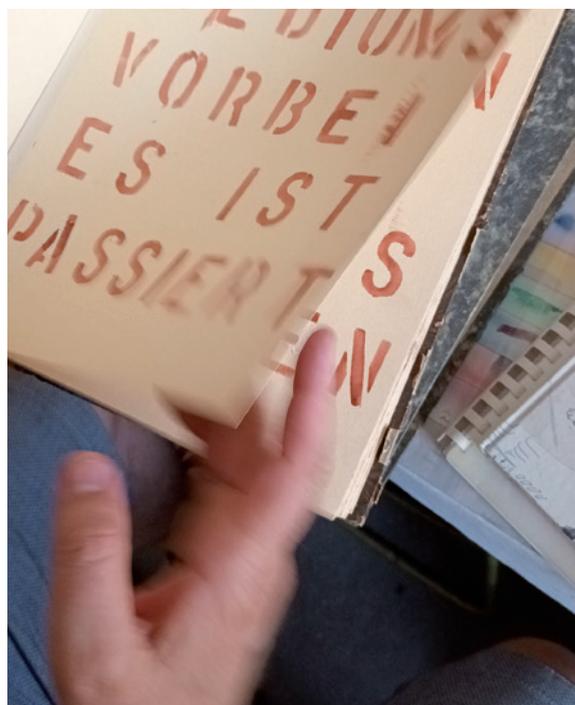


Abb. 5: Studiobesuch bei Rolf Winnewisser – Peinture.

faltbares Einzelblatt gedruckt wurde). Im Anschluss an Christian Benne und Carlos Spoerhase ist zu fragen, in welchem Verhältnis die typographische Gestaltung einzelner ‚Blätter‘ zur Medialität des Kodex als einer dreidimensionalen und beweglichen Apparatur steht, die sich über gebundene ‚Seiten‘ organisiert.³⁴ Schon Hanna Wimmer geht auf die Tatsache ein, dass Gliederung und Organisation hochmittelalterlicher Manuskripte nicht mehr ausschließlich als textuelle Regulationen gedacht werden können, sondern auch gezielt auf die materielle Struktur des Kodex abzielen, indem zum Beispiel Indizes mit Verweisen auf Foliozahlen arbeiten. So führt bereits die Bindung der Pergamentflächen in einem Kodex dazu, dass die Gestaltung einzelner Blätter in komplexere Relationsverhältnisse übersetzt wird, welche in erster Linie durch serielle Logiken (gleiche, leicht variierende oder unterschiedliche Gestaltung der einzelnen Seiten) und fortlaufende Umkehrverhältnisse zwischen Recto- und Verso-Seiten gelenkt sind.

Der Buchkörper als Umschlagstelle zwischen Apparat und Maschine

In ihrer Studie über Le Corbusiers Buchproduktion hat Catherine de Smet die schon früher etablierte Metapher einer Architektur des Buches aufgegriffen, um zu einem neuen Verständnis des Buches als eines dreidimensionalen Gegenstands anzuregen, welcher die an ei-

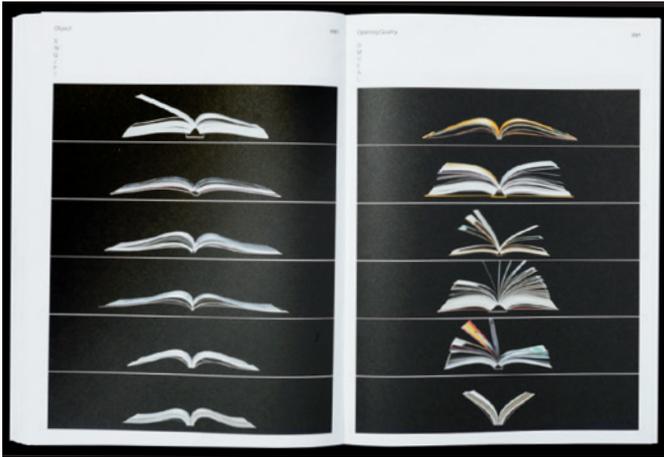


Abb. 6: Jonas Voegeli: *The Most Beautiful Swiss Books 2016*. Bern 2017, S. 290 f.

ner Oberfläche orientierten, zweidimensionalen Gestaltungsoptionen der einzelnen Buchseite sprengt.³⁵ Auch Carlos Spoerhase geht in seinem Bändchen zu den theoretischen Debatten rund um die neue Typographie und die architektonische Ästhetik der Bauhausbücher auf eine entsprechende Differenz von ‚Blatt‘, ‚Seite‘ und ‚Buch‘ ein.³⁶ Schon das blosse Volumen, das der jeweilige Buchkörper mit seinen spezifischen Längen-, Höhen- und Breitenmassen gewinnt, trägt als Formatgrösse zu einer Rahmung von Texten bei, die (wie die unterschiedlichen Volumina von Gebäuden) auch einen Einfluss auf dessen Gebrauch ausübt.³⁷ Weiterhin schlägt sich die architektonische Gestaltung des Buchraums in der Gestaltung diverser Schwellen nieder, die Gérard Genette als Paratexte zu bestimmen und zu klassifizieren versucht hat.³⁸ Seitenlayout und Text-Bild-Konstellationen in Büchern erinnern an Wandgestaltungen in Gebäuden. Spannender allerdings erscheinen in diesem Zusammenhang Fragen der materiellen Buchgestaltung wie die spezifische Art der Bindung und der damit einhergehenden Schwere oder Leichtigkeit des Blätterns oder die Verwendung unterschiedlicher Papiersorten, die sich nicht nur auf das Gewicht des Buches auswirken, sondern wieder auf das Blättern zurückwirken und über eine lange Reihe von visuell und taktil wahrnehmbaren Oberflächeneffekten verfügen.³⁹

Folgt man de Smets Argumentation, dann liessen sich auch Le Corbusiers berühmten Ausführungen zur Wohnmaschine auf die Lesemaschinen architektonisch besonders durchdacht

gestalteter Bücher beziehen.⁴⁰ In seinem Vortrag verfolgt Hans-Georg von Arburg diesen Gedanken in Anlehnung an Ivor Armstrong Richards markante Definition des Buches als „a machine to think with“. Dabei interessiert er sich besonders für die Geste des Blätterns, mit deren Hilfe er die Spezifik eines durch die Kodex-Form regulierten Gedankengangs benennt. Er entwirft eine kleine Kulturgeschichte entsprechender Umschlag-Szenen. Weiterhin illustriert er die Fundierung einer bürgerlichen Lesepraxis an der aufklärerischen Lesedidaktik sowie Karl Philipp Moritz' psychologischem Roman *Anton Reiser*, die sich eingehend mit dem Blättern auseinandersetzen. Vor allem aber geht er den buchtechnischen Experimenten der klassischen Avantgarden (Raymond Roussel und Le Corbusier) nach, die das Buch als Lesemaschine zur Mobilisierung von Sprachzeichen und Bildzeichen programmatisch neu erfinden.

Neben den erwähnten Ansätzen, Bücher über die Gestaltung räumlicher Relationen zu beschreiben, besteht eine andere Tradition darin, das Buch in Analogie zum Film zu begreifen.⁴¹ In ihrem Beitrag greift Monika Schmitz-Emans Werner Nekes' Interesse an Sehmaschinen auf, um zu untersuchen, ob auch das Buch als eine visuelle Anlage gedacht werden kann, die ganz spezifische Formen von Sichtbarkeit erzeugt. Mit der Absicht, das Buch in Analogie zum Film zu bestimmen, rücken buchgestalterische Fragen ins Zentrum, die mit der Gestaltung von zeitlichen Phänomenen wie Sequenzen, Rhythmen und Intervallen verbunden sind, welche jedweden am Medium Buch orientierten Lesevorgang mitbestimmen. Dabei besitzen selbstverständlich paratextuelle Phänomene Bedeutung, die mit dem Einziehen von Absätzen, unterschiedlichen Kapitelüberschriften und Buchabschnitten automatisch zu einer zeitlichen Segmentierung des Textes führen. Zu denken wäre aber auch an den gezielten Einsatz von Unterbrechungen und Umschlagpunkten, die sich mit jedem Blättern einer Seite vollziehen.

Nimmt man die beiden Aspekte der ‚architektonischen‘ und ‚filmischen‘ Gestaltung von Büchern zusammen, dann könnte man davon ausgehen, dass Bücher aufgrund ihrer je spezifischen materiellen Gestaltung – das heisst aufgrund ihres Formats, ihres Seitenlayouts, der Typographie, der paratextuellen Rahmung, der

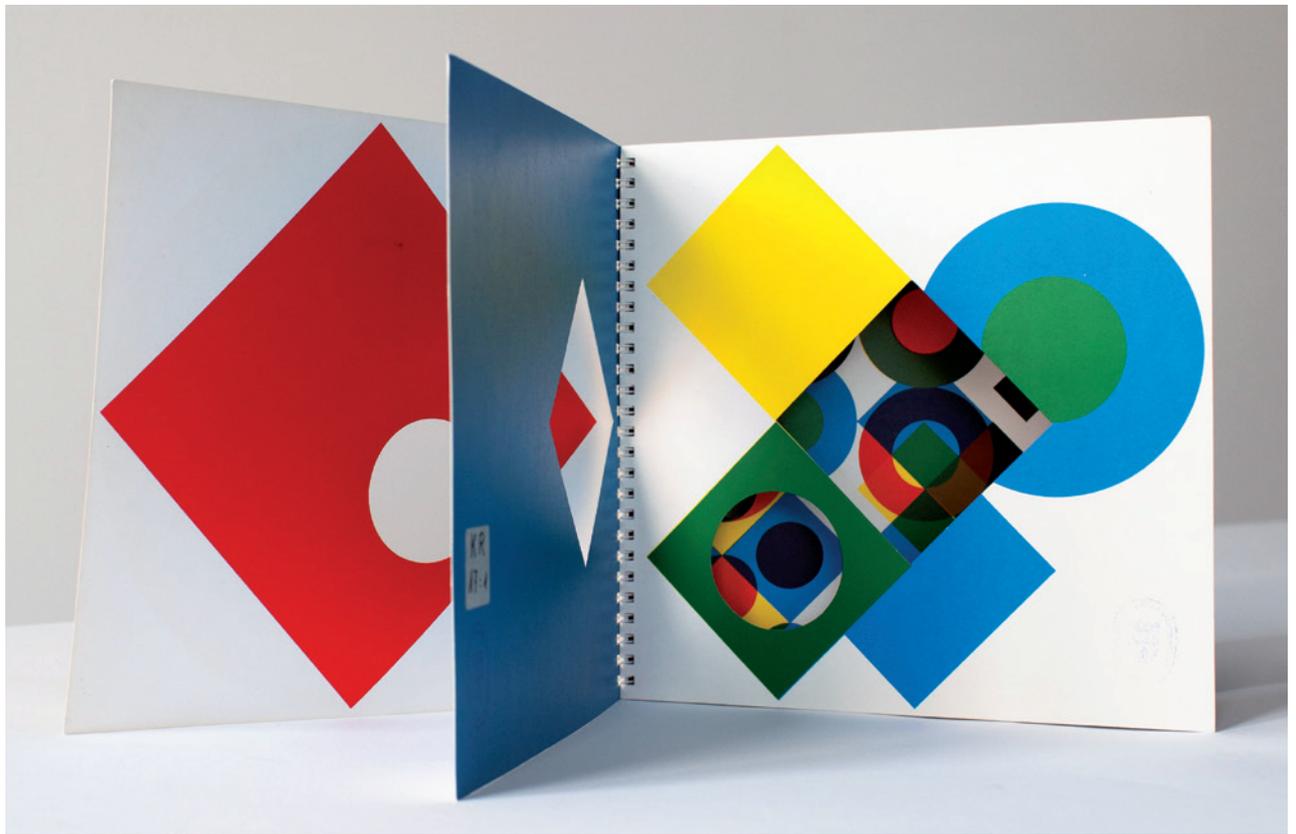


Abb. 7: Dieter Roth: *kinderbuch* [1957] (gesammelte werke 1).
stuttgart london reykjavik 1976.

Papierqualität, der Art der Bindung – einen je spezifischen Chronotopos konstituieren. Dieser materiell konstituierte Chronotopos steht grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis zu den chronotopischen Ordnungen, die – wie dies Michail Bachtin gezeigt hat – in erster Linie durch textuelle (narrative oder generische) Dynamiken produziert werden.⁴²

Dabei lässt sich zwischen Effekten von *Leseapparaturen* und *Lesemaschinen* im engeren Sinne differenzieren. Während sich *Leseapparaturen* in erster Linie über die Funktion definieren, das Lesen zu regulieren und eine mögliche Äquivalenz zwischen der materiellen Gestaltung des Buches und den textuellen Dynamiken herzustellen, die durch die im Buch enthaltenen Texte und deren schriftbildliche Präsentation produziert wird, zielen *Lesemaschinen* auf Produktion und Freisetzung neuer Lesegewohnheiten ab, die häufig mit der Inszenierung von Störungen einhergehen, mit deren Hilfe man versucht, eingübte Lesegewohnheiten zu unterbrechen.

Auf der Tagung wurde an unterschiedlichen Beispielen aufgezeigt, in welchen Spielformen sich die Auseinandersetzungen mit der grundlegenden Form des Kodex manifestieren. In seinem Beitrag geht Eduardo Jorge de Oliveira den radikalen Experimenten der zwölf *Poemobiles* nach,

die Augusto de Campos und Julio Plaza 1974 publizierten. Dabei greifen die beiden Künstler auf Verfahren von Pop-Up-Büchern zurück, um einzelne farbig gestaltete Schriftzüge über verschiedenartige Faltungen in unterschiedlichen Volumen buchstäblich aus den Büchern heraustreten zu lassen. Mit diesem Verfahren regen sie zum Nachdenken über die grundlegende Dreidimensionalität des Buches an. Das Herausspringen der Schrift ist an ein wiederholbares Überraschungsmoment geknüpft, mit dem die beiden Künstler den Akt des Blätterns und den Umschlagpunkt zwischen Recto- und Verso-Seiten zu dramatisieren scheinen.

Ein anderes Verfahren diskutiert Klaus Müller-Wille in seinem Beitrag, in dem er sich zunächst mit den frühen Bilderbuch-Experimenten von Dieter Roth auseinandersetzt. Die auf Island hergestellten Bücher *kinderbuch* (1954–57) und *bilderbuch* (1956) sind von Interesse, da Roth hier gänzlich auf die Verwendung von Schrift verzichtet. Die Bücher werden also nicht genutzt, um über unterschiedliche Phänomene von Schriftbildlichkeit nachzudenken, sondern lassen sich ausschliesslich auf eine Reflexion der ‚Buchhaftigkeit‘ des Buchs ein. Dabei deutet schon die Spiralbindung der Bücher an, dass sich auch Roth in erster Linie für die Zäsuren,

Überraschungsmomente und Umschlagpunkte interessiert, die mit dem Umblättern von Seiten einhergehen. Dies wird durch die Verwendung von perforierten Seiten betont, die bei jedem Umblättern neue Durchsichten auf die über geometrische Farbflächen hervorgerufenen Muster der einzelnen Seiten freigeben. Bereits mit dem Titel der Bücher spielt Roth darauf an, dass er mit diesem Verfahren an eine Tradition in der Kinderliteratur anknüpft, in der man schon länger mit perforierten Buchseiten und den durch die Löcher produzierten Überraschungseffekten experimentiert hat. Sicherlich spielt dabei auch seine Zusammenarbeit mit seiner damaligen Frau Sigríður Björnsdóttir eine Rolle, die 1959 zusammen mit Vilborg Dagbjartsdóttir das ebenfalls mit sehr schlichten Farbflächen gestaltete Kinderbuch *Alli Nalli og tunglið* publizierte.

Eine weitere Aufwertung der Kinderliteratur in buchtheoretischer Perspektive geschieht bei Tove Jansson. Müller-Wille geht auf ihr Buch *Hur gick det sen?* ein, in dem die finnische Künstlerin ebenfalls mit durchgängig perforierten Seiten arbeitet. Schon der Titel des Buches *Was passierte dann?* signalisiert, dass die durch die Löcher eröffneten Durchsichten mit der im Buch präsentierten Geschichte verwoben werden, in der wir Mumin folgen, der sich kurzzeitig auf dem Rückweg zum Haus seiner Eltern verirrt und dabei auf eine ganze Reihe von skurrilen Figuren (eine Filifjonka, ein Hemul, eine Mymla etc.) aus dem Mumintal trifft. Die Geschichte orientiert sich an dem von Bachtin beschriebenen linearen Chronotopos des (Lebens-)Wegs. Dieser Chronotopos deckt sich auf den ersten Blick mit der Logik der Textelemente, die sich als fortlaufender Schriftfluss durch das Buch schlängeln. Gleichzeitig weisen diese in einer auffälligen Handschrift gefassten Textelemente eine signifikante Differenz auf, da einzelne Textfelder in einer durchgängigen Schreibschrift und andere in Druckbuchstaben gehalten sind. Damit erinnert das Buch implizit daran, dass der lineare Textfluss, der einer zeitlichen Logik folgt, immer wieder in Schriftbilder übersetzt werden kann, die räumliche Anordnungen offenlegen. Die Art und Weise, mit der Zeit und Raum im Buch verschränkt werden, gewinnt mit Blick auf die perforierten Buchseiten an Komplexität. Denn zum Teil gewähren die Löcher

einen Blick auf ein kommendes oder schon vergangenes Geschehen, das in einer fragwürdigen Form der Synchronie in die auf den jeweiligen Bildseiten präsentierte Gegenwart eingeblendet wird. Ja, auf einzelnen Doppelseiten erscheint sogar ein und dieselbe Figur zweimal im Bild. Auf diese Weise wird der am Weg orientierte lineare Chronotopos der erzählten Geschichte endgültig durch den spezifischen Chronotopos des perforierten Buchkörpers unterlaufen, der anachrone Effekte von Gleichzeitigkeit und Reversibilität produziert. Spätestens an diesem Punkt lässt sich Janssons Bilderbuch für Spekulationen über die unterschiedlichen Verschränkungen von Raum und Zeit nutzen, die durch die erzählte Geschichte, die textuelle Struktur, die je spezifischen Schriftbilder und die besondere Gestaltung des Buchkörpers von *Hur gick det sen?* etabliert werden. Bei all dem ist zusätzlich auf das komplexe Spiel mit Rahmungen und Metalepsen einzugehen, die sich ebenfalls auf den vier Ebenen von Geschichte, (Para)Text, Schriftbild und Buchgestaltung manifestieren.

In ihrem Vortrag spitzte Monika Schmitz-Emans diese Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit des Buchs noch zu, indem sie im Anschluss an die Buchskulpturen von Sol Witt und Helfried Hagenberg der Frage nach den Schatten nachging, die wir beim Blättern durch das Buch stets neu produzieren. Dabei nutzte sie die durch die Künstler produzierte Aufmerksamkeit auf dieses alltägliche Phänomen, um ein völlig neues Verständnis des Buchs als Sehmaschine zu entwickeln, die mit der Thematik von Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten ebenfalls weitreichende philosophische Fragen aufwirft.

Produktions- und Distributionsprozesse als Umschlagstelle zwischen Apparat und Maschine

Wie eingangs erwähnt, rückt man in der aktuellen buchtheoretischen Diskussion zusehends von der Vorstellung des Buchs als eines materiellen Artefakts ab, welches sich als geschlossenes und gebundenes Objekt begreifen lässt.⁴³ Dagegen versucht man, dem Verlaufscharakter und der Prozesshaftigkeit von Büchern gerecht zu werden. Dieser Paradigmenwechsel lässt sich auf das Interesse an ‚unfesten Texten‘ zurückführen, das mit der neuphilologischen Aufmerksamkeit für die Dynamik von Textgenesen und Trans-

missionsgeschichten einherging. Darüber hinaus können auch umfassende intertextuelle Ansätze genutzt werden, um Bücher als vernetzte und fortlaufend entstehende Systeme und nicht mehr als autonome und abgesonderte Einheiten zu verstehen. Genau diese Vorstellung nimmt Johanna Drucker auf, indem sie die performative Ästhetik einzelner Dada-Künstler mit Theorien zu einer stochastischen Poetik verbindet, die einen nicht-deterministischen Zugang zu Komposition und Rezeption offeriert. Vor allem aber nimmt sie sich vor, diese poetologischen Reflexionen durch allgemeinere systemtheoretische Überlegungen von Francesco Varela und Humberto Maturana zu rahmen. Diese sollen es schliesslich erlauben, das Buch als Prozess zu denken, bei dem auch die Vorstellung der Buchmaschine eine andere Bedeutung gewinnt: „[T]he idea of the dynamic machine becomes enlivened, and its formal, material, and format features – rather than being disregarded – are seen to participate in an intra-active play of probabilistic provocation.“⁴⁴

In eine ähnliche Richtung zielt die Monographie *The Book as Instrument* von Anna Sigríður Arnar, die bei der Vorbereitung der Tagung sehr relevant war. Arnar zeigt dort den Weg des Dichters Stéphane Mallarmé zum absoluten Buch. Sie fokussiert auf Mallarmés Zusammenarbeit mit Manet und zeigt Mallarmés Abgrenzung von Wagners Gesamtkunstwerk hin zu einem Modell von Büchern, die demokratisch ermächtigen. *Le Livre* führt von Mallarmé zu Duchamp, Rauschenberg und Cage. Deren Boxen sind mit dem Hintergrund von Arnars Monographie lesbar als Erkundungen von *bookness*. Arnars Lektüre von Mallarmé ist motiviert durch das Ziel, das Buch als Instrument zu denken, mit dem Dichtende zu einer demokratischen Gesellschaft beitragen.⁴⁵ Für die Tagung und unsere weitere Forschung etabliert Arnars Studie eine Polarität zwischen individuellem Willen zum Buch und komplexen Bedingungen von Produktion. Beispielhaft dafür ist Mallarmés aktive Rezeption von massenkultureller Zeichensetzung in der Werbung, seine häufige Rekurrenz auf Distribution und Präsentation von Büchern als Konsumgut in Auslagen, Broschüren sowie staatlich organisierter Instrumentalisierung von Dichtung in Ereignissen wie der Hundertjahrfeier der Französischen Revolution.



Abb. 8: Lucas Manser [Gestaltung]:
Unheimlich Fantastisch – E.T.A. Hoffmann 2022.
Hg. v. Benjamin Schlodder u. a. Leipzig 2022, Umschlag.

Mit ihrem Eröffnungsvortrag auf der Tagung knüpfte Arnar an diese Überlegungen an. Dabei nahmen ihre Reflexionen ihren Ausgang in Mallarmés berühmten Versuch, mit *Un coup de dés* dynamische, nicht-lineare Lesepraktiken zu etablieren. Vor allem aber interessierte sie sich für die Weiterführung der entsprechenden buchtheoretischen Interessen in den Aufzeichnungen zu *Le Livre*, in denen Mallarmé sich nicht nur mit der Form des Buchs auseinandersetzt, sondern vor allem über neue Arten der Produktion, Distribution und Konsumtion von Büchern nachdenkt. Auf diese Weise transformierte Mallarmé das Buch von einem fixierten Objekt zu einem dynamischen Instrument, das den Leser*innen verschiedene Operationsmöglichkeiten offerierte. Schliesslich illustrierte sie die überraschende Aktualität von Mallarmés Überlegungen anhand der Rezeption in künstlerischen Produktionen, die das Mimosa House, London, im März 2018 realisierte. Arnar bemerkte darüber hinaus, dass sich in der Medienkunst etwa Bill Seaman auf *Le Livre* bezog. Auch das aktuelle Forschungsfeld von Arnar – *The Book at Exhibitions of Contemporary Global Art* – macht auf die politischen Dimensionen einer entsprechend prozessual gedachten Buchkunst aufmerksam.

Mit den politischen Implikationen solcher Produktions- und Distributionsprozesse setzte sich auch Tomáš Glanc in seinem Beitrag zu osteuropäischen Buchproduktion der *samizdat* auseinander, die er ebenfalls unter einem performance-theoretischen Blickwinkel vorstellte. Dabei sind die Phänomene von *samizdat* und *tamizdat* nur innerhalb eines ganz spezifischen kulturhistorischen Kontextes zu verstehen, der

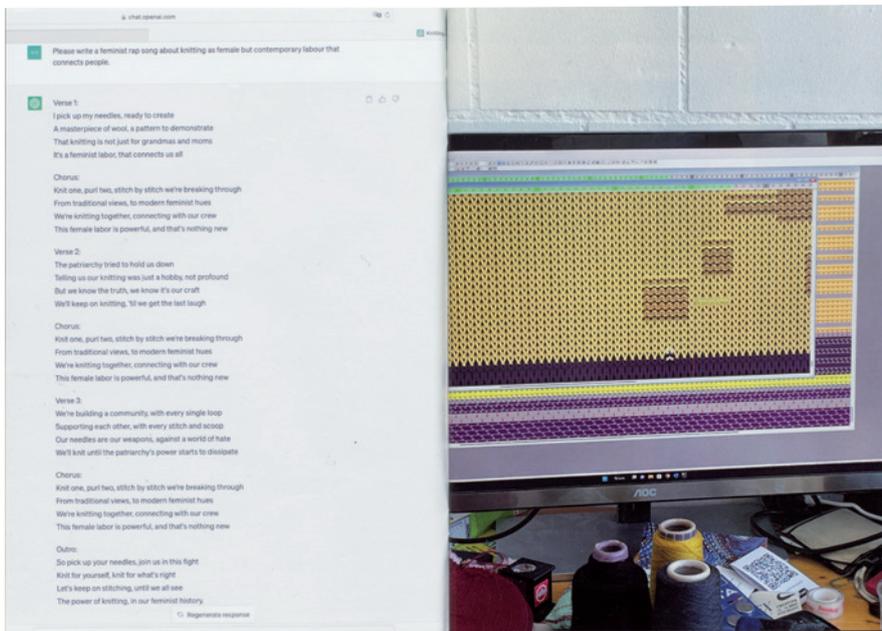


Abb. 9: Anaïs Strübin, Elisa Féraud, Francisca Patrocínio, Selina Zürrer: The Knitting Club. Broschüre. Zürich 2022, ohne Paginierung.

durch Zensur und die Vorstellung einer alternativen Kultur geprägt ist, die sich in erster Linie durch die Herstellung informeller Gemeinschaften von Produzenten und Rezipienten ausbildet. In diesen Gemeinschaften erhalten die Technologien, mit deren Hilfe Literatur über Schreibmaschinen, Vervielfältigungsbögen oder Abschriften produziert wird, eine völlig neue Funktion und einen eigenständigen politischen Wert.

Fragen

Das Symposium *Bookmachines* führt uns dazu, die Konstellation der Begriffe ‚Maschine‘ und ‚Apparat‘ zu unterscheiden und in eine Beziehung zu setzen zu Elementen des ‚Buchs‘. Die Analyse von Künstler*innenbüchern zeigt, dass Chronotopoi unterschieden werden können, und zwar der Chronotopos der Diegese und der Chronotopos, der durch die Elemente ‚Seite‘ und ‚Buchkörper‘ bestimmt wird. Mit dem Hintergrund von Sybille Krämers Interpretation von Kants Schematismus-Kapitel kann überlegt werden, dass Inschriften auf Flächen oder in Räumen in einem epistemisch-prinzipiellen Spannungsverhältnis zur Zeitlichkeit stehen: Zeitlichkeit und Räumlichkeit sind chiasmisch verwoben.⁴⁶ Krämer diskutiert geometrische Figuren als Inschriften. Wie und ob der Chiasmus zu erweitern ist auf künstlerische Figuren oder allgemein auf materialisierte Zeichen, ist eine Frage, die wir weiter untersuchen möchten

in der Analyse von Buchtypen, die der Diskurs unterscheidet in illustrierte Bücher, Maler*innenbücher und Künstler*innenbücher. Arnar verwendet diese Gliederung in der Analyse des Werks von Mallarmé in den Konflikten zwischen apparativ organisierten Zeichen der industrialisierten Buchproduktion mit singulären Buchproduktionen, die eine Allgemeinheit erreichen wollen. Singuläre Produktionen sprechen wir als Prozesse von Maschinen an, die Kräfte freisetzen. Die Präsentationen von Jonas Vögeli und Lucas Manser verdeutlichten, dass bei der Buchherstellung Faktoren, die von technisch-ökonomischen Bedingungen gesetzt werden, in der Gestaltung in ein Zusammenspiel gefügt werden, und zwar mit dem Verständnis der Gestaltung. Dieses Verständnis ist gelenkt durch den Auftrag, ein Buch gemäss Absprachen mit Autor*innen und Auftraggeber*innen zu entwerfen. Jonas Voegeli stellte seine preisgekrönte Publikation zu den besten Schweizer Büchern vor. Sie analysiert die Buchgestaltungen unter Aspekten der Materialität in Wechselwirkung mit gegenwärtigen technischen Dispositionen der Buchproduktion. Lucas Manser zeigte die Möglichkeiten individueller Auseinandersetzung eines Gestalters mit der Forschung zu E. T. A. Hofmann auf und setzte das ab von der Gestaltung eines Buchs für einen befreundeten Dichter. Als Künstlerin folgt Tine Meltzer Verfahren, die sie selbst bestimmt, wie z. B. jeden Tag ein Buch zu produzieren oder 50 Millionen Wörter zu generieren und in 26 Bänden zu

publizieren. Hier ist ein Abstimmungsprozess zwischen einem individuellen Willen und einer Druckwerkstatt in einer Hochschule zu beobachten. Rolf Winnewissers künstlerische Arbeit nimmt bestehende Formen der Papierorganisation – z. B. in Karteikästen, Adressrotatoren und in antiquarisch erworbenen Künstler*innenbüchern – auf, und lässt von deren Seitendisposition seine Text-Bild-Anordnungen bestimmen. Vier Künstlerinnen aus dem Master Fine Arts präsentierten eine Broschüre, die computergenerierte Gedichte, industrielle Nähverfahren und Historiographien des Nähens gegenüberstellte. Die Broschüre legt dar, dass die individuelle Aneignung der Kulturtechnik Nähen die Möglichkeit mit sich führt, automatische Prozesse als Hintergrund individueller künstlerischer Produktion zu erschliessen. Die Beiträge zeigten darum auch, dass es weitere Untersuchungen benötigt, um Verfahren als Maschinen zu begreifen, die ein Individuum sich aneignen und als Vehikel des Verstehens und Produzierens nutzen kann, in einem Umfeld, in dem technische Anlagen schwer verständlich und damit komplex wirken.

- 1 Vgl. Alexandra Gillespie/Deidre Lynch (Hg.): *The Unfinished Book*. Oxford 2021. Weitere wichtige Grundlagentexte, auf die wir schon in der Ankündigung der Tagung Bezug genommen haben, sind Monika Schmitz-Emans: *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*. Berlin/Boston 2020; Johanna Drucker: *The Century of Artists' Book*. New York 1995; Johanna Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art 1909–1923*. Chicago 1994.
- 2 Vgl. Brian Cummings: *What is a book*. In: Gillespie/Lynch (Hg.): *The Unfinished Book* (wie Anm. 1), S. 19–32.
- 3 Vgl. Alexandra Gillespie/Deidre Lynch: *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *The Unfinished Book* (wie Anm. 1), S. 1–15; Caroline Wigginton: *An Indigenous Pipe Bibliography*. In: Gillespie/Lynch (Hg.): *The Unfinished Book* (wie Anm. 1), S. 272–288.
- 4 Evidenzen für die Einschätzung des Begriffs ‚Maschine‘ sind weniger leicht abrufbar. Dank eines Hinweises von Christian Kiening konnten wir für die Tagung die Begriffsgeschichte des Worts ‚Kosmos‘ auswerten. Vgl. Walther Kranz: *Kosmos*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 2 (1958), S. 14.
- 5 Vgl. dazu Anna Sigríður Arnar: *The Book as Instrument. Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture*. Chicago 2011, S. 14.
- 6 Stéphane Mallarmé: *Quant au livre*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. II, éd. présenté, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris 2003, S. 214–234, hier S. 226.
- 7 Ebd., S. 224.
- 8 Jacques Derrida: *Die Textverarbeitungsmaschine*. In: Ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Aus dem Franz. von Markus Sedlaczek. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2006, S. 141–156.
- 9 Ebd., S. 144.
- 10 Ebd., S. 146.
- 11 M. NourbeSe Philip – *As told to the Author by Setaey Adamu Boateng: Zong!* Middletown 2008, S. 206.
- 12 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1974, S. 28 f.
- 13 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Franz. von Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M. 1976. Zu Deleuzes und Guattaris ‚Maschinen‘-Verständnis vgl. die grundlegende Abhandlung von Henning Schmidgen: *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München 1997.
- 14 Lewis Mumford: *Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht*. Aus dem Amerik. übers. von Liesl Nürenberger und Arpad Hälbig. Frankfurt a. M. 1986, S. 222.
- 15 Franz Kafka: *In der Strafkolonie*. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt a. M. 1970, S. 100–121, hier S. 100, 108, 121. Eine aktuelle *Collage* von Althusser und Kafka zeigt Don Mee Choi: *DMZ Kolonie*. Deutsch von Uljana Wolf. Leipzig 2023, S. 83–89 u. 136.
- 16 Atria A. Larson: *Géneros literarios Canonicos*. In: *Diccionario General de Derecho Canónico IV*. Navarra 2012, S. 189–192, hier S. 189.
- 17 Robert Somerville/Bruce Clark Brasington: *Prefaces to Canon Law Books in Latin Christianity. Selected Translations, 500–1245*. New Haven 1998, S. 12, 14, 19. Wir danken Christof Rolker für den Hinweis.
- 18 Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*. Aus dem Franz. von Henriette Beese. Berlin 1993, S. 116 f.
- 19 Stellvertretend sei auf die Forschungsaktivitäten des Graduiertenkollegs *Schriftbildlichkeit* verwiesen, online: https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/forschung/verbund_sprecher/schriftbildlichkeit/index.html; Aufruf 21.04.2024. Vgl. auch Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005; Sybille Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmung, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012; Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin 2016. Vgl. auch Johanna Drucker: *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge 2014; Johanna Drucker: *Visualization and Interpretation. Humanistic Approaches to Display*. Cambridge 2020.
- 20 Vgl. dazu Sybille Krämer: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Bedeutung der Schrift.

- In: Grube/ Kogge/ Krämer (Hg.): Schrift (wie Anm. 19), S. 23–60; Peter Koch/Sybille Krämer (Hg.): Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes. Tübingen 1997.
- 21 Ludolf Kuchenbuch/Uta Kleine (Hg.): Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen 2006; Ludolf Kuchenbuch: Reflexive Mediävistik. Textus – Opus – Feudalismus. Frankfurt a. M. 2012.
- 22 Ivan Illich: In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's *Didascalion*. Chicago/London 1993.
- 23 Stellvertretend sei auf die Aktivitäten und Publikationen des Zürcher SNF-Projekt *Mediality* (<https://www.mediality.ch>; Aufruf 21.04.2024) und des Hamburger Projekt *Manuskriptkulturen* (<https://www.uni-hamburg.de/forschung/forschungsprofil/forschungsschwerpunkte/manuskriptforschung.html>; Aufruf 21.04.2024) verwiesen. Vgl. vor allem Christian Kiening: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt a. M. 2003.
- 24 Die nachfolgenden Berichte über die auf der Tagung gehaltenen Vorträge stützen sich zum Teil auf die Abstracts ab, die uns die Referentinnen vorab zur Verfügung gestellt haben. Vgl. in diesem Fall auch Hanna Wimmer: Illustrierte Aristotelescodices. Die medialen Konsequenzen universitärer Lehr- und Lernpraxis in Oxford und Paris. Wien 2018.
- 25 Fabio Troncarelli: Introduzione. In: Boezio: La consolazione della filosofia. A cura di Fabio Troncarelli. Firenze 2019, S. 7–170, hier S. 107 f.
- 26 William Whetley, Thomas Wales oder Thomas von Marquard vermutet Pierre Courcelle: La consolation de philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce. Paris 1967, S. 322 f. Der Kommentar wurde 1879 auch in der *Opera Omnia* von Thomas von Aquin von Ludovicus Vivès in Paris veröffentlicht.
- 27 Malcolm Beckwith Parkes: Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West. Aldershot 1992, S. 97, 147, 290–297.
- 28 Catarina Zimmermann-Homeyer: Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung. Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 36).
- 29 Ebd., S. 19, 102 f.
- 30 Vgl. dazu Davide Giuriato: Prolegomena zur Marginalie. In: Ders./Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. München 2008, S. 177–198.
- 31 Zu Fahlströms konkretistischem Manifest und *MOA I* vgl. Jesper Olsson: Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal. Stockholm 2005; Sergio Bessa: Öyvind Fahlström. The Art of Writing. Evanston 2008; Klaus Müller-Wille: Laboratorien von Sprache und Schrift? Experimentelle Verfahren in Texten des schwedischen Konkretismus. In: Michael Bies/Michael Gamper (Hg.): „Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte“. Experiment und Literatur III. 1890–2010. Göttingen 2011, S. 383–408.
- 32 Schwed. *sönderknåda, krama* und *språkmateria*. Zitiert nach Öyvind Fahlström: Håtilla ragulpr på fåtskliaben. In: *Odysse 2–3* (1954), [nicht paginiert].
- 33 Die Metapher wird häufig auf Ivor Armstrong Richards zurückgeführt, der das Buch in der Einleitung zu *Principles of Literary Criticism* (1926) als „a machine to think with“ bezeichnet.
- 34 Christian Benne/Carlos Spoerhase: Materialität. Von Blättern und Seiten. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Materialität. Von Blättern und Seiten. Wiesbaden 2019 (Codex 9), S. 3–8.
- 35 Catherine de Smet: Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en pages 1912–1965. Zürich 2007.
- 36 Carlos Spoerhase: Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen 2016.
- 37 Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830. Göttingen 2018.
- 38 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001
- 39 Zur Kulturtechnik des Blätterns vgl. Christoph Schulz: Poetiken des Blätterns. Hildesheim 2015; Harun Maye: Blättern/Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert. Zürich 2019; Klaus Müller-Wille: Mit den Händen lesen. Beobachtungen zur taktilen Lektüre. In: Irina Hron/Christian Benne (Hg.): Lesegebärden. Heidelberg 2024, S. 191–214.
- 40 Tatsächlich etabliert sich die Metapher des Buches als ‚Lesemaschine‘ (*Läsmaskinen*) im Umfeld des stark von Le Corbusier geprägten schwedischen Funktionalismus. Vgl. Jan Jönsson: Läsmaskinen. Aspekter på bild och bok med utgångspunkt i Anders Billows verksamhet 1923–1953. Lund 2007.
- 41 Vgl. dazu Walter Pamminger: Konzeptionelles Buchgestalten. Göttingen 2018.
- 42 Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Berlin 2008.
- 43 Vgl. Gillespie/Lynch (Hg.): The Unfinished Book (wie Anm. 1).
- 44 Das Zitat folgt dem Abstract, das uns Johanna Drucker für die Tagung zur Verfügung gestellt hat. Leider musste ihr Vortrag aus Krankheitsgründen entfallen.
- 45 Vgl. Arnar: The Book as Instrument (wie Anm. 5).
- 46 Krämer: Figuration, Anschauung, Erkenntnis (wie Anm. 19).