
Nina Wiedemeyer

**Buchfalten:
Material Technik Gefüge
der Künstlerbücher**

Nina Wiedemeyer

**Buchfalten:
Material Technik Gefüge
der Künstlerbücher**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.
Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, 2011
Vorgelegt von Nina Wiedemeyer (geboren am 01.06.1971)

Erstgutachter:
Prof. Dr. Bernhard Siegert, Bauhaus-Universität Weimar
Zweitgutachter:
Prof. Dr. Ralph Ubl, Universität Basel

Disputation: 29. Juni 2011

Inhalt

1. Bücher über Bücher	7
2. Analyse des Nebensächlichen:	
Mediale Historiografie des Buchmaterials	24
2.1. Geschichtlich verfasstes Material	25
2.2. Pergaminpapier	31
2.2.1. Sackgassen	31
2.2.2. Erfindung eines Materials	34
2.2.3. In Fotoalben	37
2.2.4. Prekärer Bildstatus: In zeitgenössischen Publikationen	41
2.2.5. Pergaminpapiermuster: Motivsuche (Spinnweben)	43
2.3. Ornamentale Beschaffenheit	51
2.3.1. Das Fläche des Ornamentalen	51
2.3.2. Reproduktionsketten	60
2.3.3. Zwischenraum	68
2.3.4. Schleier Transparent	86
2.4. Die Welt ist ein Haufen Wäsche	93
2.4.1. Ursprungsvermutungen	93
2.4.2. Wäsche im Buch	105
3. Falten des Buchmaterials	109
3.1. Kleider der Bücher	110
3.2. Faltenmuster	113
3.3. Räumlichkeit des Flachen	118
3.4. Außen Innen	121
4. Falz	129
4.1. Knick im Nachsommer	129
4.2. Falzen ohne Falten	130
4.3. Zickzack	133
4.4. Ausschließen	137
4.5. Taschenfalz	140
4.6. Gregory-Regel	142
4.7. Buchschatten	144
4.8. Faltengedächtnis	149
4.9. Geteilter Raum: 22 und 7 Falten	149
4.10. Spiegelkehre	152
4.11. Buchlinie	156

5. Buchfalten	167
5.1. Faltentheorien fürs Buch	167
5.2. Historisierung der Falte	169
5.2.1. Intro: Faltengemälde	169
5.2.2. Falte und Barock	171
5.2.3. Das Buch als Attribut der Falte – Handhabung der Falte	172
5.3. Operationen der Buchfalten	176
5.3.1. Einfalt	176
5.3.2. Vielfalt	179
5.3.3. Vervielfältigung	185
5.3.4. Reduktion – Ausbreitung	189
6. Mediengeschichte mit Faltung	193
7. Dank	198
8. Bibliografie	199
9. Abbildungsnachweis	213

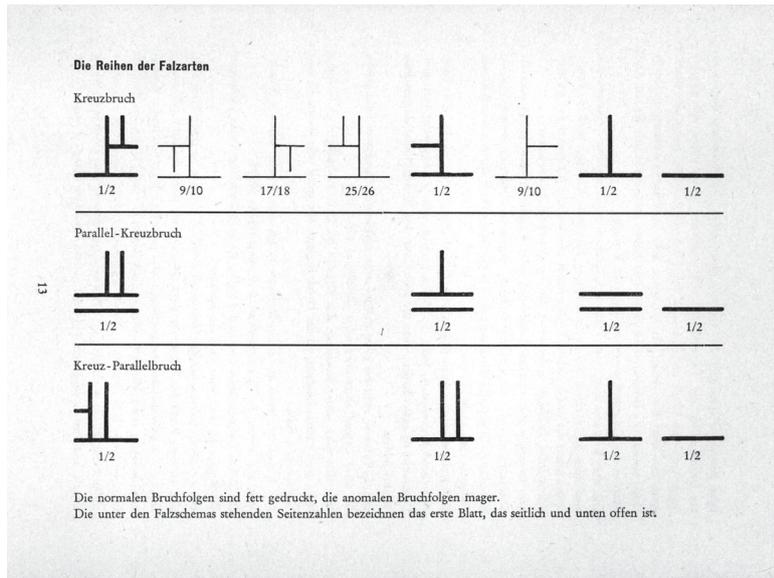


Abb. 1

Falzschema aus: Emil Aggstaller: *Das Einmaleins des Ausschießens*, Frankfurt a. M. 1949. Faltung ist die technische Grundlage des Mediums Buch, das aus gefalzten Papierbogen konstruiert wird. Die Diagramme stellen ein Falzschema für Druckbogen und damit die Topologie des Buchs dar. Linien bezeichnen ein bis vier Brüche, die eine Falzmaschine erzeugt. Jede Linie steht für ein Walzenpaar, durch das der Bogen läuft. Nach dem ersten Bruch läuft der gefaltete Bogen im rechten Winkel in das zweite Walzenpaar bzw. läuft weiter zum Parallelbruch usw.

I. Bücher über Bücher

Über Fragen zur Technik- und Materialgeschichte neue Zugänge zum Buch als künstlerischem Medium zu finden, ist das Anliegen der vorliegenden Studie. Sie öffnet die Fragestellung nach der Geschichte im Künstlerbuch hin zu einer Frage der Mediengeschichte des Buchs. Viele Künstler und Künstlerinnen haben sich, um das Verhältnis von Medium und Geschichte zu befragen, mit dem Medium Buch auseinandergesetzt. Christian Boltanski und Hanne Darboven beispielsweise verstehen ihre künstlerische Arbeit mit dem Medium Buch dezidiert als Geschichtsarbeit. Nicht aber von der Darstellung *von* Geschichte *im* Buch wird hier die Rede sein, sondern von Künstlerbüchern als Teil der Buchgeschichte. Die Studie argumentiert mit den Bucharbeiten, um ihrer Betrachtung technik- und medienhistorische Begriffe und Analysen zur Verfügung zu stellen, welche gerade im Diskurs über Künstlerbücher bislang unterrepräsentiert sind. Daher rücken neben den künstlerischen Arbeiten auch ganz alltägliche Buch-Dinge – wie zum Beispiel bestimmte Papiersorten – in den Fokus der Untersuchung, wenn mit ihnen die Geschichtlichkeit des Mediums lesbar gemacht werden kann. Objektbeschreibungen von Büchern, Buchmaterial und Bildern bilden Ausgangspunkte, Zwischenhalte und Schwerpunkte der Argumentationen. Die Dinge werden genauen Beschreibungen unterzogen, ähnlich wie es der Architekt und Kunstgewerbler Henry van de Velde praktizierte, der »die allergenaueste sozusagen inventarisierende Beschreibung« von Gegenständen anfertigte, um Erkenntnisse über Dinge zu gewinnen.¹ Sie bilden Grundlagen für die Material- und Mediengeschichten über Künstlerbücher, die sich nicht zuletzt der Freude an der genauen Beobachtung von Nebensachen verdanken – etwa von ornamentierten Materialoberflächen. Denn gerade das Nebensächliche birgt Wissen der Buchgeschichte. Dinge bilden somit neben der Literatur das »Quellenmaterial« dieser Studie. Es handelt sich um glückliche Funde, wie das Pergaminpapier mit Ledernarbenprägung in einem Briefmarkenalbum, das auf einem Flohmarkt erworben werden konnte; um Ergebnisse beharrlichen Suchens, wie etwa die Spinnweben-Zeichnung aus der Walzengravieranstalt in Guntramsdorf; und um Dinge, die sich Hinweisen verdanken, wie demjenigen auf eine Textstelle in Adalbert Stifters *Nachsommer*, die dank eines Produktionsfehlers der entsprechenden Buchausgabe mediengeschichtlich relevant werden kann. Einige der Objekte wurden aus einer Menge möglicher Materialien ausgewählt, wie das Buch *Einbahnstrasse* von Walter Benjamin, das in dieser Studie in der Darstellung zum Falz eine Buchlinie illustriert. Es wurde auch deshalb ausgewählt, da das Buch selbst – auch wenn dies nicht explizit gemacht wird – sich vor dem Hintergrund des Denkens Benjamins über das Blättern und das Innen- und Außenverhältnis des Mediums Buch bewusst ist. Zuletzt befinden sich im Konvolut der beschriebenen Objekte auch Dinge, die sich im Arbeitsprozess angesammelt haben, wie die Fotokopie eines Zeitschriftenartikels aus der Recherche zum Pergaminpapier, welche eine Schattenfuge zeigt, die der Bundsteg eines Buchs auf dem Fotokopierer hinterlassen hat und die einen Hinweis gibt auf die widerständige Räumlichkeit des Buchs im Zeitalter des Digitalen.

¹ Henry van de Velde: *Die drei Sünden wider die Schönheit*, Zürich 1918, S. 34.

Abbildungen setzen die Dinge je nach Argument unterschiedlich in Szene.² Bücher sind aufgeschlagen auf Tischen fotografiert, als Stapel, auf Tischen ausgelegt oder sind im Detail einer Seite abgebildet. Oder die Hand im/am Buch betont die Räumlichkeit des Buchkörpers und gibt Hinweise auf den Maßstab des Objekts und auch auf die Handhabbarkeit des Mediums (manche Bücher lassen sich nicht in einer Hand halten); sie folgen damit einer Bildtradition der Hand im Buch, die von heutigen Gestaltern von Büchern über Bücher aufgegriffen wird.

Aus der Montage von Objektbeschreibungen und zeitgeschichtlichen Hintergründen zu den Dingen und theoretischen Ansätzen zum Medium Buch entwickelt die Studie Zugänge zum Künstlerbuch, die auf der Geschichtlichkeit von Material und Technik basieren, welche sich in den – auch an Künstlerbüchern – verwendeten Materialien mittransportiert. Dinge werden liegengelassen und wieder aufgenommen, um zum Teil ein und dasselbe Objekt in einem neuen Kontext nochmals anders zu wenden.

Um das Büchermeer in eine Erzählung zu bringen, haben sich in Texten über Künstlerbücher einzelne Arbeiten als Haltepunkte herauskristallisiert. Recht starr fügen sich nach dem Prinzip der Wertung »herausragende[s] Kapitel der europäischen Buchgeschichte« mit Beispielen »der schönsten Bücher« zu einer Erzählung über das Künstlerbuch im 20. Jahrhundert.³ Meist wird der Anfang gemacht mit Stéphane Mallarmés *Un Coup de Dés* und mit Pierre Bonnards Malerbuch *Paul Verlaine: Parallèlement* und dem späteren *Jazz* von Henri Matisse, dann geht es weiter mit den englisch-deutschen Pressendruckern, den *Works of Geoffrey Chaucer* der Kelmscott Press und den *Vergil: Eklogen* der Cranach-Press, dem italienischen Fluxus, mit Dada und der russischen Avantgarde bis zur amerikanischen Minimal- und Konzeptkunst mit Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations* als Auftakt zum zeitgenössischen Künstlerbuch. Von diesen »Buchikonen« wird im Folgenden nur der *Coup de Dés* auftauchen, weil mit dem Buch die dezidierten Reflexionen des Autors zum Medium verbunden sind.

Wie erfolgte hier die Auswahl der Künstlerbücher? Mit Christian Boltanskis Büchern können Materialgebrauch sowie Buchtechniken ins Blickfeld rücken, welche die Geschichtsarbeit Boltanskis in einen buchgeschichtlichen Kontext stellen, in dem sich Fotografie- und Buchgeschichte vermischen. Hanne Darboven arbeitet nach einem diagrammatischen Paradigma der Buchseite. Mit der Figur der Falte lässt sich ein Zugang zu ihrer Arbeit finden, der nicht nur einem Aspekt der Vervielfältigung Rechnung tragen kann, den ihre Arbeit kennzeichnet, sondern der auch das signifikante Verhältnis von Ausdehnung und Reduktion zu beschreiben vermag. Daneben werden Künstlerbücher von Christiane Baumgartner, Marcel Broodthaers, Maurizio Cattelan, Hans-Peter Feldmann, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Pipilotti Rist und Henry van de Velde anzutreffen sein, wenn einzelne Aspekte der Buchfaltengeschichte sich an diesen Büchern explizieren lassen und die buchhaften Strategien der künstlerischen Arbeit in den Vordergrund gebracht werden können.

2 Alle Fotos stammen, soweit im Abbildungsnachweis nicht anders vermerkt, von der Autorin.

3 Karen Michels: »Künstlerbücher. Über außergewöhnliche Objekte der Begierden«, in: *5 plus* (2010) Heft 1, S. 56ff.

Ausgehend von einer Analyse zum anonymen Buchmaterial und seiner ornamentalen Beschaffenheit im Kapitel »Analyse des Nebensächlichen«, die einen spezifischen Zusammenhang der Ornamente zum Buch herausarbeitet, wird im Kapitel »Falten des Buchmaterials« der Blick für einen Zusammenhang von Buch und Falte geöffnet. Beide Teile befassen sich mit dem Material der Bücher und seinem Verhältnis zur Geschichte des Mediums. Im Kapitel »Falz« wird das Medium Buch auf Grundlage der Falztechnik, welche sich für eine Reihe von Buchcharakteristiken verantwortlich zeigt, als gefalteter Gegenstand beschrieben. Falzung generiert die Reihenfolge der Seiten, bildet ein Scharnier aus, produziert den geteilten Raum der Doppelseiten und trägt Linien in den Buchraum ein. Theorien zur Denkfigur der Falte werden im Kapitel »Buchfalten« nach ihrer Tragfähigkeit für Buchanalysen befragt und zu den gewonnenen Erkenntnissen in Beziehung gesetzt. Zu einer Kulturgeschichte der Falte trägt die Studie eine Untersuchung buchspezifischer Ausprägungen der Faltung bei. Die Figur der Falte bzw. der Faltung ist in drei Hauptaspekten präsent: erstens als Gestaltungsfigur, welche exzessiv auf Buchmaterial in Erscheinung tritt, wenn die Ornamente von den Dingen abgelöst werden sollen. Zweitens als Operator, da der Kodex mit der Technik der Falzung aus Lagen zusammengefügt wird. Drittens als Denkfigur, deren Aspekte wie Reduktion und Ausdehnung, Ein- und Ausschluss, Verkehrung von Innen und Außen für die Analysen von Künstlerbüchern fruchtbar gemacht werden können.

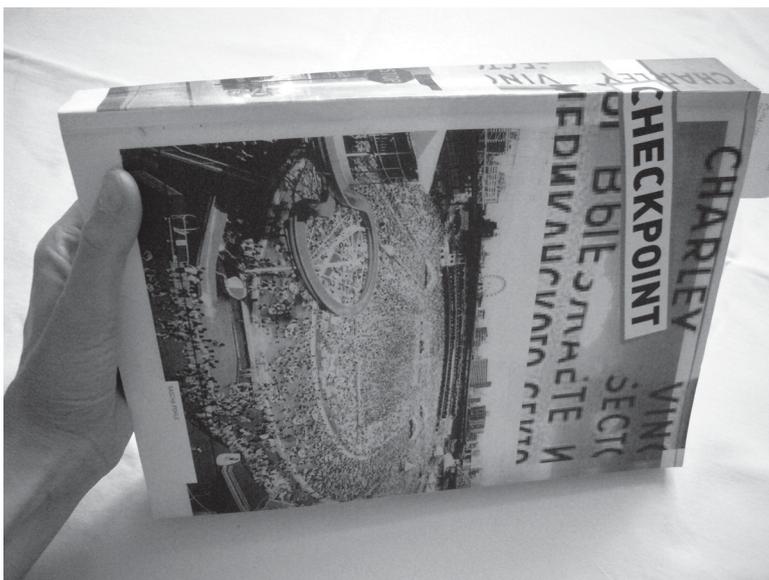


Abb. 2
Maurizio Cattelan,
Massimiliano Gioni,
Ali Subotnick (Hg.):
Checkpoint Charley,
(KW Institute for Contemporary Art) Berlin 2000;
29 × 21 cm, ca. 700 Seiten
unpaginiert, klebegebundene
Broschur.

Bücher sind räumliche Anordnungen.⁴ Das wird zum Beispiel am Buch *Checkpoint Charley* deutlich, das Räumlichkeit bewusst einsetzt. Es handelt sich um eine Publikation der Kuratoren der 4. Berlin-Biennale für zeitgenössische Kunst, die in der Künstlerszene für viel Unmut gesorgt hat aufgrund ihrer buchspezifischen Eigenschaften. Das Buch ist aus Bildseiten künstlerischer Arbeiten zusammengesetzt, die jeweils mit Künstlernamen bezeichnet sind. Für zwölf Euro konnte man das schwere, dicke Buch neben einem offiziellen Ausstellungskatalog und einem abgespeckten Ausstellungsführer erwerben. Sehr perfide weiß der Nebenkatalog seine medialen Bedingtheiten zu nutzen. Auf eine Verweisstruktur wurde verzichtet: Statt Seitenzahlen, Inhaltsverzeichnis oder Register stehen Künstlernamen jeweils am unteren Bildrand der entsprechenden Seite. Die stur durchgehaltene Buchstelle erzeugt im vielblättrigen Buch ein Labyrinth, in dem sich niemand zurechtfinden kann. Der Einzelne bleibt unauffindbar, denn die Namen sind nach keiner ersichtlichen Reihenfolge sortiert. Auf der Vorderseite des Umschlags geht es los mit »Sascha Pohle« und endet auf der Rückseite mit »Sofia Hulten«. Die »gefräßigen« Kuratoren der Ausstellung, die sich in einem knappen Vorwort im Umschlaginneren zu Wort melden, legen alle eingegangenen Bewerbungen auf den Kopierer; niemand wird um Bildrechte angefragt, darauf weisen die Macher explizit hin. Eine jeweils zufällige Seite jeder Präsentationsmappe verbleibt als Repräsentant künstlerischer Arbeit und Bemühung um Ausstellungsbeteiligung und fügt sich mit den übrigen zu einem billig produzierten Warenhauskatalog. Das Buch verbirgt nicht realisierte Projektvorschläge zwischen Ausstellungsbeteiligten. Willkür und Billigkeit von Reihenfolge, Auswahl, Ausschnitt, Bildqualität, Druckqualität führt der Katalog in Materialauswahl und Preisgestaltung vor. Das Buch führt die Prozesse medialer Weiterverarbeitung durch die Kuratoren vor. Das Prinzip des Buchs multipliziert das Eine zu einem Vielen und macht in der Zitat-Montage das Eine zu Einem von Vielem. Die Flächenausdehnung der Seiten (circa 700 Buchseiten im Format DIN A4 entsprechen etwa einem ungefalteten Format von 22 qm) ist durch die Technik der Falzung auf einen handhabbaren Buchraum verdichtet. Doch die gleichgültig gleichartige Behandlung der Seiten und deren ausbleibende Registrierung blockiert sowohl die Orientierung im Buch als auch die Benutzbarkeit des gebundenen Papierstapels (der im Umfang etwa einem Kopierpapierpaket entspricht) hinsichtlich der Absichten, die hinter den Einreichungen an die Kuratoren gesteckt haben mochten. Sichtbar wird die Umlegung des Materials in den Buchraum, der ohne Verweissystem alle Namen von Bewerbern und In-Erwägung-Gezogenen zwischen den Buchseiten schluckt und die gewöhnliche Aufgabe eines Ausstellungskatalogs unterläuft: Verbindungen zwischen künstlerischen Werken und Künstlernamen herzustellen oder beim Memorieren behilflich zu sein. Die Buchmacher – selbst Künstler – bezeichnen sich

⁴ Im Bildmotiv des Buchs als dreidimensionalem Körper, der als Objekt vorgezeigt wird, muss wohl das so genannte Buchobjekt seinen Ausgangspunkt haben. Für die Reflexionen zur Buchkunst, stellt die Unterscheidung der Kategorien Künstlerbuch und Buchobjekt häufig eine entscheidende Grundlage dar. Man müsse wissen, was ein »bite« (Biss) ist, um verstehen zu können, was ein »nip« (Schnappen) ist, so der Vergleich, den Thomas A. Vogler heranzieht, um Buchobjekte von Künstlerbüchern abzugrenzen; siehe Thomas A. Vogler: »When a Book is not a Book«, in: Steven Clay, Jerome Rothenberg (Hg.): *A Book of the Book*, New York 2000, S. 448. Schnappen ist ein angedeuteter Biss, und das Buchobjekt wäre so verstanden ein angedeutetes bzw. vorgefäusches Buch. Ein Gegenstand also, der in einem festen, aber entleerten Verweisszusammenhang zum Medium Buch steht. Darum wurde in dieser Studie bei der Analyse von Büchern auf die Kategorie Buchobjekt vollständig verzichtet und ganz auf die Analysen von Büchern in ihrer Objektivität und Räumlichkeit abgehoben.

als Herausgeber des Kopierwerks, in welchem sie ihre eigene Arbeit reflektieren und ein ›buchstellenloses‹ Buch erfinden, das ihr Arbeitsmittel – die Kopie – zu einem Kunst katalog vervielfacht.

Bücher über Künstlerbücher beginnen gemeinhin mit Definitionen, was ein Künstlerbuch sei.⁵ Wie es (artist book, bookwork, artwork in bookform, livre d'artiste, Bucharbeit, Künstlerpublikation usw.) sich abgrenzt vom Buchobjekt, Kunst katalog, livre d'art, illustrierten Buch, Malerbuch, livre de luxe Die Minimaldefinition scheint die Autorschaft eines Künstlers oder einer Künstlerin zu sein, und dass es sich bei einem Buch um eine eigenständige künstlerische Arbeit (innerhalb eines künstlerischen Œuvres) handelt. Betont wird, dass Künstlerbücher als »small press ephemera« den »elitären Auftritt des künstlerischen Meisterwerks zu subvertieren« suchten.⁶ Befördert wird das Bestreben nach Typologisierung der Bücher vom Kontext, in dem die Entstehung der Kategorie Künstlerbuch gemeinhin angesiedelt wird. Als ephemeres Medium – als jene »oft banal aussehenden Publikationen« – erhöhe es gerade keinen Anspruch Kunstwerk zu sein und werfe mit seinem Erscheinen die Frage danach auf, was ein Kunstwerk sei. So würde einem Medium Legitimation verliehen, das »sich auf ein Modell der Kunst stützt, das vom Künstlerbuch gerade in Frage gestellt wird.«⁷ Die Zeit des Künstlerbuchs wird gemeinhin mit Beginn der 1960er Jahre angesetzt.⁸ Der entscheidende Einschnitt für die Bestimmung einer neuen Kategorie ›Buch‹ ist, dass Publikationen mit bestimmten künstlerischen Strategien unter Nutzung von Kunstmarkt-Ökonomien aus ihrem alten Wirkungskreis des Pressendrucks (Bibliophile), livre d'art oder Malerbuchs heraustreten, um in einen neuen Wirkungskreis des Künstlerbuchs (Kunstrebetrachter) einzutreten.⁹ Das Künstlerbuch gibt bibliophile Praktiken auf (Buchdruck, Originalgrafik, hohe Materialqualität, Signatur, kleine Auflage, Nummerierung) zugunsten ephemerer Praktiken (Drahtklammer-Heftung, Kopie, Offsetdruck, Broschur, hohe oder unbekannte Auflage). Strategien scheinen von stark nach handwerklichen Kriterien ausgerichteten Leitlinien der Kultur des ›schönen Buchs‹ auf eine Ebene der Nachlässigkeit zu wechseln. Ein Umstand, der vielleicht mit dazu beigetragen hat, das ›Buchhafte‹ des Künstlerbuchs aus dem Blick zu verlieren, weil sein Erscheinen banal wird, sich das Buch in Allerweltsmaterialien hüllt und sich sein Auftritt nicht mehr in bemerkenswerter, handwerklicher Raffinesse vollzieht. Stattdessen interessierten sich

5 Vgl. Stefan Klima: *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, New York 1998; Clive Phillpot: »Books by Artists and Books as Art«, in: Cornelia Lauf (Hg.): *Artist/Author. Contemporary Artists' Books*, (Ausst.Kat.) New York 1998, S. 30–55; Bob Calle: *Christian Boltanski. Artist's Books 1969–2007*, Paris 2008, S. 7: »The ›artist's book‹ is not a livre d'art. The ›artist's book‹ is not a book about art. The ›artist's book‹ is a work of art. Although a relatively precise definition does not exist, there is still considerable confusion between what constitutes the ›livre d'artiste‹ or ›artist's book‹ as opposed to the ›livre d'art‹, loosely translated as ›artist's illustrated book‹.«

6 Siehe Christoph Benjamin Schulz: »Il faut tourner la page«, in: Jörg Jochen Berns (Hg.): *Daumenkino*, (Ausst.Kat. Kunsthalle Düsseldorf) Köln 2005, S. 77.

7 Siehe Anne Mæglin-Delcroix: »Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen«, in: Sigrid Schade, Anne Thurmann-Jajes (Hg.): *Artists' publications. Ein Genre und seine Erschließung*, Köln 2008, S. 20.

8 Vgl. Sabine Röder: »... tasten, fühlen, blättern, wenden, betrachten, lesen, denken ...«, in: dies. (Hg.): *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher 1980–2002*, (Ausst.Kat.) Köln 2002, S. 8.

9 Siehe Arthur Brall: *Künstlerbücher. Artists' books. Books as art*, Frankfurt a. M. 1986.

Künstler und Kritikerinnen nunmehr für Ökonomien und Demokratisierungsprozesse (Buch als alternativer Kunstraum). Grenzen zwischen Verleger – Künstlerin – Gestalter – Buchhändlerin – Kunstbetrachter wurden aufgelöst, da die Büchermacher ihre Arbeiten selbst produzierten und in Umlauf brachten. Hans-Peter Feldmann wurde mit dieser Strategie zu einem der Protagonisten des Künstlerbuchs.¹⁰

Die Opposition zwischen Dokumentation und Kunst – virulent in den 1960er Jahren – und Diskurse um den Status der Fotografie wurden zum Unterscheidungsmerkmal, was Künstlerbuch, was kein Künstlerbuch (Kunstkatalog) sei. Zum Unterscheidungsmerkmal also zwischen Büchern, die angeblich »reine und einfache Reproduktionen« zeigten, darum »ohne künstlerischen Wert« seien, und solchen, deren Gefüge im Gegensatz dazu anscheinend nur eine lose Kopplung an außerhalb des Buchs zu suchende Referenten besitzt und Inhalte um der geschlossenen Bucheinheit Willen generierte.¹¹ Unterscheidungen, die nicht allein den Theoriesinn des Kunstfreundes betreffen, sondern erhebliche Auswirkungen auf die Bewahrung und Erschließung des Mediums in Sammlungen und Bibliotheken haben. Publikationen eines Künstlers können sich so in verschiedenen Abteilungen derselben Bibliothek befinden, wobei dies wiederum Auswirkungen auf den Umgang mit dem Gegenstand nach sich zieht: Ein Künstlerbuch wird im einen Fall mit dem Stempel des Besitzers versehen und buchbinderisch zur Bibliotheksbenutzung weiterverarbeitet (das Heft erhält etwa einen neuen festen Umschlag, die Drahtklammer wird durch starkes Buchbindergarn ersetzt, das Ganze rundum beschnitten) oder das gleiche Heft wird in einer Sonderabteilung in einer Schachtel verwahrt und auf Filzunterlage dem Benutzer in Originalzustand und Originalgröße zur vorsichtigen Ansicht unterbreitet (siehe Abb. 64: Büchertisch und Abb. 31: Falz und Scharnier).

Bücher über Bücher schaffen Ordnung in einer bestimmten Büchermenge. Meist resultieren daraus Kataloge, die eine Auswahl in Untergruppen einteilen. Innerhalb der Büchermenge »Künstlerbuch« wurden weitere Kategorien eingezogen, die nie einheitlich durchgesetzt wurden: Die Ordnung der Bücher wurde nach inhaltlichen Kriterien (literarischer Text), literarischen Gattungen (Tagebuch), buchgeschichtlichen Kriterien (Unikat/Massenprodukt), Buchgattungen (Daumenkino) oder nach Autoren (oder Publikationshäusern), Kunstströmungen oder ganz prosaisch nach »Aspekten« zu Gruppen zusammengefasst, die sich aus den Titeln einzelner Künstlerbücher ergaben.¹²

10 Vgl. Hans-Ulrich Obrist: *Christian Boltanski – Hans-Ulrich Obrist. The Conversation Series*, Nr. 19, Köln 2009, S. 191: »CB: First, there was a period when the art book was an extremely precious object: you had to wear white gloves to look at it, and it cost a lot of money. Then there was a second period that started with Ed Ruscha and Hans-Peter Feldmann, when low-cost, infinitely reproducible art books were printed in 500 or 800 editions. There came a time when people wanted to go beyond those small numbers and aim for much bigger ones. It is a question of distribution, really, more than of actually producing the books.«

11 Vgl. Anne Møeglin-Delcroix: »Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen«, in: Schade, Thurmann-Jajes (Hg.): *Artist's Publications*, a.a.O., S. 20.

12 So verfährt der Ausstellungskatalog: Röder (Hg.): *Sand in der Vaseline*, a.a.O.

Selbstverständlich lässt sich der Beginn der Geschichte des Künstlerbuchs, der meist mit den 1960ern angesetzt wird, mit leichter Hand und guten Argumenten verschieben. So sind beispielsweise die Publikationen des Bauhauses in Weimar und Dessau künstlerische Buchproduktion, die genau jene bereits benannten Parameter des Künstlerbuchs erfüllen und die in den 1920er Jahren den Paradigmenwechsel innerhalb der Institution selbst vollziehen – auch wenn die Bauhauskünstler nicht selbst an den Kopiergeräten standen, sondern die Produktion in professionelle Hände gaben. Die handwerkliche Bucharbeit an der angegliederten Weimarer Bauhausbuchbinderei produzierte und lehrte nach Prinzipien einer Handwerkstradition, die sich auf die Ausbildung und auf die Haltung ihrer Vorgängereinstitution, der Weimarer Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule, gründete, die in der Zusammenarbeit von Künstlern, Verlagen, Druckereien, Buchbindern, Literaten – unter Aufwendung manchen Vermögens – für die Kunst des ›schönen Buchs‹ eintrat.¹³ Kunsthandwerk und -gewerbe erzeugten Sensibilitäten für die Materialität des Mediums, die in der Rezeption jedoch unbeobachtet blieben, da der Streit um das Ornament und das Ringen um das Verhältnis von Handarbeit und Maschinenarbeit die Wahrnehmung durch eine Medienkritik überdeckte. Dabei arbeitete das Kunsthandwerk sehrwohl am Verhältnis von Bild und Text, von Buchseite und Typografie, von Ornament und Schrift. Nach der Abkopplung der Buchbinderei durch dessen leitenden Handwerksmeister Otto Dorfner entdeckte das Bauhaus nach einer kurzen Phase der Materialexperimente, die den Bruch zur handwerklichen Tradition forcierten, einen Buch-Typus, mit dem sich nach dem Prinzip der Schriftenreihe und im Zusammenspiel von Text – Bild – Grafik – Typografie die künstlerischen Anliegen der Bauhauskünstler publizieren ließen; bei der Reihe der Bauhaus-Bücher handelt es sich nicht mehr um bibliophile Bücher. Die ökonomischen Anliegen, mit denen auch das Kunstgewerbe angetreten war, fanden in dieser Umsetzung ihre Erfüllung; Gestaltungsanforderungen wurden zugleich vermittelt und in den Büchern umgesetzt.

Un Coup de Dés von Stéphane Mallarmé gilt als Prototyp des Künstlerbuch-Vorfahren. Es ist im Gefolge der Reflexionen über das Medium Buch durch den Autor selbst mit besonderer Sensibilität in seiner Buchspezifik untersucht worden. An diesem Projekt schlägt sich der prekäre Status der Kategorie Künstlerbuch im komplizierten Produktionsprozess dieses Buchs nieder, das in Buchform erst posthum veröffentlicht wurde und dessen späte Realisierungen sich als Annäherungen an ein handschriftlich projektiertes, typografisches Textprojekt verstehen. Hier manifestiert sich wiederum der Bruch zwischen luxuriösem Einzelstück und ephemer produziertem Massenbuch. Der Veröffentlichungsstatus ist prekär, da Mallarmé den Text zu Lebzeiten in der Zeitschrift *Cosmopolis* veröffentlichte und anschließend weiter überarbeitete, um ihn in Zusammenarbeit mit dem Pariser Kunsthändler Ambroise Vollard mit Lithografien von Odilon Redon als Buch herauszubringen, was aber nicht realisiert wurde. Damit hätte es den Ansprüchen eines Malerbuchs genügt, das in limitierter Auflage, mit Nummerierung und Signierung gerade nicht jene Vorstellungen Mallarmés

13 Der Aufwand betrifft sowohl die Praxis der Übung, also die Zeit, die investiert wurde, um bestimmte Techniken zu beherrschen, als auch die Geldwerte, die beispielsweise der wohlhabende Erbe William Morris für seine Kelmscott Press einsetzte. Als weiteres berühmtes Beispiel könnte man Harry Graf Kessler anführen, der einen ganz erheblichen Teil seines Erbes in die Cranach-Pressen steckte; eine Investition in die Kunst des ›schönen Buchs‹, die ihn letztlich angeblich in den Ruin trieb.

umsetzte, sich an den ungebundenen Blättern, den schlechten Materialqualitäten und der typografischen Gestaltung von Zeitungen zu orientieren, um eine andere Art des Lesens zu provozieren, die durch die erschwerte Handhabbarkeit (großformatige Zeitungsseiten, die das Wenden der Seiten deutlich in Szene setzen), die zufällige Artikel-Montage auf der Zeitungsseite, die Rotation durch die Falzungen, die Vorder- und Rückseitigkeit bestimmt ist.¹⁴

Darum schreibt Anna Sigrídur Arnar, die das Interesse Mallarmés am Zeitungsformat untersucht, das Projekt Mallarmés sei »überschattet« worden:

»Dennoch erscheint die Bewunderung des Dichters für die Fähigkeit der Zeitung, einen populären – ja massendemokratischen – öffentlichen Raum für das Erzählen von Geschichten zu eröffnen, von seinen Plänen überschattet, ›Un coup de dés‹ in limitierter Auflage von dem Kunsthändler Ambroise Vollard verlegen zu lassen. [...] Als signierte und nummerierte Bücher wurden sie zu Sammlerstücken, weit entfernt von der Idee eines revolutionären Buches, das für demokratische Kulturpraktiken stehen sollte.«¹⁵

Beim Künstlerbuch wird die Autorschaft einer Person zugewiesen. Aber sobald sich der Kritiker für das Ding Buch interessiert, ist die Autorschaft des Buchs immer schon ungewiss, da multipliziert. Der Büchermacher ist immer schon viele Professionen und Personen: Malerin, Schreiber, Schriftstellerin, Illustrator, Architektin, Kunstgewerbler, Kunsthandwerkerin, Setzer, Druckerin, Buchbinder, Typografin, Grafiker, Verlegerin, Designer, Künstlerin, Buchstraße (industrielle Produktion) usw. Mit der Einrichtung der neuen Buchkategorie, die die Büchermacher zum Künstler macht, rücken erneut Text-Bild-Verhältnisse ins Blickfeld, nach denen sich die Bücher in einem Rückblick ausdifferenzieren. Demnach sind Künstlerbücher vor allem Bilderbücher im Unterschied zu den anderen Buchkategorien, welche durch ein ausgeglichenes Bild-Text-Verhältnis (illustriertes Buch) oder ein bilddominierendes Verhältnis (Malerbuch) bestimmt seien.

Das Medium erlebt in den 1960er Jahren einen Aufschwung, weil Künstler und Künstlerinnen verstärkt mit der Fotografie arbeiten und das damit gewachsene Interesse an der Bild-Serie mit dem Buch ein Medium vorfindet, das selbst (Seiten)-Serien-Charakter besitzt und Bildkonstellationen ermöglicht und herstellt.

Die Rezeption des ›schönen Buchs‹ ist zu weiten Teilen von Bücherliebhabern, Sammlern und auch von dessen Produzenten bestimmt. Sie genießen und fetischisieren die Materialitäten ihres Gegenstandes, verfolgen aber tendenziell ein ideelles Anliegen: Schöne Bücher

¹⁴ Vgl. Anna Sigrídur Arnar: »Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitungen im Fin de siècle«, in: Sabine Folie (Hg.): *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln, Wien 2008, S. 14–25.

¹⁵ Ebd., S. 21.

sind Bücher für die Dichtung, für die Malerei: Letztlich sind sie »Denkmal des Geistes«;¹⁶ einem literarischen Werk, das heißt einer geistigen Arbeit wird mittels Kalligrafie, Typografie und Illustration gehuldigt. Damit unterstellen sie sich dem Paradigma des »Book Beautiful«, das der Kunstgewerbler und Buchbinder Thomas James Cobden-Sanderson in einer in der eigenen Doves Press publizierten Abhandlung über das Ideal Book or Book Beautiful beschreibt. Er ermahnt die Buchkünstler sich der Einheit des Buchs unterzuordnen, um im Zusammenwirken aller Künste (er benennt literarischen Inhalt, Material, Kalligrafie, Typografie, Illustration, Buchbinderei) eine Idee zu verwirklichen und dem Inhalt eine Form zu geben. Keine der Künste dürfe dabei selbstsüchtig die Oberhand gewinnen. Das »Schöne Buch« als Ganzes bleibt Einheit seiner subordinierten Teile, die sich einer höheren Idee unterstellen und nur in ihr zusammenwirken können. Cobden-Sanderson benennt ein mediales Zusammenwirken nur am Rande und erwähnt zwar das Verhältnis von Typografie und Buchseite und von Illustration und Text, versteht aber unter dem »Book Beautiful as a whole« nicht den gefügten Buchkörper, sondern das für die Idee verwirklichte »composite thing of many parts«.

»Here the idea to be communicated by the book comes first, as the thing of supreme importance. Then comes in attendance upon it, striving for the love of the idea to be itself beautiful, the written or printed page, the decorated or decorative letters, the pictures, set amid the text, and finally the binding, holding the whole in its strong grip and for very love again itself beautiful because in company with the idea.«¹⁷

Das Sprechen über Künstlerbücher unterliegt quantitativ gesehen weitgehend dem Handel (in Katalogen), welcher Prämissen der Wertbestimmung und -generierung ansetzt. Demzufolge werden aus der Büchermenge Wertigkeitsstufen herauspräpariert, um Marktwerte zu bilden, die sich an Autorschaften orientieren und Verknappungskalkülen folgen (Materialqualitäten, Auflagenstärken, Signierungen, Erstausgaben usw.). Bewertungsstrategien haben Expertenwissen gefördert, welches sich bis heute an den bibliophilen Kategorien des »schönen Buchs« orientiert.¹⁸ Inzwischen hat das Künstlerbuch eine Wende zum Markt vollzogen. Das ephemere Medium, das nach nichts Besonderem aussieht, unscheinbare Hefte, Materialien des Schreibwarenhandels, sind den Prinzipien des repräsentativen, professionell

16 John Dieter Brinks: *Denkmal des Geistes. Die Buchkunst Henry van de Veldes*, Laubach, Berlin 2007.

17 Thomas James Cobden-Sanderson: *The Ideal Book or Book Beautiful: A Tract on Calligraphy Printing and Illustration & on the Book Beautiful as a Whole*, London 1900, S. 8.

18 Ein gutes Beispiel für das Begehren nach Bewertung ist das Buch von Lothar Lang: *Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch*, Stuttgart 2005. Lang ordnet das Malerbuch »in das Wirkungsfeld der großen Künstler« ein und charakterisiert es mit vielerlei Bewertungskategorien wie »Rang«, »Krönung«, »ästhetische Höhe«. Lang extrahiert in seinen Abbildungen die Bilder aus den Büchern, etwa eines Max Ernst, und stellt sie vom Buchkontext frei, um sie in die »große Kunst« einzuordnen.

produzierten Kunstkataloges gewichen – vorbereitet von Camouflage-Taktiken, Künstlerbüchern das Aussehen bekannter Verlagsproduktionen zu geben (Reclam-Heft) oder in Verlags-Reihen (Merve Verlag) zu publizieren. Die Zusammenarbeit wurde längst wieder professionalisiert und die Grenzen von Autor – Künstler – Verleger – Vertrieb reinstalled. Die Bücher haben ihren ephemeren Charakter verloren. Kunstmarktexperte Damien Hirst etwa produziert aufwändige, ›glossy‹ Künstlerbücher. Nicht allein die Brillanz der Reproduktionen reizt, sondern es kann auch mit aufwändigem technischem Raffinement gezogen, geklappt und gedreht werden.

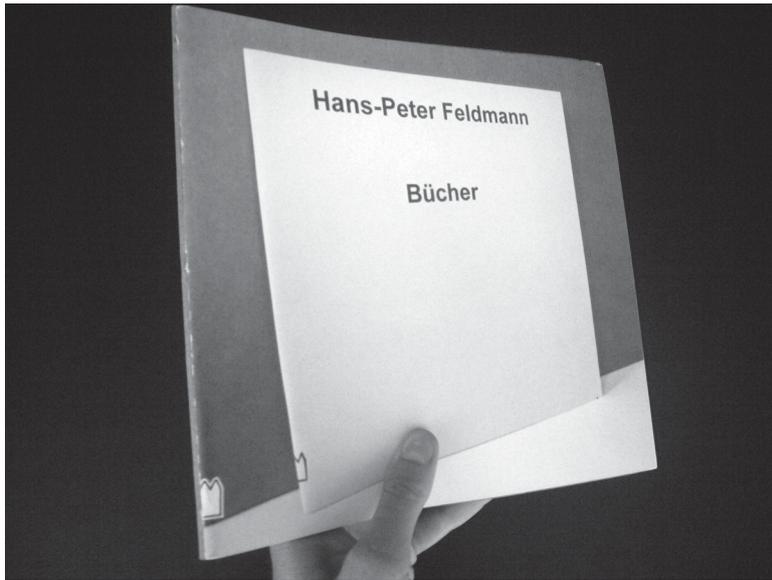
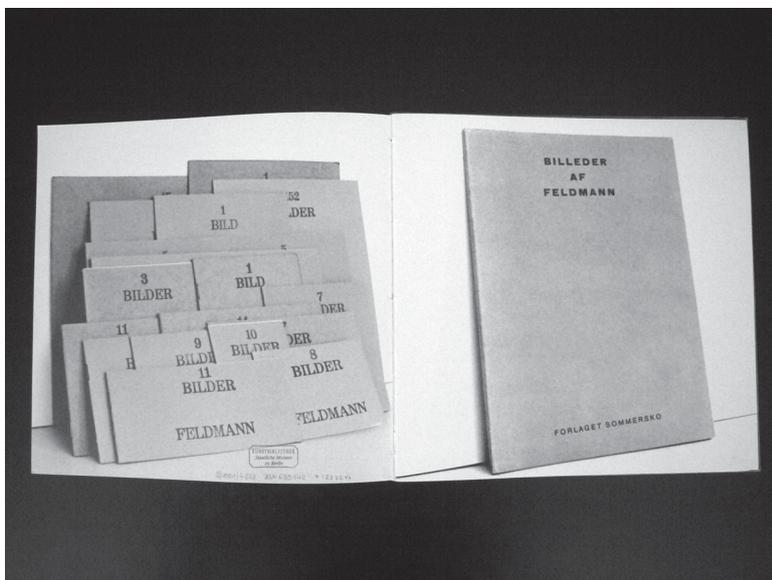


Abb. 3/1
Abb. 3/2

Buch über Bücher:
Hans-Peter Feldmann:
Bücher, (Ausst.Kat. Neues
Museum Weserburg Bremen,
hg. von Guy Schraenen),
Bremen 1999; 21,5×21 cm,
32 Seiten inkl. Umschlag.



Hans-Peter Feldmann fasste seine Buchproduktion anlässlich einer Ausstellung zu einem Katalog zusammen. In einem quadratischen drahtgeklammerten Heft nehmen die Bücher Aufstellung und zeigen ihr grafisches Gesicht. Dieses Buch über die Bücher Feldmanns zeigt auf der Vorderseite das Cover von Hans-Peter Feldmann: *Bücher* und klärt damit sogleich den Status des vorliegenden Heftes: Büchern über Bücher eine Referenz zu erweisen. Ein Infodoppelblatt des Kurators ist dem Katalog lose beigelegt, und auch die Rückseite des Heftes ist den Ausstellungsmachern mit einem Impressum vorbehalten. Die Bilder zeigen Hefte, Broschüren und Bücher. Wie in einem Warenkatalog finden sich Abbildungen von Covern, ohne dass man darüber hinaus mit Informationen über diese Bücher versorgt würde; es sei denn, der Einleger ist noch vorhanden. Allerdings sind die Bücher nicht plan, sondern in der Andeutung einer Räumlichkeit leicht schräg ins Bild gesetzt. Die Bücher sind so aufgestellt, dass der Bildausschnitt eine Zweiteilung der Bildfläche in Boden und Wand erfasst, die von einer schräg ins Bild gesetzten Raumkante geteilt wird, sodass auch die Rücken der Bücher, die gegen die Wände gelehnt sind, sichtbar werden. Das Buch über Bücher zeigt Außenfassaden und somit, dass es keine Bücher zeigen kann, indem es deren Räumlichkeit nicht ganz unterdrückt. Aus Bildern wird ein Buchraum zusammengesetzt, der den künstlerischen Strategien des Autors entspricht: Sammlungen von Fotografien anzulegen und in der Zusammenstellung von Motivähnlichkeiten ein Zwischen-den-Bildern in Gang zu setzen. Bis auf die anfängliche Heftproduktion findet sich nur ein Buch pro Seite. Dass ausgerechnet jene ephemeren Hefte, zu einem Haufen zusammengedrängt, ihre Vielzahl zeigen, die zu Beginn von Feldmanns Buchproduktion in den 1960er Jahren standen, ist symptomatisch für die Entwicklung des Künstlerbuchs, die sich zunächst über Vielheit und unprofessionelle Produktion bis hin zu dem künstlerischen ›Unikatbuch‹ vollzog.

Das Fach Kunstgeschichte reflektiert seit einiger Zeit den Umgang mit seinen wissenschaftlichen Medien. Dabei konzentriert man sich auf den Gebrauch der Bildmedien; so wird an der Geschichte der Diaprojektion gearbeitet und spezieller an den bildgebenden Verfahren der Dia-Doppelprojektion, die zur Einübung und zur Argumentation des vergleichenden Sehens in Seminaren und Vorlesungen eingesetzt wird. Die Praktiken von Wissenschaftlern rücken mit ins Blickfeld.¹⁹ Welche Evidenzen die Gefüge der Bücher schaffen, etwa die in kunstwissenschaftlichen Publikationen verbreitete Methode, auf Doppelseiten Abbildungen in Vergleichsanordnungen zu arrangieren scheint weniger zu interessieren.²⁰ Das gilt im gleichen Maße auch für die Analyse von Künstlerbüchern als räumlich verfasste Dinge. Darstellungsvarianten von Büchern in Büchern und in Ausstellungen machen überdies deutlich: Bücher über Bücher bringen in Abbildungen meist den Gegenstand Buch zum Verschwinden, ohne dass dies weitere Beachtung gefunden hätte; es erscheinen frei-

19 Vgl. Jörg Probst, Jost Philipp Klenner (Hg.): *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt a. M. 2009 und Lena Bader u. a. (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010.

20 Um ein Beispiel anzuführen: ein Vergleich der Ausgaben von Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock* verweist auf unterschiedliche Argumentationsstrategien. In der Ausgabe von 1986 bei Koehler & Amelang in Leipzig sind die zahlreichen Bilder in einem Druckbogen auf Kunstdruckpapier zusammengefasst und diese Lage ist inmitten des Buchblocks platziert; Bilder beziehen sich hier auf Bilder. In der Ausgabe in der Bearbeitung von Hans Rose in München von 1926 sind die Abbildungen ins Textgefüge eingestellt und zu Vergleichsanordnungen einander gegenübergestellt; der Barock folgt – in der Bildargumentation entsprechend dem Textargument – hier der Renaissance, insofern die Bilder auf den jeweils rechten Buchseiten arrangiert werden.

gestellte Grafiken oder freigestellte Einzelseiten, die das Buch nicht in seiner spezifisch diagrammatischen Ordnung von Doppelseiten oder als Vorder- und Rückseiten-Anordnung erfassen können. Die Kritik am Künstlerbuch zeigt sich weitgehend unbeeindruckt von Beiträgen anderer Disziplinen zur Buchgeschichte (Philosophie, Literaturwissenschaft, Buchwissenschaft, Medienwissenschaft);²¹ unbeachtet bleibt auch der Zugang der Filmwissenschaft zu ihrem Medium, die vergleichbare Darstellungsschwierigkeiten (Film- und Videostill) zu bewältigen hat. Es scheint ungleich schwieriger, Aussagen über das Buch zu treffen als über die Fotografie im Buch oder über die Malerei im Buch, deren Material-, Technik-, Medien-Geschichte im Gegensatz dazu innerhalb der Kunstgeschichte geradezu selbstverständlich erscheint und für deren Analysen zahlreiche Figuren herausgebildet wurden, die das Verhältnis Medium – Material befragen können (z. B. Raster, Falte). Es kann jedoch eine zunehmende Sensibilität für das Medium Buch konstatiert werden; davon zeugen neue Ausstellungskonzepte, die sich mit der Ausstellbarkeit von Literatur befassen und die das Buch nicht als Übermittler von Inhalten zu erfassen suchen, sondern als räumliches Objekt, nicht als zu vernachlässigendes Behältnis für Bild und Text, sondern in seinen buchspezifischen Eigenschaften.²² Lange Zeit war es selbstverständliche Praxis, Grafiken aus Büchern auszuschneiden und den Buchraum zu tilgen, um etwa einzelne Grafiken in den Kontext eines künstlerischen Œuvres einzuordnen. Buchseiten wurden in einer diagrammatischen Anordnung nachgesetzt, die Wölbung der Doppelseiten verflacht, die Ränder der Buchseiten beschnitten oder mit Hilfe einer Konturlinie formatiert. Einhergehend mit der gewachsenen Sensibilität für die Buchräumlichkeit ist bei der Repräsentation von Büchern in Büchern seit einigen Jahren eine Wende zu konstatieren. Bücher werden nebeneinander ausgelegt und in einer Warentischformation fotografiert. Und vor allem Hände geraten ins Bild, um den Gegenstand in seiner Räumlichkeit und Maßstäblichkeit zu repräsentieren. Buchdinge werden in Händen gehalten, um sie der Kamera als räumliche und als handhabbare Objekte zu präsentieren.²³

Eine Typologisierung der Büchermenge wird in dieser Studie unterlassen. Der Betrachtung dessen, was ein Buch ist, kommt große Aufmerksamkeit zu, und dies muss eben nicht in eine Hierarchiebildung von Kunstbuch gegen Künstlerbuch münden. Ein Vorgehen, das gerade beim Medium Buch großen Widerwillen erzeugt hat, denn es wird im Kontext der Kunstkritik besonders hartnäckig auf einer Trennung in Form und Inhalt beharrt. Darf man den »Inhalt vernachlässigen« zugunsten einer Medienkritik? Diese Frage wirft Anne Möglin-Delcroix auf. »[N]o form is intrinsically superior to another«, zitiert die Autorin Sol LeWitt aus einem seiner Bücher, um damit aus der Ebenbürtigkeit der Formen auf ein Fehlen von Differenzierungsmächtigkeit zwischen Medien zu schließen. Doch dass Medien

21 Vgl. Brall: *Künstlerbücher*, a.a.O., S. 18ff.

22 Vgl. Tagung »Wissen im Druck«, Konzept Christof Windgätter, am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin, Dezember 2008.

23 Ein solcher Abbildungs-Modus findet sich in: Norman Kleeblatt (Hg.): *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning, and American Art, 1940–1975*, New York 2008 und in: Berns (Hg.): *Daumenkino*, a.a.O.

keinen unterschiedlichen Stellenwert haben, bedeutet keinesfalls, dass sich Formen in unterschiedlichen Medien nicht voneinander unterscheiden und in ihrer Differenz nicht analysierbar wären. Noch darüber hinaus schießt die Argumentation mit einem weiteren Künstlerzitat: »[T]he books are definitely not works of art in the same sense as paintings«, sagt die Autorin mit Ed Ruscha, mit dessen Bucharbeiten die Kategorie Künstlerbuch in den 1960er Jahren einsetzt. Das Zitat soll belegen, dass es sich bei Büchern gar nicht um der Malerei ebenbürtige Kunstwerke handele und auch daher eine Strukturanalyse des Mediums Buch auszuschließen wäre; eine Analyse, die anscheinend für die Kunst der Malerei noch toleriert, aber paradoxerweise für die Nicht-Kunst des Buchs ausgeschlossen wird.²⁴

»Werden LeWitts Bücher nach dem formalen Kriterium des Spezifischen des Mediums begutachtet, bedeutet dies nicht nur, ihren Inhalt für nebensächlich zu halten, sondern auch sie im Licht einer handwerklichen Auffassung von Kunst zu untersuchen, die im Widerspruch zu ihrer Ästhetik steht«, ist daher die abschlägige Schlussfolgerung und Antwort auf die oben gestellte Frage nach Inhalt und Form.²⁵ Dies sei deshalb ausführlich erwähnt, weil diese Kritik sich in einer aktuellen, prominenten Publikation über das Medium Künstlerbuch findet, die, auch wenn sie hier zugespitzt vorgetragen wird, doch symptomatisch ist. Die Kunstkritik übernimmt ein Paradigma der Rezeption, dessen Gegenstand sie verwirft: So wie das »schöne«, handwerkliche Buch mit den virtuos eingesetzten Materialhandhabungen dem »Inhalt« dient, vernachlässigt das nebensächliche, nicht handwerklich beschaffene Material – also jenes industrielle oder schreibwarenhändlerische Norm(al)material – sich selbst; als wäre ein Buch LeWitts weniger materiell als ein kunsthandwerkliches Buch und als ständen die Dinge in einer Broschur von LeWitt nicht im Buchzusammenhang. Hier sind Auffassungen über Handwerk, Kunst und Medium miteinander verdrillt, die einer spezifischen Geschichte des Mediums Buch im 20. Jahrhundert geschuldet sind. Die Ablehnung einer »handwerklichen Auffassung von Kunst« scheint implizit durch den Paradigmenwechsel vom Malerbuch/Pressendruck zum Künstlerbuch bedingt.²⁶ Die Hierarchie hatte das Kunstgewerbe/Handwerk längst verinnerlicht und strebte selbst nach Höherem. Das Medium Buch im Kontext Kunst hat einen nicht tilgbaren hierarchischen Sprung vollzogen, nach dessen Auftreten ein Blick auf Material, Technik, Medium anscheinend immer über diese Stufe stolpern musste. Zugleich findet ein Wechsel von »Kunst im Buch« (Malerbuch) zu »Kunst als Buch« (Künstlerbuch) statt. In beiden Fällen wird aber eine Analyse des Buchhaften blockiert. Mit dem Wechsel des Rezipientenkreises (Sammler, Liebhaber

24 Umso erstaunlicher als Ed Ruscha, der hier zitiert wird, als Gründungsfigur des Künstlerbuchs gilt. Siehe Anne Mæglin-Delcroix: »Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen«, in: Schade, Thurmann-Jajes (Hg.): *Artist's Publications*, a.a.O., S. 24; vgl. auch Clive Phillpot: »Books by Artists and Books as Art«, in: Lauf (Hg.): *Artist/Author*, a.a.O., S. 33: »A radical break in the tradition of the artist-author occurred in April 1963, when California artist Edward Ruscha suddenly expanded his artistic production from painting, prints, and drawings to books [...]. Ruscha's book was more like a common book-trade practice rather than that used by art publishers.«

25 Anne Mæglin-Delcroix: »Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen«, in: Schade, Thurmann-Jajes (Hg.): *Artist's Publications*, a.a.O., S. 22.

26 Ed Ruscha äußert sich beispielsweise in diesem Sinne: »I am not trying to create a precious limited edition book, but a mass-produced product of high order. All my books are identical. They have none of the nuances of the hand-made and crafted limited edition book. [...] I am not in sympathy with the whole area of hand-printed publications.« Zit. nach: Phillpot: »Books by Artists and Books as Art«, in: Lauf (Hg.): *Artist/Author*, a.a.O., S. 33.

zu Kunstbetrachter, Kunstkritiker) scheint die Möglichkeit über den Gegenstand Buch zu sprechen, ohne das Künstlerbuch wieder in jenen Wirkungskreis des Handwerks zu stellen, verbaut. Abgestreift wird das Handwerkliche, zugleich der Kunststatus unterlaufen, den die Rezeption jedoch wieder eingeholt hat, indem gesagt wurde: das Buch ist die künstlerische Arbeit, ein Status, der dennoch – wie angedeutet – prekär bleibt.²⁷ Dass Macher und Denker des Kunsthandwerks und des Kunstgewerbes das Medium Buch im 19. und 20. Jahrhundert im Kontext der Kunst so sehr geprägt haben – mit einem Wissen über die Materialität und das Gefüge des Gegenstandes –, macht die Kluft von Handwerk und Kunst für die Kritik am Medium Buch besonders unüberbrückbar. Ein Blick auf das Material stellt jedoch kaum in Abrede, dass sich etwas zeigt, fordert aber Sensibilität dafür, wie es sich zeigt und geht davon aus, dass es einen eklatanten Unterschied macht, wie es sich zeigt. Der Frage soll Raum gegeben werden, wie im Medium selbst die Geschichte des Mediums aufscheint, da davon ausgegangen wird, dass Ideen nicht frei flottieren, sondern medial bedingt sind, und dass das Material selbst ›Gedanken- und Geschichtsvermittler‹ ist.²⁸ Es geht dabei nicht um das auratisch aufgeladene Material, sondern um die Arbeit des Materials am Symbolischen und um das Material als Träger der Techniken. Eine Reflexionsebene und Zugänglichkeit für eine medienwissenschaftliche Analyse wird keiner Buchkategorie abgeschlagen, noch allein zugetraut.²⁹

Die Opposition Handwerk gegen Inhalt und der Sprung vom Kunsthandwerk in die Kunst werden hier ignoriert, aber sie scheinen insofern auf, als der heftige Disput sich deutlich am Buchornament verfolgen lässt, nämlich dann, wenn das Ornament bei der Betrachtung der Beschaffenheit der Buchmaterialien im Fokus steht. Das Ornament ist Figur der Übertragbarkeit schlechthin: Doch wie sich zeigen wird, oszilliert das Ornament zwischen

27 Über Künstlerbücher als »Nischenprodukte des Kunstmarktes«, siehe Matthias Weiß: »Hand-Erotik auf Papier. Das Künstlerbuch ist eine unterschätzte Gattung«, in: *Kunstzeitung* 165 (2010), S. 26.

28 Karl Theodor Jahn spricht von »Gedankenvermittlungspapier« in: ders.: *Arbeit an der Papiermaschine*, Darmstadt 1958, S. 344.

29 Der Zugang ist für Pressendruck und Malerbuch von erwähntem Begehr nach Bewertung und dem Sprung vom Handwerk zur Kunst blockiert. Die Künstlerbuchkritik wiederum vereinnahmt alle Reflexionstiefe zum Medium Buch für sich: »These books [Malerbücher] are finely made works, but they stop short of being artists' books. They stop just at the threshold of the conceptual space in which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities. This is perhaps one of the most important distinguishing criteria of the two forms, since artist's books are almost always self-conscious about the structure and meaning of the book as a form.«; aus: Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*, New York 1995, S. 3–4. Vergleichbar äußerte sich Walther König im Gespräch: »Jeder weiß, dass ein Buch aus aneinandergereihten Seiten besteht und einen Umschlag hat. Mit diesen einfachen Definitionen haben die Künstler das, was ein Buch ist, unglaublich erweitert. Leute, die Objektbücher machen, die grenzen es wieder ein. Und jeder, der an der Kniehebelpresse seinen Holzschnitt macht, das muss nicht schlecht sein, es geht aber an der Sache vorbei.«; aus: Gabriele Koller, Martin Zeiler (Hg.): *Künstlerbücher/Artist's books. Zwischen Werk und Statement*, Wien 2001, S. 60. Auch Anne Mœglin-Delcroix Anliegen ist es, die Kategorie Künstlerbuch als das wahre Buch zu definieren und gegen andere abzugrenzen: »Or, il en va tout différemment avec les livres d'artistes [...]. Le livre ne s'y maintient ni sous l'apparence archaïque du livre artisanal ni sous l'abri esthétique du ›beau livre‹. Pour être un vrai livre [sic!], si l'on ose dire, un livre sous l'aspect banal qui nous est familier, fabriqué comme le sont nos livres ordinaires, le livre d'artiste n'en répond pas moins à un projet artistique spécifique.« Die konstatierte Alltäglichkeit des Mediums führt Mœglin-Delcroix auf die Argumentation zurück, dass eine künstlerische Idee der Materialisierung zugrunde liege und die Idee daher gerade das alltägliche Buch (das »totalement livre«) zu »pleinement art« mache; siehe: Anne Mœglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris 1997, S. 8.

Übertragbarkeit (medialer Ungebundenheit) und einer Material-Ding-Präfiguration und ist gerade daher strittig. Mit aller Heftigkeit wurde die Debatte um die Löschung eines als störend empfundenen Materialüberschusses an den Dingen mit der Figur des Ornaments ausgetragen.

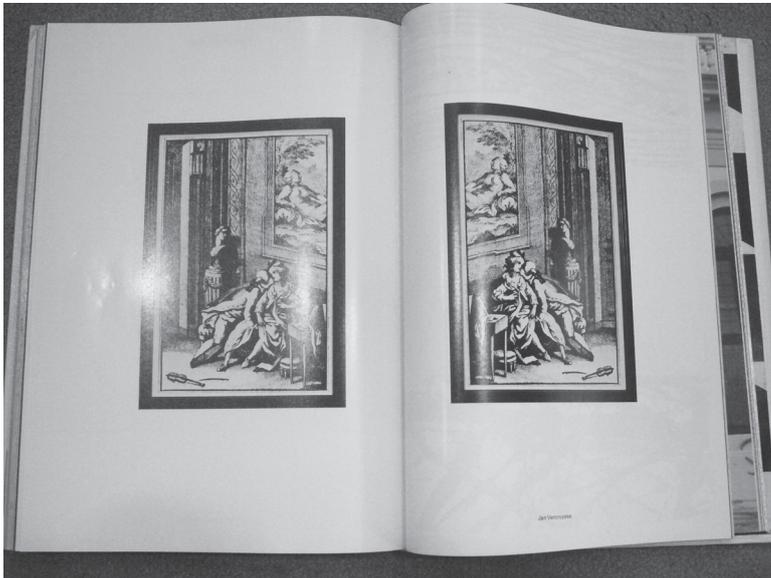
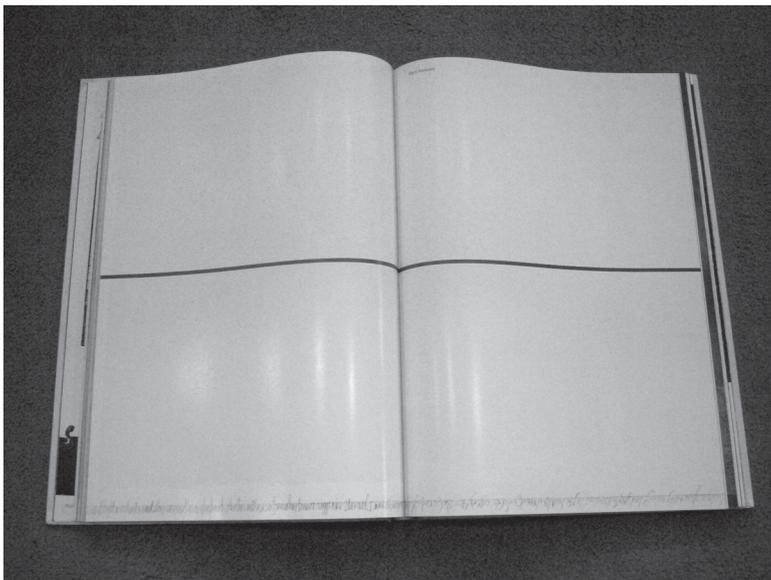


Abb. 4/1

Abb. 4/2

Doppelseitenbuch:
Manfred Schneckenburger,
Monika Goedl (Hg.):
documenta 8, Band III
Künstlerbuch, Kassel 1987;
30 x 21 cm, 318 Seiten o.P.;
Doppelseiten von
Jan Vercruyse und
Dani Karavan.



Im Fokus dieser Studie steht der Gegenstand Buch; ein Blätterding mit Vorder- und Rückseiten. Das Künstlerbuch der documenta 8 ist hierfür ein gutes Beispiel. Im industriell produzierten Hardcover finden sich 158 Doppelseiten, die mit Künstlernamen in alphabetischer Reihenfolge registriert sind. Obgleich die Anordnung der Kunst im Buch zufällig ist, ergeben sich innerhalb dieser gefügten Bucheinheit buchspezifische Zusammenhänge. Einziger Paratext ist das Impressum auf der letzten Buchseite, das besagt: hierbei handelt es sich um den »Katalog der documenta 8, Band III Künstlerbuch«. Das Buch trägt keinen Titel, sondern variiert auf Deckel und Vorsatz das Logo der documenta 8. Der Herausgeber des Bilderbuchs positioniert sich somit auf der ersten und der letzten Seite und hält die beiden einzigen Einzelseiten des Buchraums besetzt, welche zwar mit den Vorsätzen zusammengeschlossen sind, jedoch mit diesen Sonderpapieren keine Doppelseiteneinheit eingehen. Der regelmäßige Rhythmus von Doppelseiten wird nur an wenigen Stellen unterbrochen, an denen das Schema sich in einen Zusammenhang von Vorder- und Rückseite umgekehrt. Man hält ein Buch über die Modi der Doppelseitengestaltung in Händen: Bilder sind über die gesamte Doppelseite gelegt, nur eine der Seiten ist bezeichnet oder Bilder finden sich spiegelbildlich angeordnet, sodass sie sich wie beim Schön- und Widerdruck im Aufschlagen der Seiten voneinander abheben; wie auf der Doppelseite von Jan Vercruyse mit einer dies- und jenseits des Falzes spiegelbildlich gesetzten Kupferstichreproduktion. Reproduziert ist damit nicht allein der Kupferstich, sondern der Druckvorgang der Reproduktionstechnik mittels der klappbaren, spiegelsymmetrisch am Falz ausgerichteten Buchseiten. Auf einer anderen Seite gerät eine horizontale Linie durch das Falzscharnier des Buchs in eine Wölbung mit Mittelknick und ist nicht allein Linie auf Papier, sondern folgt einer Linie des Buchraums. Aufgrund seiner strengen Doppelseitenordnung ist das Buch ein vervielfältigtes Buch im Buch; durch die Entfaltung jeder Doppelseite sind alle anderen Minimalbücher verdeckt.

Auch bei der Analyse von Künstlerbüchern geht es um die Konnotationen und Zusammenhänge zum Buchhaften. Auf welche Weise insistiert das Medium? Nicht das Besondere interessiert, vielmehr das Verbreitete, das sich der Aufmerksamkeit Entziehende: Buchtechnik und Bereiche einer ephemeren, allgegenwärtigen Ästhetik. Das Buch scheinen wir aufgrund seiner Sturheit und unserer Vertrautheit mit dem Gegenstand immer schon zu kennen, um in der Kunstkritik vor allem Tricks des Gegenstandes anzuerkennen (zum Beispiel so genannte Buchobjekte).³⁰

Die Falte ist zentrale Denkfigur, um einen Bezug zwischen Material, Technik und Analyse von Büchern herzustellen. Dabei interessieren wiederum nicht die Sonderformen von Faltungen (etwa Axel Heibels in verschiedene Richtungen klappbare Künstlerbücher), sondern der gewöhnliche, dem Kodex technisch zugrunde liegende Falz. Faltung ist einerseits technische Grundlage des Mediums Buchs, sie hat sich andererseits auf die Beschaffenheit der Buchmaterialien ausgewirkt, die im historischen Kontext der Kunstgewerbebewegung untersucht werden. Ornamentale Beschaffenheiten des Buchmaterials

30 Den ersten documenta-Auftritt hat das Künstlerbuch auf der documenta 6 mit Buchobjekten; siehe Joachim Diederichs (Hg.): *documenta 6. Handzeichnungen, utopisches Design, Bücher*, (Ausst.Kat. Kassel) Kassel 1977.

kehren hervor, was im Verständnis des Mediums Buch als einem Gegenstand, der aus Flächen zusammengesetzt ist, verdrängt wurde. Dies ermöglicht es auch, das Ornament anders zu fassen als einen abgelösten materialen Überschuss. Die Falte eignet sich als Analysewerkzeug für die Beschaffenheit der Buchmaterialien sowie für die räumliche Verfasstheit des Buchraums.

2. Analyse des Nebensächlichen: Mediale Historiografie des Buchmaterials

»Der Textilkunst eng verwandt, ihr gleichsam ein Vorläufer, ist die Flechterei, die biegsamen Stengel, Zweige, Bast, Blattrippen und Wurzeln der Pflanzen, ganz oder gespalten, verarbeitet. Endlich entsteht aus den Häuten von Tieren das Pergament und aus den Fasern von Pflanzen das Papier, beides Stoffe, derer wir für das Schreiben und Drucken, für das Herstellen von Büchern, Bildern und Tapeten in Menge benötigen. [...] welche Ausbreitung begegnet uns da nicht wieder! Man denke nur daran, wie viel Papier Tag für Tag dem Buche, dem Bilde und der Tapete anheimfällt; ganz zu schweigen von dem, was Buchbinder, Galanterie- und Kartonnagenarbeiter gebrauchen.«³¹

In kunstwissenschaftlichen Reflexionen über das Buch (sei es sie verhandeln ›das schöne Buch‹, sei es das Künstlerbuch) nehmen medienwissenschaftliche Fragestellungen erstaunlich wenig Raum ein (etwa zum Tiefenraum des Buchs, zur Zweiseitigkeit der Seiten usw.).³² Die Doppelseitenordnung gilt als flach, und bei der Räumlichkeit des Gegenstandes geht man kaum je über die Feststellung der Möglichkeit hinaus, dass ein Buch zu blättern sei und differenziert nicht weiter.³³ Im Folgenden soll eine buchgeschichtliche Perspektive eingenommen und bestimmte Begriffe nach ihrer Tragfähigkeit befragt werden, um einen mediengeschichtlichen Zugang zum Buch herzustellen und offenzulegen, in welcher Weise das Wissen um den Buchraum in diesem selbst zum Vorschein kommt. Analysen zum anonymen Buchmaterial bahnen einen solchen Zugang, denn Buchmaterial birgt in seiner ornamentalen Beschaffenheit Wissen zum Buchraum. Die Ablösungsprozesse des Ornaments von den Dingen, die mit den Kunstgewerbediskursen zur Sprache kommen, resultierten im Buchraum in einer ›ornamentalen Verschiebung‹, nicht in einer Befreiung vom Ornament.

31 Wilhelm Behncke u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin 1907–1909, Band I, S. 10.

32 Eine Ausnahme bildet der Aufsatz von Carolin Meister, in dem sie das Buch als entscheidenden Agenten der Bildproduktion analysiert: Carolin Meister: »Picassos Carnets. Das Skizzenbuch als graphisches Dispositiv«, in: Werner Busch u.a. (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 257–282.

33 Vgl. Hans Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst*, Köln 1996, S. 49: »Das Ornament [...] auf der flachen Seite des Buches«.

2.1. Geschichtlich verfasstes Material

»Leser, du hältst hier, wie es oft vorkommt, ein Buch in Händen, das nicht der Autor gemacht hat, weil eine Welt daran teilhatte.«³⁴ Dabei geht es im Folgenden nicht um die hier von Henri Michaux vorgetragene Geste des verschwindenden Autors, sondern um eine Welt anonymer Materialien.³⁵ Denn ein Buch »ist aus den verschiedensten Materialien gemacht, aus ganz unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten. Sobald man das Buch einem Subjekt zuschreibt, vernachlässigt man die Arbeit der Materialien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen«, schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Rhizom*, einem Text, den sie als Einleitung auch ihren *Tausend Plateaus* vorangestellt haben und der mit Analysen zum Medium Buch die philosophischen Fragen eröffnet.³⁶

Jacques Derrida geht in *Maschinen Papier* davon aus, dass »die Frage des Buches als ein ausgearbeitetes Ensemble von Fragen sämtliche Begriffe in ihren Dienst nimmt«, welche er vom Buch jedoch zu unterscheiden sucht: »die Schrift, die Art und Weise der Einschreibung, der Produktion und der Reproduktion, das Werk und das Ins-Werk-Setzen, den Träger, die Ökonomie des Marktes oder der Lagerung, das Recht, die Politik, und so weiter.«³⁷ Derrida präzisiert die Frage nach dem »Träger« als eine Nachbarschaft zur Frage nach dem Buch, die in den Sinn kommt, weil der im Gang befindliche Prozess der Transformation des Buchs und die Frage nach der Zukunft des Buchs akut interessieren.

Mit dem lateinischen Wort *liber*, das zunächst den lebendigen Teil der Rinde bezeichnet, bevor es den Gegenstand Buch meint, mit dem griechischen Wort *biblos*, das die Rinde des Papyrus bezeichnet, mit dem Wort Buch, das sich von den Buchenbrettern ableitet, sind mit den Bezeichnungen für den Gegenstand die Materialitäten seiner Geschichte benannt: Beschreib- und Einbandstoffe. Die Konzentration liegt daher zunächst auf der Materialität der Dinge, auf ihrer Gewordenheit, die – ob sie nun bewusst oder unbewusst so oder so gestaltet wurden und vorliegen – auf eine historische Gefügtheit verweist. Dies ist auch Grundlage für die Betrachtung zeitgenössischer Künstlerpublikationen, bei der nicht zuvorderst nach der Intention des Künstlers und nach einem Werkzusammenhang gefragt wird, sondern bei der das Buchgefüge Ausgangspunkt ist: also der Zusammenhang, in den die Dinge im Buch geraten. Inwiefern insistiert das Gefüge des Buchs? Welche Eigenschaften des Mediums Buch wirken sich auf Anordnungen – man könnte sagen, jedes Buchs – aus? In der vorliegenden Studie sind Material- und Buchbeispiele eingearbeitet, um von der Präsenz des besprochenen Materials in zeitgenössischen Buchpublikationen zu zeugen und zugleich die entsprechenden künstlerischen Arbeiten auf Grundlage der Materialanalysen

34 Henri Michaux zit. nach: Llewellyn Brown: *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Caen 2007, S. 149, (Übersetzung NW).

35 Vgl. Albert Haemmerle, Olga Hirsch: *Buntpapier. Herkunft, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961, S. 170: »Buntpapier war und blieb fast ausnahmslos ein anonymes Erzeugnis kunstfertiger Betätigung.«

36 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 6.

37 Jacques Derrida: *Maschinen Papier*, Wien 2006, S. 18.

zu deuten. Gefragt wird, ob sich ein Zugang finden lässt, der nicht Bücherarten zu unterscheiden sucht und Typologien erstellt,³⁸ sondern sich Aspekten der Medien- und Technikgeschichte nähert, die sich vornehmlich einer medialen Historiografie des Buchs verdankt. Darum wird zunächst von Objekten die Rede sein, denen keine Autorschaften zugewiesen werden können. Nicht etwa, weil Buchmaterialien keinen bestimmten Fabriken, Künstlern, Orten zugeordnet werden könnten, sondern weil sie einen Fundus des anonymen Buchwissens bilden. Durch die weite Verbreitung bestimmter Materialien in allen Kategorien von Büchern, besteht nur eine sehr lose Kopplung an Autoren und Urheber. Man könnte sagen, dass gerade die Anonymität dieses Materialfundus ein Charakteristikum des Mediums Buch ist. Künstlerbüchern kehren mit der Verwendung solcher Materialien eine spezifisch buchgeschichtliche Seite hervor. Wenn das Buch durch die Geschichte der verschiedenen Reproduktionstechniken, Beschreibungstechniken usw. hindurchgeht, es also in gewisser Weise davon »unabhängig« ist, wie Derrida sagt, ist es das auch von Materialtechniken? Denkt man das Material unabhängig von Werk und Autorschaft, kommt man doch sehr schnell wiederum auf andere Abhängigkeiten zurück: beispielsweise sind bestimmte Fotoreproduktionstechniken von der Entwicklung des glatten und hochopaken Kunstdruckpapiers abhängig. Bücher sind also keineswegs unabhängig von Materialtechniken. Der Fokus liegt im Folgenden auf Buchmaterial, das durch seine Verbreitung anonymisiert ist; ein Versuch, welcher der gängigen Praxis entgegensteht, die sich dem Material über Namen und Orte nähert oder vor allem um solche Zuweisungen bemüht ist. Auf diese Weise können Sensibilitäten erzeugt werden für die Beschaffenheiten der Materialien und deren buchgeschichtliche Zusammenhänge.³⁹ Betrachtet werden dabei die »Zwischenbereiche« des Buchmaterials: Zwischenblätter, Einbandstoffe, Vorsatzpapiere und in geringerem Maße die »Hauptstoffe« des Buchs mit den »Gedankenvermittlungs- oder Bildträgerpapieren«; eine nicht wirklich gebräuchliche, aber in diesem Zusammenhang sehr brauchbare Kategorie aus einer papierhistorischen Studie, welche die Papiermenge des Weiteren in »Sonderpapiere« einteilt. Angenommen wird im Folgenden, dass Buchmaterial »Gedankenvermittlungsmaterial« ist.⁴⁰ Erzählt wird die Geschichte der Buchmaterialien mit Hilfe eines bestimmten Papiers, dessen Muster wie ein Archiv verschiedenster Buchmaterialien interpretiert werden kann. Pergaminpapier wird stellvertretend für die Spielarten von Mustern und Oberflächen traditioneller Buchmaterialien in den Blick genommen. Da die Untersuchung um das Material Pergamin angeordnet ist, werden zeitnahe theoretische Diskurse, wie die

38 Obleich – wie erwähnt – das Herausbilden von Teilmengen wesentlicher Bestandteil der Diskurse ist, gilt das Buch auch als »stures« Medium. Peter Frank kuratierte für die documenta 6 unter anderem einen umstrittenen buchobjektlastigen Ausstellungsteil. »Ah, ta hell with all these sub-sub-categories, I'm just gonna do my book«, zitiert Artur Brall den Kurator, in: ders: *Künstlerbücher*, a.a.O., S. 84. Auch andere Autoren verweisen auf die Widerständigkeit des Buchs: »Throughout its history (and even prior to Gutenberg) the book has possessed a relatively standard form varying only in size, colour, shape and paper texture.«, schreiben Steve McCaffery und bpNichol in ihrem Aufsatz: »The Book as Machine«, in: Clay, Rothenberg (Hg.): *A Book of the Book*, a.a.O., S. 18; oder noch kategorischer: »Der Codex hat auf dem Entwicklungsgang zu unserem heutigen Buch keine wesentlichen Änderungen mehr erfahren.«, in: Helmut Hiller: *Wörterbuch des Buchs*, Frankfurt a. M., 1954, S. 60.

39 Vgl. Guido Dessauer: »Das Buntpapier im 19. Jahrhundert«, in: Dag-Ernst Petersen, Ernst-Peter Biesalski (Hg.): *Gebunden in der Dampfbuchbinderei. Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts*, (Aussf. Kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) Wolfenbüttel 1994, S. 115–118.

40 Siehe Jahn: *Arbeit an der Papiermaschine*, a.a.O., S. 344.

Ornamentdebatten des Kunstgewerbes, die papierhistorisch und motivgeschichtlich weiter ausholende Erzählung unterfüttern. Die Beschaffenheit der Buchmaterialien können Auskunft geben über die Geschichte des Mediums Buch.

Ausgangspunkt für eine Betrachtung des Buchmaterials ist die These, dass Material geschichtlich verfasst ist.⁴¹ Material meint dabei einen Stoff, der Transformationsprozessen unterliegt. Material ist »all das, was zur künstlerischen Weiterverarbeitung vorgesehen ist«, zitiert Monika Wagner die Enzyklopädie Diderots und nennt Material, was zwischen Stoff und Ding angesiedelt ist.⁴² Die Transformationsprozesse meinen hier nicht die Umwandlungen chemischer Stoffe, denn auch jeder Stoff ist formal und historisch verfasst, sondern die Transformationen in der kulturellen Praxis (Buchherstellung) und in der künstlerischen Arbeit. Nicht nur Dinge, auch Material ist narrativ verstrickt. Historiografie prägt sich im wahrsten Sinne des Wortes in die Buchmaterialien ein. Über eine Betrachtung und Beschreibung des Materials lässt sich eine mediale Historiografie des Buchs erzählen. Das untersuchte Material ist ornamental verfasst. Neben einer geschichtlichen Dimension des Buchmaterials kommt somit eine Qualität des Ornamentalen ins Spiel, die, wie zu zeigen sein wird, ein Stück der Technikmythen und der Materialgeschichte bereithält. Die besondere Rolle, die das Ornament für die Buchmaterialien und für die Gestaltungen des Buchraums spielt, wird an den Mustern des Pergaminpapiers ausgeführt, denn bei diesen Mustern handelt es sich nicht um einen Spezialfall des Ornamentalen im Buch oder allein um eine nebensächliche Buchstelle, die das Pergamin als Buchmaterial unbestritten einnimmt. Vielmehr wird einem Blick auf das Nebensächliche zugetraut, wesentliche Aspekte einer Mediengeschichte freizulegen.

Grundsätzlich sind in der Geschichte der Buchmaterialien drei Einschnitte zu nennen: Erstens: das Aufkommen von geprägten oder gefärbten Papieren in der Mitte des 17. Jahrhunderts, den sogenannten Buntpapieren. Diese Papiere wanderten vom Inneren der Bücher, wo sie schon zuvor als Vorsätze und Zwischenblätter verwendet wurden, auch nach außen auf den Einband. Neben Ganztierhaut-Einbänden wurden Halbbände mit Papierüberzügen gefertigt. Gemeinhin wird dies damit begründet, dass zur Einsparung von Tierhäuten Ersatzmaterialien Verwendung fanden.⁴³ Zweitens wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts textile Einbandgewebe eingeführt. Drittens: Textilien wurden mit Appreturen versehen. Seit den 1820er Jahren verbreitete sich mit dem modernen Verlagseinband und einer technischen Umrüstung der Buchindustrie allem voran der textile Einbandstoff Kaliko, in den Materialoberflächen älterer Buchmaterialien wie Leder eingeprägt wurden. Texturen und Muster früherer Buchmaterialien (Tierhaut) wurden in anderen Materialien (Papier,

41 Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst*, München 2001.

42 Monika Wagner im Vortrag »Ton: Plastischer ›Stoff‹ für Kunst und Gebrauch« auf der Konferenz »Stoffgeschichten – Stoffe und ihre kulturelle Aneignung«, Universität Augsburg, April 2007.

43 Vgl. Haemmerle, Hirsch: *Buntpapier*, a.a.O.

Leinwand, Kunststoff) reproduziert.⁴⁴ Mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert wurde auf Textil, Papier und Kunststoff das Musterrepertoire übertragen, und die Geschichte der Musterübertragungen setzte sich exzessiv fort. Auch Pergamin ist ein Material, in das Materialitäten der Buchherstellung eingepreßt wurden (Haut, Textil). Dabei repräsentieren die Muster nicht allein bestimmte Oberflächen, sondern sie verdoppeln in der Nische eines Buchzwischenraums Texturen und bergen die mit ihnen verknüpften Erzählungen über Produktionsprozesse und ihre Erfindung. Eine Mikrogeschichte des Pergaminpapiers zu erzählen bedeutet, Schichten einer Makromaterialkultur des Buchs auseinanderzulegen. In Fotoalben oder Briefmarkenalben lassen sich Pergaminpapiermuster mit verschiedensten Mustern nachweisen: Spinnweben, Moiréstrukturen, Leinwandbindung, Brokatmuster, Karowebstrukturen, Ledernarbung. Die Pergaminpapiere zeigen eine große Vielfalt von Gewebemustern.



Abb. 5/1

Musterarchiv, Ledernarben- und Textilmuster in: Musterheft *Geprägte Pergaminpapiere*, ohne Jahr und Ort, vermutlich Spezialpapierfabrik Moufang Oberschmitt, ca. 1910; Buch- und Schriftmuseum, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig. (Siehe auch Abb. 16: Siebdruck und Abb. 27: Leinenwebmuster)

⁴⁴ Die Bamberger Kalikofabrik wurde 1863 gegründet und war die erste Fabrik für Bucheinbandgewebe in Deutschland. Vgl. Adolf Rhein: »Wie das Maschinenzeitalter in der Buchbinderei begann«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 75 (1962), S. 634–650; Anonym: »Hundert Jahre Bamberger Kaliko«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 76 (1963), S. 344; Wolfgang Eckardt: »Die ersten Kalikobände in London, New York, Stuttgart«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 74 (1961), S. 11–12, I Taf. vor S. 25: »Zunächst benutzte er [Archibald Leighton] für die 1821 bis 1831 von William Pickering herausgegebenen Diamond-Classics glattes Gewebe. Damit nicht zufrieden, ließ er bei dem Textilfabrikanten de la Rue den neuen Einbandstoff prägen, der in dieser verbesserten Ausführung erstmals in der siebzehnbändigen Ausgabe von Byrons Leben und Werk des Londoner Verlags John Murray (1832 bis 1833) zur Anwendung kam. [...] Bis etwa 1838 kaufte Archibald Leighton das weiße Rohgewebe in Manchester, von dort ging es in die Färberei und in eine Appreturanstalt. Das Prägen besorgte die Werkstatt meist selbst. Erst 1851 soll man in London mit der Fabrikation des gebrauchsfertigen Kalikos begonnen haben.«

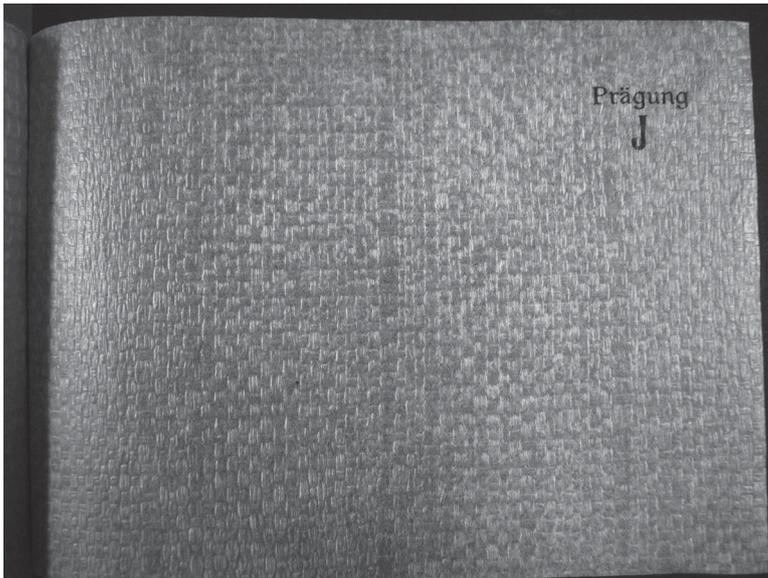


Abb. 5/2

Musterarchiv, Ledernarben- und Textilmuster in: Musterheft *Geprägte Pergamentpapiere*, ohne Jahr und Ort, vermutlich Spezialpapierfabrik Moufang Oberschmitt, ca. 1910; Buch- und Schriftmuseum, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig. (Siehe auch Abb. 16: Siebdruck und Abb. 27: Leinenwebmuster)

Ein undatiertes Musterheft der Spezialpapierfabrik Oberschmitt wird in der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig verwahrt.⁴⁵ Die Muster der Pergamente lassen sich in Gruppen einteilen, wobei einzelne Muster verschiedenen Zusammenhängen zugeordnet werden können. (Außer Acht gelassen werden Muster mit Firmenlogos.) Nicht im Musterheft (mit achtzehn Prägungen) findet sich das wohl erst später produzierte Seidenwurmmuster. Auf die Zusammenhänge wird immer wieder zurückzukommen sein. Manche Zugehörigkeiten innerhalb der Gruppen werden sich erst im Verlauf dieses Textes erschließen.

1. Muster, die Oberflächenstrukturen von traditionellen Buchmaterialien zeigen: Gewebeoberflächen von Haut (Ledernarbung) und Textil.
2. Textile Strukturen: grobe Flechtung, Leinenbindung, Fischgrätmuster, Moiré und Motive von Brokatmustern.
3. Ornamentformen aus der Buchornamentgeschichte mit Brokatmustern und Flechtstrukturen.⁴⁶
4. »Abdrücke« der Papiergeschichte mit Rippung (Siebstruktur) des Papiers, Seidenwurmmuster und Mustern des Textilen.
5. Muster, die auf die Transparenz des Materials Pergamin und damit auf die Transparenz der Beschreibstoffe (Pergament, Papier) verweisen mit Webstrukturen, Spinnweben- und Eisblumenmustern.
6. Spielarten der Falte mit textilen Strukturen und Hautgeweben, Wolkenmuster, Narbungen der Oberflächen.

⁴⁵ Nach Auskunft von Matthias Metka werden in der Spezialpapierfabrik Oberschmitt ab circa 1910 zwanzig verschiedene Musterprägungen hergestellt. Vermutlich ist dieses Musterheft das erste, das die Papierfabrik herausgebracht hat.

⁴⁶ Rekurse auf Buchilluminationen des Mittelalters; beispielsweise die als »Teppichseite« bezeichnete ornamental ausgestattete Buchseite ohne Text oder Initialen.



Abb. 6
Gewebemuster:
Bücherstapel in der Ausleihe
der Staatsbibliothek zu
Berlin, 2010.

Gewebestrukturen von Buchmaterialien sind nichts, nach dem man suchen müsste. Ein Spaziergang durch die Regale irgendeiner Bibliothek, die Bücher nach 1800 verwahrt, genügt, um sich mitten im Textilen der Buchmaterialien und zwischen der Vielfalt textiler, genarbter, geaderter Muster zu befinden (Abb. 6: Gewebemuster). Nach 1900 nehmen die Spielarten der Muster zu und zeigen sich auf Bänden der Sortimentsbuchbindereien in »Übertreibungen«; aus Gründen, die noch zu erörtern sein werden. Kein Material erklärt sich allein aus Zweckmäßigkeit oder dem Gegenstand angemessenen Eigenschaften: etwa dadurch, dass Textil faltbar wäre und die Haut strapazierfähig sei. Vielmehr ist noch eine andere Schicht von Zusammenhängen zu suchen, und nicht nur die mimetischen, auch die ferner liegenden Muster werden in Erwägung gezogen, um sie einer Perspektive der medialen Historiografie zugänglich zu machen, welche die ornamentale Beschaffenheit des Buchmaterials und deren Übertreibungen zu deuten hilft und zunächst auch erst einmal zu sehen hilft.

2.2. Pergaminpapier

2.2.1. Sackgassen

In einem durch Handhabung und Anschauung wohl vertrauten Zwischenraum finden sich in Fotoalben transparente Papiere mit ornamentalen Mustern. Fotoalben gehören seit kurzem der Vergangenheit an, ihre massenhafte Produktion wurde eingestellt; ersetzt werden sie durch Fotobücher für digitale Fotografie. Noch verwahren sie in den meisten privaten Haushalten und Sammlungen fotografische Archive, doch werden die aus Kartonseiten und pergaminigen Zwischenblättern konstruierten Alben gerade selbst zu etwas Vergangenem. Über Pergamin wurde im Zusammenhang von Patenten und über seine Handhabung und Brauchbarkeit berichtet. Erfinder und Restauratoren schreiben über Pergaminpapier. In der Geschichte der Fotografie, des Ornaments oder der Buch- und Papiergeschichte kommt Pergaminpapier dagegen nicht vor, obwohl es vielfältige Anchlüsse zu kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklungen und Erzählungen bieten. Daher werden im Folgenden nicht nur Bücher und Papier, sondern auch Bilder und Mythen zur Analyse herangezogen. Eine Geschichte der Pergaminmuster wird sich aus isolierten Fund- bzw. Bruchstücken zusammensetzen. Die hier erzählte Geschichte des Papiers springt daher auch in Analogien und lässt Entferntliegendes aneinander anschließen, ausgehend von der These, dass im Nebensächlichen Diskurse des Wesentlichen verfangen sind, und auch aus ganz pragmatischen Gründen, die der Überlieferungslage geschuldet sind.

Der Buchwissenschaftler Richard J. Wolfe legte 1991 nach 25-jähriger Recherchearbeit ein Buch über Marmorpapier vor. Die Papiere konnte Wolfe zwar überall finden, eine Rekonstruktion ihrer Geschichte war jedoch im Sinne der von ihm schließlich vorgelegten systematischen und chronologischen Papiergeschichte – wie er mehrfach betont – ganz ausgesprochen mühsam. 25 Jahre scheinen dafür ein keineswegs übertriebener Zeitraum, denn die »Geheimnistuerei geht Jahrhunderte weit zurück«, schrieb August Weichelt über seine Erfahrungen mit den Recherchen über eine Geschichte des Buntpapiers und ihre Techniken.⁴⁷

⁴⁷ August Weichelt: *Buntpapier-Fabrikation*, Berlin 1927, S. 310.

»Marbled papers in ancient bindings can serve the same function as the tracks and bony fragments of prehistoric fossils when studied in a careful systematic way, and when correlated with their environment, they can provide form and substance to a way of life that has become all but extinct.«⁴⁸

Auf eine der Wolfschen Studie vergleichbaren Rekonstruktion wird bei der Analyse der Pergaminpapierfossilien verzichtet, da es weniger erheblich scheint eine Landkarte der Produktionsstätten zu erstellen oder bestimmte Muster bestimmten Papierfabriken zuzuordnen, als vielmehr die Analyse auf eine Konstellation aus Ornament- und Kunstgewerbe-diskursen zu stützen. Nichtsdestotrotz begann meine Recherche zum Pergamin in papiergeschichtlichen und fotografiegeschichtlichen Sammlungen mit dem Bedürfnis, eine Chronologie herzustellen und Wissen über Erfinder, Produzenten und Verbraucher zu sammeln. Recherchen führten quer durch die umfangreichen Fachpublikationen zur Technikgeschichte der Papier- und Buchherstellung seit 1900. Eine genaue Datierung der Muster ist aber immer noch nicht möglich. Der Entwurf der Muster bleibt anonym. Während der Beobachtung von rotierenden Kalenderwalzen in einer Papierfabrik schien sich mir dann noch ein alternativer Weg aufzutun. Das Wissen um die Urheber der Muster hätte bei den Werkzeugmachern vermutet werden können, denn die Gravierwalzenanstalten und nicht die Papiermacher hielten die Muster bereit, beschäftigten Zeichner und Graveure zur Herstellung der Prägwerkzeuge, die dann in den Papierfabriken verwendet wurden. Doch auch hier scheint das Wissen verloren. Versprengt finden sich Vorlagenzeichnungen, Musterbücher der Papierfabriken, Abrechnungen, historische gravierte Walzenpaare, die noch in Verwendung sind oder auf Halde liegen: eine lückenhafte Überlieferung.⁴⁹ Doch selbst wenn die Urheberschaft eines bestimmten Musters nachgereicht werden könnte, lässt sich dieser Verlust von Urheberschaft in die Diskurse des Ornamentalen einbetten, denn Ornamente unterliegen der Vorschrift der Wiederholbarkeit. Sie selbst sind allermeist Wiederholungen von Formerfindungen, die ohne

⁴⁸ Richard J. Wolfe: *Marbled Paper, its history, techniques, and patterns with special reference to the relationship of marbling to bookbinding in Europe and the Western World*, Philadelphia 1991, S. XII.

⁴⁹ Die Materiallage stellt sich wie folgt dar: Museum Walzengravieranstalt Guntramsdorf, Österreich (einzelne Rechnungen und zwei Vorlagenzeichnungen für Spinnwebenmuster aus den 1950er Jahren), Papierhistorische Sammlung des Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig (Musterheft der Spezialpapierfabrik Moufang Oberschmitt, um 1910); mündliche Überlieferung in den beiden deutschen noch produzierenden Papierfabriken: Spezialpapierfabrik Oberschmitt GmbH (Musterheft Pergaminpapier um 1920; älteste Stahlwalze mit Gravr mit Seidenraupenmuster der Firma Hiedemann Köln circa 1920, Fotografien von der Papierfabrik aus den 1930er Jahren, Rechnungen aus den 1930er Jahren; geprägtes Pergamin produzierte die Fabrik nach 1910; in den 1970er Jahren wurden alte Prägekalender entsorgt.) Die Papierfabrik GrünPerga in Grünhainichen produzierte erst seit den 1970er Jahren geprägtes Pergamin. Zeitschriftenbestände u.a. im Deutschen Museum München (Papierhistorische Sammlung), Fotoalbum-Sammlungen u.a. im Deutschen Historischen Museum Berlin, im Münchner Stadtmuseum und in der Fotothek/Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien in Weimar; Zufallsfunde auf Flohmärkten (Briefmarken- und Fotoalben).

Urheberschaft flottieren, und Urheberschaften werden der anonymen Nutzung übergeben.⁵⁰ Die Muster werden zum Material, das zur Verfügung steht. So lassen sich die einzelnen Muster des Pergamins kaum historisieren. Die Spinnwebenmuster weisen seit den 1910er Jahren eine entscheidende Differenz auf. Das Muster zeigt Spinnentiere in Netzen, in denen Fliegen auftauchen oder fehlen. In wenigen Fotoalben finden sich auch Papiere mit Spinnwebenmuster, die allein die Netze zeigen, weder Beute noch Jäger; die grafische Gestalt ist so auf das abstrakte Fadenraster konzentriert. Es wäre verlockend, dieser Differenz eine kulturhistorische Dimension zu geben. Vielleicht hätte es eine Zeit gegeben, der das Dekor mit Opfer- bzw. Speisetieren unangenehm geworden ist. Bestimmte Fabrikanten entschlossen sich, die Fliegen aus den Netzen zu entfernen. Vielleicht ließe sich das Auftauchen und Verschwinden der Speise für die in den Netzen ruhenden Spinnentiere deuten. Bestimmt haben sich solche Geschichten zugetragen. Eruieren ließen sie sich nicht. Die jahrzehntelange Produktion der Spinnwebenpapiere in unterschiedlichen internationalen Fabriken und die Wiederholung dieses einen Musters mit minimalen Abweichungen machen die Erstellung einer Chronologie der Muster schwierig.

»Heute [1927] arbeiten in Deutschland über vierzig Papiermaschinen diese Papiere und Schweden und Norwegen dürften wohl gleiche Mengen herstellen, während in Amerika kaum die Hälfte erzeugt wird. Rechnet man hierzu noch die Mengen, die in der Schweiz, Holland, Frankreich und Finnland produziert werden, so erhält man ein Bild von der Bedeutung, welche dieses Papier sich auf dem Weltmarkt errungen hat.«⁵¹

50 *Anonymität*: Dass sich am Ornament noch ein gegensätzlicher Topos festmacht – das Ornament als künstlerisch individuelle Handschrift – weist auf den oszillierenden Charakter des Ornamentalen. So können bestimmte Ornamentensprachen einzelnen Entwerfern mühelos zugeordnet werden. In der KunstGEWERBEbewegung wurden Ornamentserien wie eine Handschrift eingesetzt, die sich ganz im Sinne einer Marke etablieren ließen und gleichwohl – zur Verbreitung dieser – der allgemeinen Nutzung übergeben wurden.

Wiederholung: Das KunstHANDWERK hat zur Wiederholung eine ganz eigene Haltung. Nur wer die Kunst der Wiederholung beherrscht, ist ein guter Kunsthandwerker. Die Tücke in der Fertigung von Buntpapier – besonders dem Marmorpapier – besteht darin, den Zufall zu minimieren und Muster durch Erfahrung und die Tradierung bzw. unter Geheimhaltung von Rezepturen, Handgriffen, Techniken wiederholbar zu beherrschen. »Es gibt kaum ein Handwerk, welches so leicht erscheint und so einfach auszuüben ist, wie das Marmorieren. Die Hilfsmittel sind die denkbar einfachsten. Aber es gibt wiederum kein Handwerk, welches von äußeren Einflüssen so abhängig ist, wie dieses; es ist mit solch außerordentlichen Zufälligkeiten verbunden, daß es die meisten, die es zu erlernen versuchten, nach kurzer Zeit wieder aufgegeben haben.«, aus: August Weichelt: *Buntpapier-Fabrikation*, a.a.O., S. 309. Dabei sind es gerade Zufälligkeit und Nicht-Wiederholbarkeit, die marmorierte Buchschnitte als Sicherheitsmaßnahme in Gebrauch kommen ließen. Die Seitenfolge eines Buchblocks ist fälschungssicher durch den Marmorschnitt markiert und kein Blatt lässt sich aus Geschäftsbüchern entfernen oder hinzufügen, ohne dass das Muster deutlich sichtbar gestört würde.

51 Robert Emmel: »Das erste Pergamyn und sein Werdegang«, in: *Der Papier-Fabrikant* (1927) Heft 41, S. 640.

Doch entgegen der Meinung seines Erfinders Robert Emmel, ist Pergamin unter den Papieren und für die Papiergeschichte eine Randerscheinung. Es fällt durch das Raster, das Materialien in Firmenarchiven, Bibliotheken oder Forschungsinstitutionen historisierbar hält. Das gemusterte Papier ist aber so gut in den Buchzwischenräumen verborgen, dass es sich nicht allein einer Historisierung widersetzt, sondern auch lange nach dem Verlust seiner Zweckgebundenheit noch nicht verschwunden ist.

2.2.2. Erfindung eines Materials

Cellulose wurde in Frankreich seit den 1820er Jahren wissenschaftlich untersucht. Payen nannte die Fasern von Baumwolle und anderen Pflanzen »les cellules« und »la cellulose«.⁵² Am 16. November 1846 legten die französischen Forscher J. A. Poumarède und Louis Figuier der Akademie der Wissenschaften in Paris einen Untersuchungsbericht vor, der 1847 in einem Artikel in der »Revue scientifique et industrielle« veröffentlicht wurde: »Mémoire sur le ligneux et sur quelques produits, qui lui sont ismères«.⁵³ Die Forscher erwähnten einen neuen Stoff, den sie »Papyrine« nannten, der durch Einwirken von Schwefelsäure auf Cellulose entstanden war.⁵⁴ 1853 meldete der englische Chemiker W. E. Gaine in London ein Patent an zur Behandlung von Papier mittels Schwefelsäure; ob die Idee parallel entwickelt oder gestohlen wurde, ist nicht bekannt. Drei Jahre später wurde seine Erfindung durch einen Vortrag von J. Bailow in der Royal Society in London publik gemacht.⁵⁵ 1860 begann in London die fabrikmäßige Herstellung des Papiers durch Warren de la Rue,⁵⁶ in Deutschland begann sie ungefähr zeitgleich mit der Gründung der Pergamentpapierfabrik

52 Hans Kotte: *Ein Jahrhundert Echt Pergamentpapier*, Emmerich 1954, S. 12.

53 Faksimiliert ebd.

54 Vgl. auch die Notizen des Papierforschers Frank Bartsch, sein Nachlass liegt im Deutschen Buch- und Schriftmuseum, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig. Poumarède und Figuier zit. nach: Hans Kotte: *Ein Jahrhundert Echt Pergamentpapier*, a.a.O., S. 29 und S. 73: »papier José ist ein maschinenglatte, ganz weich und ohne reibende Bestandteile gearbeitetes Seidenpapier, fast ungeleimt, wie man es z. B. zum Abwischen optischer Linsen u. dgl. verwendet. [...] Papyrine: Wenn man Josephspapier während einer halben Minute oder mehr in Schwefelsäure eintaucht und es sogleich in einer großen Wassermenge auswäscht, um die Entwicklung der Säure abzurechnen, es dann anschließend noch einige Augenblicke in ein Wasserbad gibt, das einige Tropfen Ammoniak enthält, so erhält man eine Substanz, die alle Charakteristiken einer tierischen Membran aufweist. Mit Wasser befeuchtet, gibt sie beim Berühren den weichen und fetten Eindruck tierischer Häute (Membranen), die im Wasser erweicht sind, trocken geworden bietet der Stoff ganz die Struktur und Steifheit des Pergaments. Er hat schließlich, wenn man ihn nach der Art des Papiers glättet, eine ziemlich große Transparenz. [...] Vor mehr als vier Jahren haben wir diesen Stoff entdeckt.«

55 Vgl. Franz Maria Feldhaus: »Pergamentpapier«, in: *Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker*, Leipzig, Berlin 1914.

56 Hans Bockwitz: »Wer war der Erfinder des Pergamentpapiers?«, in: *Papier-Geschichte* 4 (1954), S. 6–7. Hans Bockwitz gibt in seinem Aufsatz zu bedenken, dass Louis Plaidy der Erfinder des vegetabilen Pergamentpapiers gewesen sein könnte. Der Grabstein der Familie Plaidy auf dem Friedhof in Grimma bei Leipzig trägt die Inschrift: »Hier ruht in Gott Louis Plaidy Erfinder des Papierpergament«. Louis Plaidy war Papierfabrikant in Leipzig, sein Sohn Philibert (1816–1889) war Buchbinder und übernahm vom Vater die Pergamentpapierfabrik. Siegfried Fiedler konnte in seinem Aufsatz: »War Plaidy der Erste?«, in: *Zellstoff und Papier* (1970), S. 155–157, zeigen, dass es sich dabei um eine Art Fälschung handelte, bzw. um ein Spezialverfahren und nicht um echtes Pergamentpapier.

Gebrüder Schulte & Scheffen 1861 in Düsseldorf. Echt-Pergamentpapier wurde zunächst für Urkunden und Bücher verwendet als Ersatzstoff für Pergament und Leder, später vor allem in der Lebensmittelindustrie und im medizinischen Bereich.⁵⁷ Ende des 19. Jahrhunderts wurden kostengünstigere Alternativen zum vegetabilen Pergament gesucht. Man fand sie in Papieren, deren Fasern durch langes Mahlen deutlich verkürzt und aufgeraut wurden. Robert Emmel schrieb 1913 in der Papier-Zeitung über einen Vorgang, der sich 1878 in seiner Papierfabrik ereignet hatte.⁵⁸

»Mein Werkführer ließ aus Unachtsamkeit die Holländer aber die ganze Nacht durchlaufen. Eingetragen war Zellstoff der Löhnberger Zellstofffabrik zur Herstellung von Briefumschlagpapier. Nach Behebung der Störung konnte man die Papiermaschine wieder in Betrieb bekommen, jedoch trotz aller Mühe konnte die Papierbahn kaum von der Gautschpresse heruntergenommen werden. Hatte man sie aber soweit, so riß sie an den Pressen in der Trockenpartie wieder entzwei. [...] nur durch Auflegen von Filzen gelang es endlich, die Papierbahn durchzuführen. Zu meiner nicht geringen Überraschung erhielt ich hierbei ein schönes, durchsichtiges Pergament, das, einem achtwalzigen Kalandar von 1800 Millimeter Arbeitsbreite übergeben, eine noch wesentlich bessere Transparenz zeigte. Leider war aber die ganze Bahn mit Falten durchzogen. Erst nachdem ich die Papierbahn in zwei Bahnen teilte, erhielt ich das erste einwandfreie nunmehr von mir benannte »Pergamyn«-Papier. Nicht weit weniger mühevoll als die darauf einsetzende fabrikatorische Herstellung dieses Papiers war es dann, einen Absatz für dasselbe zu finden und nur die Unterstützung eines Papierverarbeitungswerkes in Posen und nicht zuletzt des bekannten Werkes in Aschersleben, führte bald zu einem größeren Erfolg.«⁵⁹

57 Otto Faust: *Celluloseverbindungen*, Band 2, Berlin 1935. Faust bietet eine Zusammenfassung der mit der Pergamentpapiergeschichte zusammenhängenden deutschen und internationalen Patente. Zunächst wurden Patente eingetragen, um Papier wasserabstoßend- und wasserunempfindlich zu machen, später wurden maschinelle ökonomischere Verfahren entwickelt. Die Papierfasern lassen sich bei Pergamentpapier im Gegensatz zu allen anderen Papiersorten und Ersatzpergamentpapieren nicht voneinander trennen, auch nicht im nassen Zustand.

58 Vgl. Christine Steinkeller: »Transparentpapier I, Herstellung und Eigenschaften«, in: *Maltechnik. Restauro* 85 (1979), S. 9–13.

59 Robert Emmel: »Das erste Pergamyn und sein Werdegang«, in: *Der Papier-Fabrikant* (1927), Heft 41, S. 639–640.

Mit dem beschriebenen Vorfall war der mechanisch pergamentierte Ersatzstoff für das kostenintensive vegetabile Pergament erfunden. Die Papiere wurden in der Lebensmittel- und Tabakindustrie als Verpackungsmaterial eingesetzt, in der Goldschlägerei wurde Pergamin zum Ersatz für das sogenannte Goldschlägerhäutchen eingesetzt.

Cellulosefasern sind transparent. Die zwischen den Fasern eingeschlossene Luft reflektiert und streut das einfallende Licht und macht das Papier opak. Pergaminpapier wird ohne weitere Füllstoffe hergestellt. Der hohe Mahlgrad vergrößert die Oberfläche der Fasern und sorgt für mehr Kontaktstellen. Das Licht wird folglich an der einheitlicheren Substanz weniger gebrochen. Die durch die Herstellung entstandene homogene Masse lässt das Licht ungehindert durch das Papier hindurch: Es wird transparent. Die Papierbahn wird auf Kalandern scharf satiniert, unter hohem Druck und mit hoher Temperatur, um Luftblasen aus den Zwischenräumen des Papiers herauszupressen.

2.2.3. In Fotoalben

Das Transparentpapier findet sich nicht nur als Trennblatt in Fotoalben, sondern hat die Fotografie – und vor allem ihre Negative – durch das gesamte 20. Jahrhundert begleitet.⁶⁰ Als Schutztaschen für Negative wurde Pergaminpapier seit Ende des 19. Jahrhunderts verwendet. Jedoch liegen die Anfänge der Produktion transparenter Papiersorten wesentlich früher. Jahrhunderte lang behandelte man Papier mit Öl und Stärke, um Transparenz zu erzeugen. Diese Papiere fanden vor allem für das Pausen von Bauplänen Verwendung. Noch vor der Einführung von Glasplatten als Schichtträger für die Fotografie wurde mit anderen Verfahren experimentiert, um transparente Negative zu erhalten (Wachspapier).⁶¹ Seit etwa 1910 wird Pergaminpapier mit Prägung hergestellt und in Fotoalben verwendet. Von einer anfänglichen Vielfalt der Prägungen werden heute in Deutschland in zwei Produktionsstätten noch drei Muster produziert: Leinenwebung, Seidenwurm und Spinnweben.⁶² Das Gebrauchspapier wird noch immer als Verpackungsmaterial für die Tabak- und Süßwarenindustrie eingesetzt (Seidenwurm, Leinenwebung) und ist (noch) als Trennblatt in Fotoalben vertraut (Spinnwebpapier, Leinenwebung). Auf der funktionalen Ebene verhindert die Oberflächeneigenschaft der Papierqualität und die dreidimensionale Prägung das Zusammenkleben von Fotografien in einem Album.

In den frühen Fotoalben, die als Einsteckalben produziert wurden, tauchen keine Zwischenblätter auf, da die rahmende Konstruktion der Doppelblätter, in die Fotografien eingesteckt werden konnten, die Bilder durch einen Luftabstand schützen. Karton liegt auf Karton und die dazwischen liegenden empfindlichen Oberflächen der Fotografien berühren sich nicht.⁶³ Diese Alben, die man »Albumkulissen« nannte, mit Einsteckplätzen für Fotografien wurden seit den 1860er Jahren sehr populär und waren weit verbreitet.⁶⁴ Erst mit den privaten Foto- und Erinnerungsalben tauchen Zwischenblätter auf. Privatalben wurden von Buchbindereien individuell gefertigt oder von Großbuchbindereien in größeren Auflagen hergestellt.

60 Vgl. Otto Wächter: »Seiden- und Pergaminpapiere: Schutzpapiere«, in: *Biblos* (Wien), 28/2 (1979), S. 95–103.

61 Vgl. Andreas Kesberger: »Pergaminpapier: Kein klarer Durchblick?«, in: *Rundbrief Fotografie* 23 (1999), S. 7–11.

62 Die Spezialpapierfabrik Oberschmitt und die Papierfabrik GrünPerga in Grünhainichen produzieren Spinnweben-, Seidenwurm- und Leinenwebmuster und Spezialmuster auf Anfrage.

63 Heinrich Biagosch: *Lexikon der Papierverarbeitung*, Band I: Erzeugnisse, Berlin 1931, S. 57ff.

64 Vgl. Ellen Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben*, Köln 1977; dies.: *Das Photoalbum*, (Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum) München 1975 und Matthias Bickenbach: »Das Dispositiv des Fotoalbums«, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): *Medien der Präsenz*, Köln 2001, S. 87–128.

»Obwohl die Herstellung von Postkarten- und Bilderalbums [...] in der Hauptsache den hierin besonders leistungsfähigen Großbetrieben überlassen bleiben muß, so kommt es doch auch beim Kleinmeister immer häufiger vor, daß bei solchen Albums Spezialwünsche zu berücksichtigen sind, was eine Einzelanfertigung in eigener Werkstätte bedingt. Hierzu trägt die Tatsache bei, daß beim großen Publikum immer mehr die Sitte aufkommt, die auf einer hübschen Reise gesammelten Postkarten und Photographien in besonderem Album aufzubewahren.«⁶⁵

Gängig wurden für Fotoalben Ganzgewebedecken mit einer Kordelbindung. Die Fotografien wurden in diesen Alben mit Fotoecken befestigt, in vorgestanzte Schlitz gesteckt oder mit Klebstoff eingeklebt. Dazu entwickelte die Firma Wilhelm Leo's Nachfolger einen Apparat zur Herstellung von Einsteckschlitz für einen kleinen Handwerksbetrieb. »Der Karton wird zugeschnitten, genutet, Spinnwebseiden aufgelegt oder geklebt, dann gelocht, mit Kordel in der Decke befestigt und fertig ist das Ding.«⁶⁶ Mit dieser ironischen Beschreibung der Herstellung eines Fotoalbums beginnt der Autor seinen Artikel, um im Folgenden eine eigene, viel vorteilhaftere Technik vorzustellen. Obwohl sich in diesem Fachartikel wie auch sonst in der Fachliteratur zum Fotoalbum keine Hinweise auf die Geschichte der Muster finden lassen, zeigt sich doch zumindest, dass das »Spinnwebseiden« bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein integraler Bestandteil der Fotoalben geworden war.

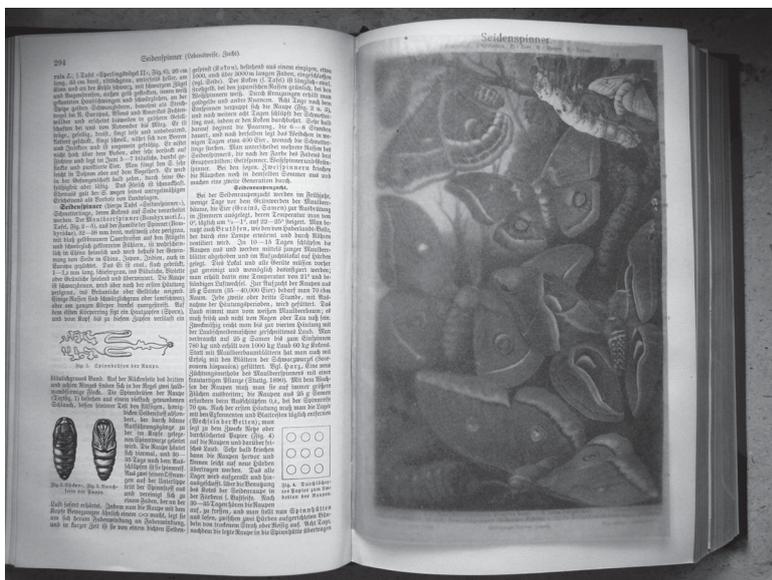


Abb. 7
Schutzblatt
für Seidenspinner:
Meyers Großes Konversations-
Lexikon, 6. Auflage,
Leipzig, Wien 1902–1908,
Zwischenblätter aus dünnem
Transparentpapier vor den
Farbtafeln.

65 »Einsteckschlitz-Stanze für Postkarten- und Bilderalbums«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 22 (1907), S. 573.

66 »Vom Fotoalbum«, in: *Der Buchbinderlehrling* II (1938), Nr. 12, S. 166.

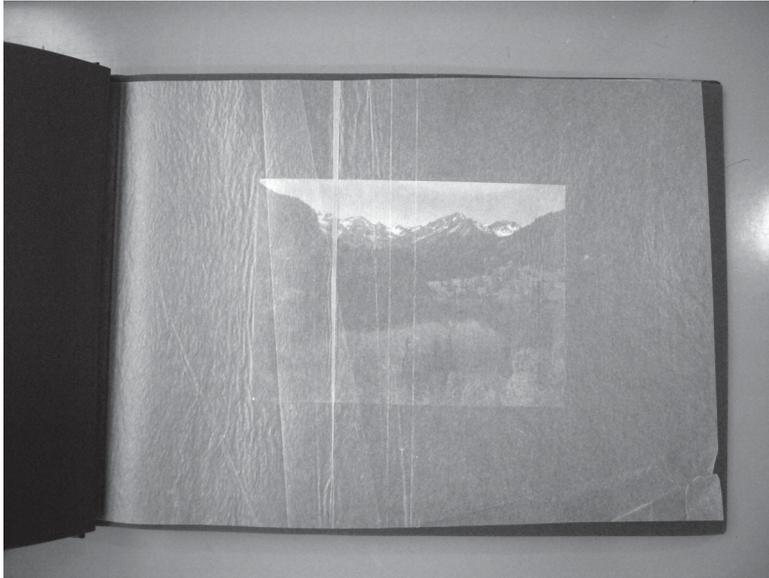


Abb. 8

Schutzblatt für Fotografie:
Privates Fotoalbum,
um 1910; 21,5 × 31 cm,
aufmontierte Fotografien mit
Bildunterschriften, Zwischen-
blätter aus dünnem
Transparentpapier;
Münchner Stadtmuseum/
Sammlung Fotografie.

Schon vor der Einführung des Pergamins tauchen in Büchern mit Originalfotografie, Originalgrafik oder aufwändigen Reproduktionsverfahren Schutzpapiere aus dünnem Papier auf (beispielsweise aus Seidenpapier oder Japanpapier). Pergamin als Zwischenblatt findet sich zunächst ungeprägt in den Büchern und Alben (Abb. 7: Schutzblatt für Seidenspinner und Abb. 8: Schutzblatt für Fotografie). Geprägtes Pergamin taucht in den Privatalben ab den 1910er Jahren mit unterschiedlichsten Mustern auf. Die industrielle Produktion eines Spezialpapiers für Zwischenblätter (mit den Merkmalen: Transparenz, Dünne und charakteristisches Ornament) kam erst zu einem Zeitpunkt in Schwung, da Alben seriell hergestellt wurden. Eine Vorgeschichte der Zwischenblätter in Büchern fällt hier bescheiden aus. Das erste Buch mit fotografischen Illustrationen wurde vom Fotografie-Pionier Henry Fox Talbot in einer Folge von sechs Konvoluten herausgegeben. Diese sechs Lagen konnten, wie es gängige Praxis war, nach dem Erwerb individuell einem Buchbinder in Auftrag gegeben werden. Ein Bucheinband wurde vom Verleger nicht mitgeliefert. Ein gebundenes Exemplar des *Pencil of Nature* in der Universitätsbibliothek in Glasgow etwa wurde mit weißen, dünnen Zwischenpapieren ausgestattet. Ein »Bilderbuch« mit Zwischenblättern wird in Wolfes *Marbled Paper* erwähnt. Das Buch selbst ist in einer nicht bekannten Privatsammlung verborgen, erhalten ist dazu aber die Beschreibung des Bibliothekars Gabriel Magnien aus Lyon.⁶⁷ Er datiert das Bilderalbum um 1590. Es enthält sechzehn Holzschnitte von Albrecht Dürers »Kleiner Passion« und 56 farbige Buntpapiere aus östlichen Manufakturen. Dabei handelt es sich um zweiundzwanzig Marmorpapiere, bei den anderen um Papiere im Silhouettenstil mit gegenständlichen Motiven. Wolfe zitiert das handschriftliche Vorwort auf dem fliegenden Blatt des Albums und übersetzt aus dem Lateinischen:

⁶⁷ Gabriel Magnien: *L'Exotisme dans les arts décoratifs en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Einzelveröffentlichung der *Albums du crocodile*, Lyon 1946.

»The very rich Fuggers, Associates of the Imperial Court of Augsburg, have ornamented this very rare representation of the passion of Christ by Albrecht Dürer, acquired from the Hungarian town of Gyula, where it was created, by intermingling into it colored papers of their own era from the Orient that have been embellished with colors of various sorts.«⁶⁸

Die eingebundenen Zwischenblätter dienten nicht so sehr dem Schutz der Drucke, sondern waren Ausdruck ihrer Wertschätzung, eine Art ins Dekor gesetzter Umschweif, der auch erheblich zur Steigerung des Buchumfangs beigetragen haben dürfte. Diesem Urahn der Alben mit ornamentierten Trennblättern geht eine Tradition des Album Amicorum voraus, Büchern, die Gebildeten dazu dienten, Widmungen und Grußworte einzusammeln; dabei waren Leerseiten bestimmten Buchausgaben vor- und nachgebunden. Etliche solcher Alben haben sich aus dem Familienbesitz der Fugger erhalten, die einen regen Import-Exporthandel mit Papieren und Büchern betrieben. In solchen Freundschaftsalben finden sich als »Leerseiten« die ersten Buntpapiere im Buch, die ersten auf Zwischenblättern in den Buchraum gemischten Ornamente.

In der Literatur über Buntpapier und Buchmaterial wird auf die Freundschaftsalben verwiesen. So erwähnt der schreibende Buchbinder Paul Kersten in seiner »Geschichte der Marmorier-Kunst« einen für ihn erstaunlich frühen Fund:

»Den ältesten Nachweis türkischer Papiere, sogar mit rosetten (blumen)artigen Gebilden, findet man in der Kopenhagener Königl. Bibliothek; dort befindet sich ein Wiener Stammbuch aus dem Jahre 1575 (!!!) in welchem einzelne Blätter aus türkischem (marmoriertem) Papier bestehen.«⁶⁹

⁶⁸ Wolfe: *Marbled Paper*, a.a.O., S. 19.

⁶⁹ Paul Kersten: *Die Marmorierkunst*, Halle 1922, S. 1.

2.2.4. Prekärer Bildstatus: In zeitgenössischen Publikationen

Wenn Pergaminpapier in zeitgenössischen Publikationen oder auch im Film auftaucht, wird das Vergangene, das sich in einem Dokument, etwa in Form einer Fotografie im Album, aktualisiert, mit etwas Vergangenem, einem der ursprünglichen Funktion Enthobenen adressiert.⁷⁰ Mit dem Wiederauftauchen aktualisiert sich auch das aus dem Gebrauch geratene Papier. Es taucht als Versatzstück auf und verweist als Materialzitat auf seinen angestammten Ort der Fotoalben. Als Muster werden immer wieder die Spinnweben in Szene gesetzt. Dass es gerade ornamentale Muster sind, welche bestimmte Strukturen (im Sinne von Denkräumen) bergen – über die Struktur ihres eigentlichen Musters hinaus (ein sich in der Fläche ausbreitendes Allover-Muster) – liegt in der Struktur des Ornamentalen selbst und in der Geschichtlichkeit des Materials begründet, von der noch die Rede sein wird. Im Berner Ausstellungskatalog *Six feet under* ist im Vorwort eine Seite Spinnwebenpapier eingefügt.⁷¹ Das transparente Blatt wird im Ausstellungskatalog in die Nähe eines Memento mori gerückt. Im Text ist die Rede vom Umgang mit Toten und damit verbundenen kulturellen und ästhetischen Techniken. Das gemusterte Blatt wird jedoch im Text nicht erwähnt, ebenso wenig erhält es eine Bildunterschrift. So ist die Seite zwar als Bild anwesend, das in Beziehung zum Text gesetzt ist, es wird aber nicht in die Text- und Abbildungsordnung des Buchs integriert. An einer zweiten Stelle ist im Katalog eine Spinnwebenseite als Zwischenblatt von Abbildungen künstlerischer Arbeiten eingefügt und damit näher an seiner ursprünglichen Funktion als Schutz- und Trennblatt. In beiden Fällen findet ein Wechsel der Papierqualität statt, der einen taktilen Reiz erzeugt. Dabei unterscheidet sich das Pergamin grundlegend in der tatsächlichen Anwesenheit des Materials von den anderen abgebildeten Oberflächen. Das Papier ist zwischen das Buchpapier eingeschoben. Von der Verweisstruktur des Buchs aber ist das Pergaminpapier auch an dieser Stelle ausgenommen, es fällt nicht in die Seitenzählung, bleibt ohne Bildlegende, besitzt keine Referenz im Abbildungsverzeichnis. Es hat einen prekären Status: Es ist auf der einen Seite als Materialzitat und zur Bebilderung der Textargumentation eingesetzt, auf der anderen Seite besetzt es damit die ihm (ur)eigene ephemere Stelle, die es sowohl in der Fachliteratur sowie an seinem angestammten Ort, den Fotoalben, einnimmt.⁷²

70 Im Kinofilm »Nach der Hochzeit« von Susanne Bier (2006) oder in der Installation »Disorient« von Fiona Tann (auf der 53. Biennale 2009 in Venedig im Niederländischen Länderpavillon gezeigt) werden Fotoalben mit Spinnwebenpapier in Szene gesetzt.

71 Bernhard Fibicher (Hg.): *Six feet under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten*, (Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern u.a.) Bielefeld 2006; 21,5 × 27,5 cm, Hardcover; eingefügt sind zwei Zwischenblätter aus Pergaminpapier mit Spinnwebenprägung.

72 Fachliteratur zum Herstellungsprozess von Fotoalben verzichtet fast immer auf eine Erwähnung des Pergaminpapiers, so z. B. das in seinen Arbeitsschritten sehr ausführliche »Lexikon der Papierverarbeitung« von Heinrich Biagosch, Berlin 1931. Der strenge Blick der Bibliothekare und Archivarinnen verbirgt nicht einen gewissen Vorwurf, lässt man sich Fotoalben zur Ansicht vorlegen, um Alben und Papiere zu sichten, anstatt sich auf den ›Inhalt‹ – die Fotografie zu konzentrieren.

Prekär ist der Bildstatus des Pergaminpapiers auch an seinem angestammten Ort, den Fotoalben. In Fotoalben nimmt das Pergaminpapier jeweils zwischen den Kartonseiten eine regelmäßige Buchstelle ein. Dabei ist das Pergamin meist nicht mit der Bindung der Kartonseiten verbunden, sondern wird mit einem knappen Kleberand auf den Seiten befestigt. Da die Zwischenblätter meist nicht fest mit der Bindung des Albums verbunden sind, fehlen sie nach jahrelanger Benutzung der Bücher häufig (siehe Abb. 11/1). Das Pergamin bildet ab und ist doch kein Bild, sondern ein Muster, das im Wechselspiel mit dem Bilderalbum und der Materialität des Buchraums steht. Als Stellvertreter des Fotoalbums taucht das Spinnwebpapier in zeitgenössischen Publikationen als Zitat auf. Es wird eingefügt, um Dinge als Entschwundene zu präsentieren oder in der Potentialität des Entschwindens. Oder aber, um ganz einfach auf einen Ort der Bilder zu verweisen.

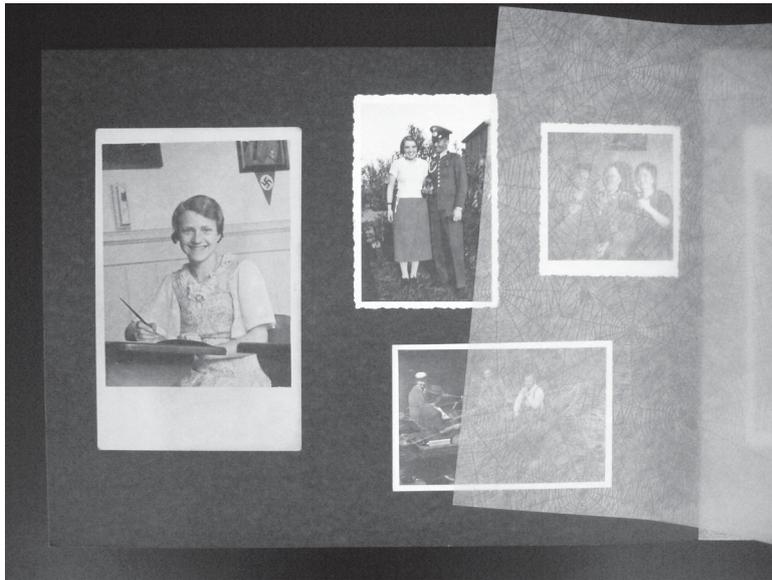


Abb. 9

Ort der Bilder:
Christian Boltanski:
Sans-Souci, (Portikus und
Verlag der Buchhandlung
Walther König) Frankfurt
a. M., Köln 1991;
22 × 29 cm, 16 Seiten,
Steifbroschur.

Die querformatige Broschur *Sans-Souci* von Christian Boltanski verweist mit ihren Fotoalbum-Zitaten (die starken Pappdeckel, die stabilen Kartonseiten und das Pergaminpapier mit Spinnwebenmuster) auf einen Ort der Bilder, an dem sie zusammengestellt präsentiert werden und deren Zusammenschau meist mit kurzen Kommentaren begründet und unterschrieben wird. Auf den Seiten sind Reproduktionen von Fotografien zu Gruppen arrangiert. Auftakt bildet ein einzelnes Gruppenbild, das vor dem Potsdamer Schloss aufgenommen wurde. Der Schriftzug »Sans-Souci« am Gesims ist deutlich lesbar und bleibt einzige Textinformation für die folgenden Bildseiten. Die Material-Nostalgie mit Pergamin und hübsch gezackten Bildrändern der Fotografien wendet sich bei näherer Betrachtung der Bilder: Wie in anderen Projekten wählt Boltanski prekäres Bildmaterial. Die Idyllen, Gemeinsamkeiten, Ausflüge, Familienszenen und Feste tragen in jedem Bild einen Zeitindex des Nationalsozialismus mit Uniformen, Flaggen, Hakenkreuz-Abzeichen. Dieser durchgängige Index lässt sich in Abstufungen von Deutlichkeit in jedem Bild finden. Spinnweben(papiere) bilden zwischen den Bildern, die eher zur verdrängten kollektiven Erinnerung, in jedem Fall nicht zum Kanon der wieder reproduzierten Bilder gehören, einen Schleier, der auf den Ort verweist, dem diese Bilder entstammen: einen privaten, alltäglichen Raum.

2.2.5. Pergaminpapiermuster: Motivsuche (Spinnweben)

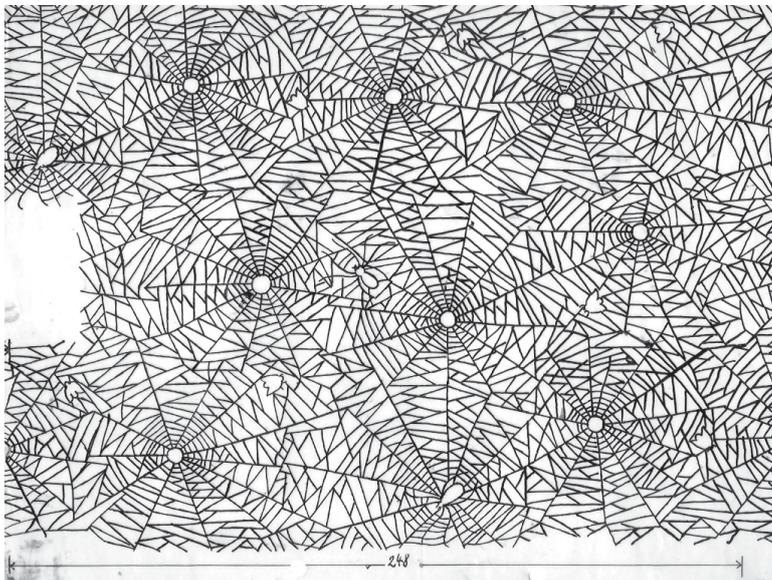


Abb. 10
Walzengravur: Vorlagen-
zeichnung für die Gravur
von Walzen, den Prägewerk-
zeugen zur Herstellung von
gemustertem Pergamin-
papier, um 1950; Museum
Walzengravieranstalt
Guntramsdorf, Österreich.

Ein Spinnennetz ist ein im Zwischenraum schwebender Raumschnitt. Ein solches zwei-dimensionales Netz findet sich in die Fläche eines Papiers eingeprägt. Das Spinnweben-papier zeigt klar linierte Radnetze und in den Netzen platzierte achtbeinige Spinnen mit zwei kürzeren Mundwerkzeugen. Sie sind in etwa zehn Zentimeter weiten Abständen über die Fläche verteilt. Dabei sitzen sie nicht immer inmitten der Netze, sondern auch außerhalb der Zentren, wie herausgelockt und auf Beutefang, allerdings nicht direkt auf die sechsbeinigen analog verteilten Fliegen ausgerichtet. Der Rapport liegt bei circa zwanzig mal zwanzig Zentimetern, innerhalb dieser Fläche wird das Muster nicht exakt wiederholt. Dadurch wird bei einem auf Albumformat gebrachten Ausschnitt eine Struktur leicht differenzierter Wiederholung erzeugt.

Auf dem Muster der Spinnwebenprägung breiten sich die Netzstrukturen von verschiedenen Mittelpunkten aus. Die einzelnen Netze sind ineinander verschachtelt. Das Netz ist Eins, obgleich es als Viele im Rapport konstruiert ist. Die ornamentale Struktur hält die Vorschrift des Rapports – versetzt werden Flächenausschnitte des Musters –, auch wenn die einzelnen Elemente ineinander greifen und nicht klar voneinander getrennt bleiben. Gezeichnet und graviert wird ein Ausschnitt der Kalender-Walzenfläche, der an den Rändern anschlussfähig sein muss, damit die Flächen aneinander gesetzt werden können, um eine ganze Walzenfläche mit einem kontinuierlichen Muster auszufüllen. Jedes Blatt des Papiers im Album ist dann wieder ein Stück des sich in den Raum ausbreitenden Musters, ein zentrifugales, Fläche definierendes Allover-Bild, auf dem der Blick umherschweift und sich zerstreut.

Die Migration der Buchmuster soll in der vorliegenden Studie so weit beobachtet werden, als sie Aufschluss über die Frage zum hartnäckigen Verbleib des ornamentierten Pergamins in den Buchzwischenräumen geben kann und die Verweisrichtung dieser Papiere in zeitgenössischen Publikationen klären hilft. Neben dem anzuführenden Bildmaterial wird das Muster über die Flachheit des Ornamentalen und die Textilität des Buchraums beschrieben. Es folgt zunächst die Ausbreitung von Fundstücken einer Suche nach dem Motiv der Spinnweben.

Fotoalbum

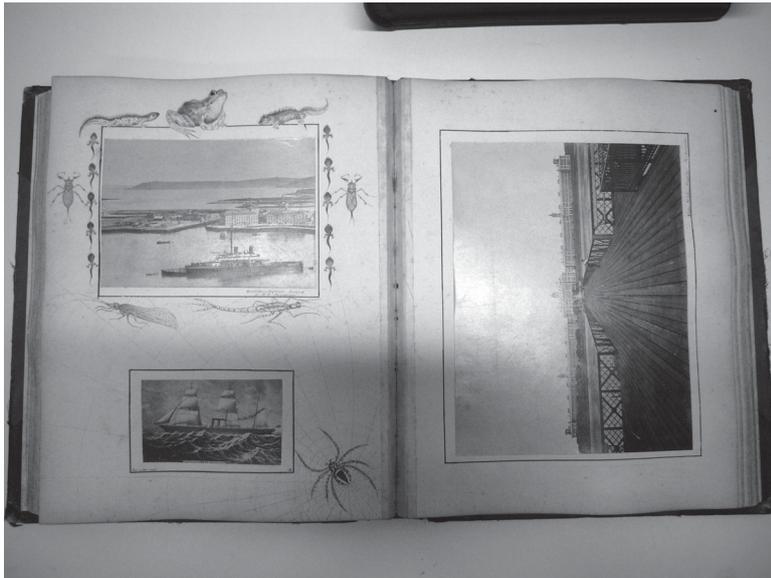


Abb. 11/1

Abb. 11/2

Spinnen im Fotoalbum:
Privates Fotoalbum,
um 1890; 30,5 × 23 cm,
Halblederband mit Textil-
überzug, Vorsatzpapier
mit Moirémusterprägung,
aufmontierte Fotografien
und Tuschezeichnungen;
Münchner Stadtmuseum/
Sammlung Fotografie.

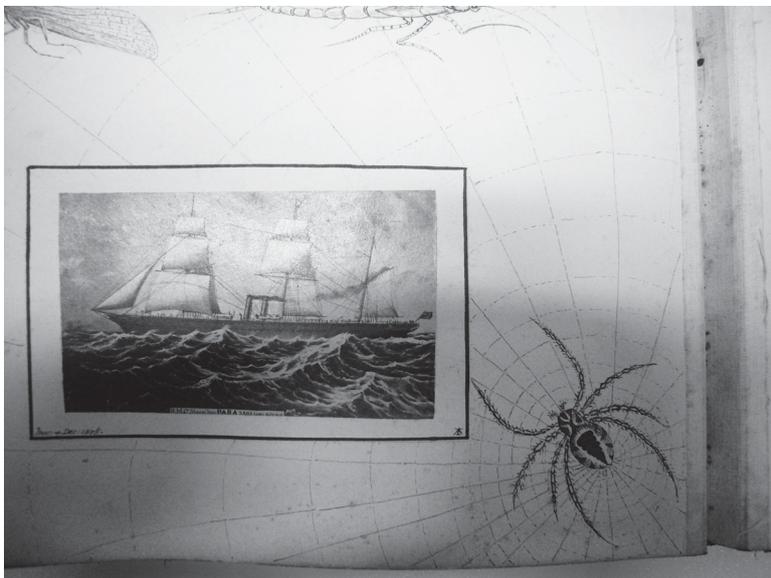




Abb. 11/3
 Spinnen im Fotoalbum:
 Privates Fotoalbum,
 um 1890; 30,5 × 23 cm,
 Halblederband mit Textil-
 überzug, Vorsatzpapier
 mit Moirémusterprägung,
 aufmontierte Fotografien
 und Tuschezeichnungen;
 Münchner Stadtmuseum/
 Sammlung Fotografie.

Spinnwebpapier konnte nur im Kontext der Fotoalben nachgewiesen werden.⁷³ Die Vermutung liegt nahe, dass das Spinnwebpapier direkt für die Verwendung in Fotoalben entworfen wurde. In einem Fotoalbum, das sich in der Sammlung des Münchner Stadtmuseums befindet, finden sich die Spinnmuster schon vor der Einführung geprägter Spinnwebpapiere im Album. Die eingeklebten Fotografien auf den Kartonseiten waren mit ungeprägten Pergaminpapieren getrennt – im jetzigen Zustand des Albums fehlen sie meist.

An mehreren Stellen des Albums greifen die dekorativen Tuschezeichnungen das Spinnentema auf. Netze werden um die Initialen auf der Titelseite gezogen. Spinne und Kriechtiere rahmen die Fotocollagen; ein Spinnennetz rahmt das zentrale Fotooval. Die Dekorationen im Münchner Album sind ein Zufallsfund und doch Vorboten einer Massenausbreitung des Motivs.⁷⁴

⁷³ Nicht zu verwechseln mit dem Spinnpapier. Bei diesem Namensverwandten handelt es sich nicht um Spinnwebpapier, welches auch als Spinnwebeseiden oder Spinnenpapier bezeichnet wurde, sondern um einen ganz eigenständigen Produktionszweig der Papierindustrie, der bis 1920 aufgrund vielerlei technischer Schwierigkeiten eingestellt wurde. Das Spinnpapier wurde für Spinnereien zur Herstellung von Papiergarn produziert. Siehe: Von einem Fabrikleiter: »Erinnerungen aus der Spinnpapier-Fabrikation«, in: *Papier-Zeitung* (1919) Nr. 86, S. 2738–2739 und Nr. 89, S. 2851–2852 und Nr. 90, S. 2891.

⁷⁴ Gustav Edmund Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart, Berlin 1912, S. 26ff. im Kapitel »Wunderliche Materiale«: »Von Menschenschädeln und Menschenhäuten angefangen bis etwa zu Spinnweben oder Schmetterlingsflügeln, gibt es wohl keinen Stoff, der sich nicht schon mitunter eine kunstgewerbliche Behandlung – oder sagen wir in diesen Fällen besser: Misshandlung – hätte gefallen lassen müssen.« Mit einer Abbildung auf S. 34 von einer bemalten Neujahrskarte auf Spinnwebgewebe.

Vorsatzpapier

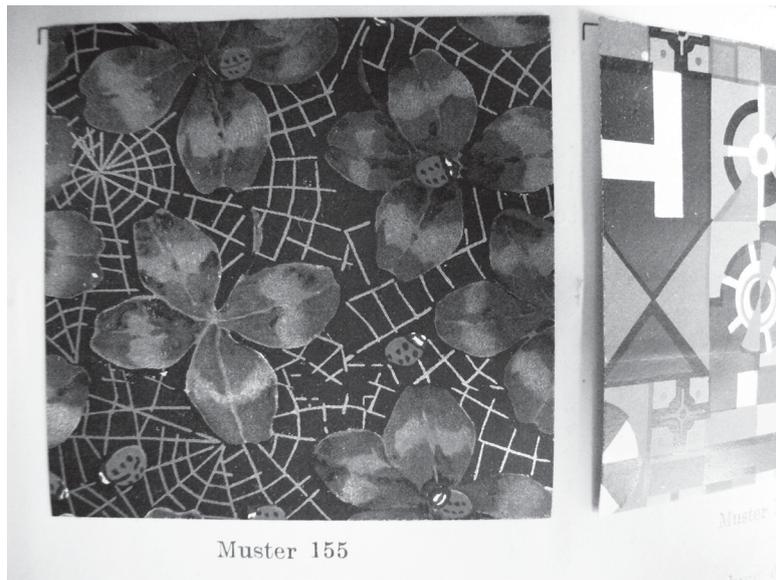


Abb. 12

Spinnen auf Papier: Unter zahlreichen Papiermustern ein lithografisches Papier mit Spinnwebenmuster in: August Weichelt: *Buntpapier-Fabrikation*, Berlin 1927.

Vielleicht war eine Ausstellung des Papiersammlers Franz Bartsch Anlass für die Verbreitung des Spinnwebenmusters. Aus seiner Sammlung zeigte er 1909 im Landesgewerbemuseum Stuttgart unter anderem ein lithografisches Vorsatzpapier nach einem Entwurf des Architekten und Kunstgewerblers Erich Kleinhempel, das von Theodor Kretzschmar in Dresden 1901 gedruckt und vertrieben wurde. Bartschs' Papiersammlung befindet sich heute in Leipzig; darunter ist ein Papier erhalten, dessen Muster aus Weinblättern und Spinnennetzen zusammengefügt ist. Die grafische Gestalt der Netze ähnelt sehr den Spinnwebenmustern des Pergaminpapiers. Unter den erhaltenen lithografischen Papieren finden sich auch entsprechende Muster mit Leinenwebenstrukturen.⁷⁵

Ein Papiermuster mit einem lithografischen Papier, das ein Spinnwebenmuster zeigt, findet sich auch in August Weichelts *Buntpapier-Fabrikation* aus der Kollektion der Etiketten- und Plakatfabrik Augsburg, F. Burger (Abb. 12: Spinnen auf Papier).⁷⁶

⁷⁵ Sigrid Feiler, Frieder Schmidt: *Franz Bartsch. Papiersammler aus Wien. Rekonstruktion seiner Ausstellung Stuttgart 1909*, Leipzig 1998, Tafel VII.

⁷⁶ Weichelt: *Buntpapier-Fabrikation*, a.a.O., S. 306.

Bibliothek



Abb. 13

Spinnwebengitter: Kamingitter in der Bibliothek von Georg Hirzel in Leipzig, nach Entwurf von Fritz Schumacher, 1905.

Georg Hirzel (1867–1924), ein ausgebildeter Buchhändler, zählte zu Leipzigs wichtigsten Sammlern von Grafik, Autographen und Büchern.⁷⁷ Seine Villa in Leipzig ging samt einem Großteil der Sammlung durch den Krieg verloren. Einige Innenräume wurden 1905 nach den Plänen des Architekten Fritz Schumacher umgebaut, darunter auch die Bibliothek. Auf einer Fotografie des Raums ist ein Kamin mit einem Gitter in Spinnennetzform zu sehen. Fritz Schumacher war 1899 aus dem Stadtbauamt Leipzig mit einer Professur an die Dresdner Technische Hochschule gewechselt und erwarb sein Renommee ab 1909 als Architekt und Städteplaner in Hamburg. Für den Eugen Diederichs Verlag hatte Schumacher ornamentale Titel und Buchschmuck entworfen und daneben auch Vorsatzpapiere und Bucheinbände gestaltet.⁷⁸ Sein Kollege Erich Kleinhempel war von 1906 bis 1912 an der Kunstgewerbeschule Dresden als Lehrer tätig und anschließend Leiter des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule in Bremen. Beide Künstler waren zeitgleich als Innenarchitekten in Dresden tätig. Das Spinnwebmuster scheint sich in dieser räumlichen und zeitlichen Nachbarschaft verbreitet zu haben. In jedem Fall stammt der Entwurf für die Pergaminpapiermuster aus dem Umfeld des Kunstgewerbes. Erich Kleinhempel käme als Urheber durchaus in Frage, nicht nur weil ihm ein Papier mit Spinnwebmuster zugewiesen werden kann, sondern weil er neben Buchpapier und Buchschmuck auch viel für die textilen Künste entworfen hat, darunter Teppiche, die wiederum in den Diskursen des Kunstgewerbes in einem ganz speziellen Zusammenhang zur

⁷⁷ Sabine Knopf: »Leipzigs Buchhändler und Verleger als Bibliophile und Kunstliebhaber. Zweiter Teil«, in: *Aus dem Antiquariat* 6 (2003), S. 409–420; dies: »Jeder Mensch treibt seine Liebhabereyen sehr ernsthaft. Salomon und Georg Hirzel als Verleger und Sammler«, in: *Librarium* (2003), Heft 3, S. 182–203.

⁷⁸ Vgl. Hartmut Frank (Hg.): *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, S. 200; Fritz Schumacher: *Stufen des Lebens*, Stuttgart, Berlin 1935, S. 213.

Ornamentik stehen, wie noch zu zeigen sein wird.⁷⁹ Auch Schumacher hat neben dem einen nachweislichen Spinnengitter auch Buchausstattungen sowie Teppiche entworfen.⁸⁰

Das Spinnwebornament taucht im Kontext des Aufbewahrungs- und Benutzungsorts für Bücher und im Kontext des Aufbewahrungs-Mediums für Fotografien auf. Dies hat vielleicht auch einen Zusammenhang mit der Geschichte des Fadens, aus dem ein solches Netz besteht. An den Orten Bibliothek und Bucharchiv ist der Faden Zeichen der Vernetzung. Die Medien Buch und Fotografie haben mit ihrem untereinander verwobenen Beziehungsnetz eine Affinität zum Muster der Spinnweben.

Versammlungsraum



Abb. 14
Spinnen im Versammlungsraum: Paolo Veronese, »L'Industria«, Ausschnitt eines Bildes der Deckengemälde im Palazzo Ducale in Venedig, 1577.

Auf dem Deckengemälde Paolo Veroneses im Palazzo Ducale in Venedig wird die Allegorie des Fleißes gezeigt. Das Programm des zentralen Deckengemäldes des Soffitto der Sala del Collegio versinnbildlicht in Allegorien den politischen Herrschaftsanspruch und das Selbstverständnis der Republik Venedig und seiner Tugenden. Im Saal trat das Collegio zusammen, zur Regelung von »tutti gli affari che avessero attinenza col mare, la pace et la guerra; la corrispondenza con i sovrani stranieri e i rapporti con i loro ambasciatori«. ⁸¹ Die »Industria« ist eine von vier T-förmigen Tugendbildern. Die Personifikation des Fleißes

⁷⁹ F.H.: »Neue Arbeiten von Erich Kleinhempel«, in: *Kunstgewerbeblatt* 24 (1912/13), S. 13: »Er ist ebenso sicher im Entwerfen für graphische und malerische Zwecke als auch besonders für die textile Branche. Seine Teppiche gehören zweifellos zu dem Besten, was unsere neue Kunst hervorgebracht hat, und zahlreiche Möbel- und Kleiderstoffe haben sich dauernd auf dem Markte erhalten können.«

⁸⁰ Vgl. Hartmut Frank (Hg.): *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, S. 200: »Schumacher gestaltete 1900–1902 in Leipzig und Dresden mehrere Entwürfe für Teppichmuster.«

⁸¹ Wolfgang Wolters: *Storia di Palazzo Ducale*, Venedig 1987, hier zit. nach: Maria von Berge-Gerbaud: »Industria. Compte-rond d'une provenance énigmatique«, in: Maria Teresa Caracciolo (Hg.): *Hommage au dessin*, Rimini 1996, S. 143.

sitzt vor einer Wand mit aufragenden Säulen. Die Figur hält in der rechten Hand einen Stab, von dem sich ein Spinnennetz mit einer Spinne im Zentrum zu den Fingern ihrer erhobenen linken Hand spannt. Die zwei äußeren Fäden des Netzes führen zur Spitze des Zeigefingers und durch die mittleren Finger ihrer Hand. Die Fäden sind schnurgerade gezogen und treffen ohne Anknüpfung auf die Haut der Hand. Der Blick der Frau ist auf das Netz gerichtet, dessen äußere Begrenzungslinien ein unregelmäßiges Rechteck ergeben oder auch ein Dreieck, wenn man die in der Handfläche geöffnete Form mit den beiden Fäden imaginär fortführt. Links hinter der Figur steht ein geflochtener Korb mit überhängendem Tuch und herausragender Schere. Mit dem Netz der Spinne sind zwei Mythen angesprochen, der Mythos der Arachne und der Faden der Ariadne.⁸² Der Ariadnefaden ist ein Topos über das Zurechtfinden in einem Labyrinth, das der Faden beim Spinnennetz selbst produziert. Der Faden der Ariadne weist den Weg aus dem Labyrinth. Auf Veroneses Fresko wird die Spinne als Faden- und Gewebemacherin in das Zentrum des Labyrinths platziert. Die weibliche Figur wiederum blickt konzentriert auf das Fadenspiel, das sich zwischen ihren beiden Armen ausbreitet. Es wird durch den Blick und die Spannung der tätig zu denkenden, Faden aufnehmenden Hände, die das Netz straff halten, als ihr eigenes Werk oder zumindest als betrachtenswertes Vorbild ausgewiesen. Das Spinnennetz ist ein zentrifugal sich ausdehnendes Bildmotiv. Die Ausdehnung des Netzes wird links im Bild durch den Stab gestoppt, rechts fließt die Gerichtetheit in die gespannten Finger und stützt die These der aktiven Rolle der Weberin. Das Netz befindet sich genau über dem Kopf der Figur, durch die Blickstruktur jedoch zugleich in einer Raumschicht schräg vor ihrem Gesicht. Um dem Blick der Frau zu folgen, zieht man das Netz über ihr Gesicht. Das Netz geometrisiert über dem Kopf einen Teil des Himmels in Vier- und Dreiecke und schreibt gerasterte Stücke der Wolkenoberfläche in sich ein.⁸³ Zum einen wird die Produktion von Bildform und -fläche angesprochen: Das Raster verflacht die Oberfläche in einem textilen Kreuz und Quer. Zum anderen wird durch den Mythos und die Blickstruktur der Figur die Produktion von Wissen und Technik durch Beobachtung vorgeführt.

Charles Hope vermutet, Veronese habe die »Industria« von »le Sorti« (1540) von Francesco Marcolini übernommen, auf dessen Illustration statt eines Spinnennetzes Ameisen zu sehen sind, die an einem Ameisenhaufen arbeiten.⁸⁴ Es existieren jedoch auch Vorbilder für das Spinnwebenmotiv. Berge-Gerbaud erwähnt Miniaturen zweier Handschriften in der Biblioteca Barberini in Rom, in denen das Spinnennetz als Attribut der »Industria« vorkommt, und daneben Bestiarierien als Vorbild für das Motiv, das auf Isidor von Sevilla (um

82 Ovid erzählt den Mythos der Arachne, die Athene zu einem Wettstreit in der Webkunst herausfordert. Die Göttin zerreißt aus Zorn über die götterkritische Motivwahl Arachnes technisch perfektes Gewebe und verwandelte sie in eine Spinne. Die Textilkünstlerin Arachne wird somit wieder auf die technische Stufe des Naturvorbildes zurückgeworfen. Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, Zürich 1958, Buch 6, S. 362ff.

83 Nicht zufällig schneidet das Netz Teile der Wolke und ein Stück Säulenrund, und somit einen widerständigen Teil der zentralperspektivischen Konstruktion. Vgl. Bernhard Siegert: »Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry«, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin, Zürich 2005, S. 103–126.

84 Charles Hope: *Veronese and the Venetian tradition of allegory*, London 1986.

560–636) zurückgehen soll.⁸⁵ Vermutlich kannte Veronese ein Gemälde von Battista Franco (1498–1561), das eine Frauenfigur und ein Spinnennetz zeigt und das entweder als Arachne oder als »Industria« identifiziert wurde.⁸⁶ Francos Bild gehört zum Deckenprogramm der Libreria Marciana, womit wieder ein Bogen zurück zum Buchraum geschlagen wäre. Beide Orte, an denen die Spinnennetze auftauchen, Versammlungsraum und Bibliothek, sind Orte der Vernetzung, der Kommunikation und Korrespondenz, Stätten der Wissensproduktion. Auf den beiden quadratischen Hauptgemälden der Decke der Sala del Collegio des Dogenpalastes befinden sich neben dem Fläche produzierenden Spinnennetz noch weitere Gemälde, die Details mit Rasterstrukturen zeigen. Das prominentere ist Venetia zwischen Justitia und Pax: Die Personifikation Venetiens thront auf einer Erdkugel, die mit einem Netz der Längen und Breitengrade überspannt ist. Über Neptun und Mars ragt die Rasterstruktur der textilen Takelage eines Schiffsmasts in den Himmelraum, die formal, wenngleich mehrfach überschritten, eine starke Ähnlichkeit zum Spinnennetz, abgebildet auf der Allegorie des Fleißes, aufweist. Das Raster kann als Motiv vernetzender Kommunikation gedeutet werden, das zugleich als Medium der Verflachung wirksam ist.



Abb. 15

Spinnen für die Industrie:
Werbebild für die Textilindustrie von Giuseppe Valaperti mit Kombination der Motive Spinnennetz und gerasterter Weltkugel, um 1900.

⁸⁵ Maria von Berge-Gerbaud: »Industria: compte-rond d'une provenance énigmatique«, in: Maria Teresa Caracciolo (Hg.): *Hommage au dessin*, Rimini 1996, S. 144.

⁸⁶ Vgl. Charles Hope: *The ceiling paintings in the Libreria Marciana*, Nuovi Studi, Venedig 1988, S. 295.

2.3. Ornamentale Beschaffenheit

2.3.1. Das Flache des Ornamentalen

Im Kapitel »Geschichte des Ruhms« der Monografie über Paolo Veronese reflektiert Kurt Badt die Geschichte der Kritik an der Oberflächlichkeit von Veroneses Malkunst. Veronese galt manchen als Maler des Oberflächlichen und Flachen. Badt zitiert Eduard Hüttinger: »Eine Reihe von groben Missverständnissen verhindert bis zum heutigen Tag die angemessene Würdigung der Kunst Veroneses. [...] in weiten Kreisen, auch in solchen des Fachs, verknüpft sich mit Veronese das Vorurteil, er sei ein oberflächlicher geistloser Dekorateur«. Es wirke deshalb nicht überraschend, fährt Badt fort, »dass seine Kunst als die »wunderschöne Verflachung der Malkunst« (Karl Scheffler) angesprochen werden konnte.«⁸⁷ Worauf dies hier hinzielt, ist aber nicht Veroneses Haltung zum Dekorativen oder eine Klärung der Bedeutung des Dekorativen zur Zeit Veroneses, sondern der Umstand, dass Kurt Badt die Merkmale der Vereinfachung und Oberflächlichkeit in einem sich anschließenden Kapitel »Vorläufige allgemeine und prinzipielle Darstellung der Kunst Veroneses« als zukunftsweisende Selbstreflexion malerischer Mittel deuten konnte.⁸⁸ Das Dekorative ist nun nicht mehr Anlass zur Kritik an Veroneses Kunst, sondern wird von Badt als Kriterium seiner Modernität in Anschlag gebracht. »Die Kunst Veroneses hat [...] etwas Mittelalterliches, der Epoche seines Wirkens gegenüber Zurückgebliebenes, man könnte auch sagen, etwas mit besonderer Wirkkraft ausgestattetes Zukünftiges. In der Tat ist sie für die venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts – und deren weit über Europa verbreitete Folgen: nämlich die Sinnsetzung der Malerei in ihre künstlerischen Mittel, ihre eigenen Prozesse.«⁸⁹ Die Randphänomene geraten in Diskurs und Kunst ins Zentrum, und das Ornament wird zum Katalysator der Abstraktion und der Produktion von Bildfläche.⁹⁰ Über das Flache des Ornamentalen wurde im Kunstgewerbe seit den 1850er Jahren bis ins 20. Jahrhundert hinein debattiert. In der Analyse der modernen Kunst spielte dieses kunstgewerbliche Paradigma eine Rolle, da das Dekorative selbstreflexive Bildstrukturen und die Selbstbezüglichkeit eines formalen Beziehungsgeflechts zu antizipieren scheint.

Bei den Pergaminpapiermustern handelt es sich um Motive, die in Verbindung gebracht werden können mit einem heftig geführten kunstgewerblichen Diskurs um das Flache des Ornamentalen. Zum einen betrifft dies die Flachheit der Muster, die sich aufgrund ihrer Rasterförmigkeit ergibt, zum anderen den Zusammenhang dieser Motive mit dem Textilien. Einer der Protagonisten der Kunstgewerbediskurse war der Architekt und Kulturtheoretiker Gottfried Semper (1803–1879), der in umfangreichen Schriften, in Vorträgen und in seinen verschiedenen beruflichen Stellungen auf die Diskurse des Kunstgewerbes Einfluss

⁸⁷ Kurt Badt: *Paolo Veronese*, Köln 1981, S. 16.

⁸⁸ Ebd., S. 51.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Markus Brüderlin (Hg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, (Ausst.Kat. Sammlung Beyeler) Basel, Köln 2001.

nahm. Unter anderem war Semper beteiligt an der Einrichtung der Weltausstellung 1851 in London und setzte sich explizit mit dem Kunstgewerbe und der Verbesserung von Produkten sowie mit der Gestaltung von Unterrichtsmethoden auseinander. Obgleich Semper von den in Deutschland tätigen Kunstgewerblern der Jahrhundertwende – wie etwa von Henry van de Velde, von dem im Folgenden im Zusammenhang mit der Ornamentik noch die Rede sein wird – in der Blütezeit der Ornamentik kaum rezipiert wurde, prägte er entscheidend einen material- und technikgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Ornament und Ding, der von der Kunsttheorie und später von der Designtheorie wahrgenommen und diskutiert wurde. Das deutsche Kunstgewerbe sah sich ausdrücklich in Verbindung zum Arts and Crafts Movement, das unter Federführung von William Morris (1834–1896) auf die Arbeits- und Produkttraditionen des Mittelalters bezogen war und auf die industriekritischen Schriften John Ruskins (1819–1900). Daher konnte erst später an ein Denken, das nicht auf eine Trennung von Handwerk und Maschine fokussiert war, angeknüpft werden. Dass Sempers komplexes Erklärungsmodell für Stil auf Basis der textilen Künste zu »den Schlagwörtern ›Materialismus‹ und ›Primat von Stoff und Zweck‹ erstarren konnte, lag«, so Adrian von Buttlar, »an der Polemik dieser Auseinandersetzung, die sowohl die Gegner wie die Anhänger Sempers zur Verabsolutierung seiner Gedanken trieb.«⁹¹

Antrieb für Theorie und Praxis des Kunstgewerbes war der allseitig konstatierte Verfall künstlerischer und materialtechnischer Qualitätsmaßstäbe von Gebrauchsgegenständen bis Luxuswaren, die in einer Publikationswelle von Texten, Vorträgen und zur Gründung von Zeitschriften, Schulen und Museen führten, die zur »Hebung« des Kunstgewerbes antraten.⁹² Einer der immer wieder genannten (Be)gründungsmythen war die hinsichtlich ihrer Dingqualitäten als schockierend wahrgenommene Weltausstellung von 1851 in London. Der Kunsthistoriker Gustav Edmund Pazaurek (1865–1935), der das Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart leitete, verfasste mehrere Bücher über die Qualitätsverluste im Kunstgewerbe. Auch er nimmt die Weltausstellung zum Ausgangspunkt:

»Als man gelegentlich der ersten Weltausstellung in London 1851 [...] die gesamten Leistungen überblickte und aus den Ergebnissen wichtige Schlüsse zu ziehen begann und neue Lehren für die Zukunft zu gewinnen trachtete, war man sich bald klar, daß in der bisherigen Richtung eine hoffnungsvolle Weiterentwicklung im künstlerischen Sinn nicht zu erwarten wäre. [...] und trotzdem war man im Kreise Sempers darüber einig, daß eine gründliche Reform einsetzen müsse.«⁹³

91 Vgl. Adrian von Buttlar: »Gottfried Semper als Theoretiker«, in: Gottfried Semper: *Der Stil*, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M., 1860, Mittenwald [1977], Band I, S. 1.

92 Vgl. Richard Graul (Hg.): *Die Krisis im Kunstgewerbe*, Leipzig 1901 und Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt a. M., 1860, Band I, S. VIII und XIII.

93 Gustav Edmund Pazaurek: *Die Tapete. Beiträge zur ihrer Geschichte und ästhetischen Wertung*, Stuttgart 1922, S. 39.

Mit den über die Londoner Weltausstellung 1851 verfassten Ausstellungsbesprechungen und Berichten verfestigte sich eine Rezeption des orientalischen Kunstgewerbes als einer Kunst des ›Flachen‹, die zum Paradigma des Zweidimensionalen ornamentaler Gestaltung wurde, die vom Textilen und seiner rechtwinkligen Konstruktion ausging.⁹⁴ Zunächst ist das Flache ein Differenzierungskriterium in der Ornamentlehre gewesen, das sogenannte Flächenornamente von Reliefformen und plastischen Ornamenten abgrenzte.⁹⁵ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Forderungen nach einer Präferenz des Flächenornamentes laut, um die dreidimensionalen Illusionen und das Überbordende der Dekorationen abzulösen: ein »Gebröckel« (Gottfried Semper), das man nun versuchte loszuwerden, da man in diesen Gestaltungslösungen Gründe für die durch die Industrialisierung erlittenen Qualitätsverluste auszumachen glaubte. Richard Radgrave schreibt in einem Bericht über die zeichnenden Künste auf der Weltausstellung 1851:

»Einige der besten Proben solcher Wanddekorationen in Seide, Sammt, Papier und anderen Stoffen sind monochrome Behandlungen textiler Muster [...] wobei das Ornament selbstverständlich flach sein muss und den allgemeinen Eindruck nicht unterbricht.«⁹⁶

Mit Barbara Wittmann lässt sich die kunstgewerbliche Rezeption der Teppichkunst und eine daraus resultierende Argumentation für das flache Ornament als »Teppichparadigma« bezeichnen, das sich, wie Wittmann nachweist, nicht aus der älteren Malerei herleiten lässt,⁹⁷ sondern aus den Kunstgewerbediskursen seit den 1840er Jahren, denn der »Orient sollte der große Lehrmeister werden; die westasiatischen Teppiche [...] wurden herangezogen«, um eine neue Gestaltungsordnung mit einer neuen Ornamentik durchzusetzen.⁹⁸

94 Bis ins beginnende 20. Jahrhundert hinein wurde die orientalische und die islamische Kunst als vorbildhaft für das deutsche Kunstgewerbe diskutiert, in den zahlreichen Kunstgewerbezeitschriften publiziert und in Ausstellungen vorgestellt. Z. B. Rudolf Pichler: »Orientalische Teppichausstellung in Berlin«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF, 25 (1914), S. 69–70; Ernst Diez: »Islamische Kunst. Zur Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst« in München«, in: *Kunstgewerbeblatt* 21 (1909), S. 221–228, darin S. 228: »Dem Fabrikanten und Künstler aber, besonders dem technisch geschulten Kunsthandwerker aller Branchen, kann diese technisch und ornamental so hochgezogene Kunst neue Anregungen und Perspektiven geben, die für manchen Zweig unseres modernen Kunstgewerbes eine Abkehr von ausgetretenen Pfaden und Einkehr zu neuen höheren Zielen bedeuten könnte.«

95 Eduard Grosse: *Der Gold- und Farbendruck auf Kaliko, Leder, Leinwand, Papier, Samt, Seide und andere Stoffe. Ein Lehrbuch des Hand- und Pressvergoldens sowie des Farben- und Bronzedruckes*, Wien 1905, darin im Kapitel »Grundzüge der Farbenlehre und Ornamentik«: »Das Ornament kann entweder ein ›körperliches‹ oder ein ›Flächenornament‹ sein.«

96 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 37.

97 Barbara Wittmann im Vortrag: »Das Teppich-Paradigma. Ornament und Malerei im späten 19. Jahrhundert« auf der Tagung »Oberflächenphänomene in ästhetischen und kulturellen Kontexten«, Universität Zürich, Juni 2006. Vgl. auch zur Teppichfalte der »Darmstädter Madonna«: Christl Auge: *Zur Deutung der Darmstädter Madonna*, Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 77 ff.

98 Pazaurek: *Die Tapete*, a.a.O., S. 40.

Die Rezeption des Orientalischen setzte sich bis in die Fachblätter des Buchbinderhandwerks durch. »Das Dekorationsprinzip« des Flachornaments auf Bucheinbänden, schreibt Martin Hübel in einer Zeitschrift für die Buchbinderausbildung, »ist dasselbe wie auf den alten orientalischen Teppichen«, die er folgendermaßen charakterisiert:

»In dem Ornament, das nach diesen verschiedenen Anordnungsprinzipien als reines Flachornament die Fläche der orientalischen Bucheinbände überzieht, unterscheiden wir mehrere Muster. [...] Es ist bekannt, zu welcher Vollkommenheit gerade das Flachornament in der Kunst des Islams entwickelt worden ist [...].«⁹⁹

Es ist davon auszugehen, dass diesen Ausführungen, die als Anregung für die Auszubildenden gedacht waren, eine Rezeption vorausgegangen ist, die hier in reduzierter Form wieder aufgegriffen wird. Begriffe wurden auf einem meist wenig tiefgründigen Reflexionsniveau zu einer Gestaltungsanweisung zusammengeschlossen. »Das Orientalische« wird als Begriff verwendet, um die Forderung nach der Flachheit des Ornaments aus dem Textilen zu begründen und herzuleiten. Mit dem Orientalischen und mit der islamischen Buchkunst muss dies nicht unbedingt viel gemein haben. Hier findet sich der Diskurs um die aus dem orientalischen Kulturraum abgeleitete Flachheit des Ornamentalen konzentriert auf die Schlagworte: Teppich, Orientalisch, Flachornament. Martin Hübel, ein erfolgreicher Großbuchbinderei-Unternehmer, macht »bekannt«, was bereits als bekannt vorausgesetzt werden kann. Und er sei hier angeführt, um zu belegen, dass die Verkettung der Schlagworte über die Flachheit des Ornaments in Anknüpfung an das Dekor orientalischer Teppiche weit verbreitet wurde. Die Vorschrift des Flachens in der Dekoration wurde bereits im frühen Diskurs aus der Funktion von Ornament und Ding abgeleitet. Das Ornament sollte sich aus der Funktion des Dinges entwickeln. Allein eine flache Dekoration schien den Dingen angemessen. Das galt für die Tischfläche ebenso wie für die Ebene eines Fußbodens, aus denen nichts hervorstehen sollte, um nicht den Gebrauch zu erschweren oder zu verhindern. So schreibt Eduard Grosse in einem kunsthandwerklichen Fachbuch:

»Soll ein Gegenstand verziert werden, so hat man zuvörderst die praktische Bestimmung oder den »Zweck« desselben zu berücksichtigen und ihn demgemäß vom technischen Standpunkte aus zweckentsprechend zu verziern; d.h. die angewendete Verzierungsweise darf den praktischen Gebrauch des Gegenstandes nicht erschweren und demselben nicht hinderlich entgegenstehen.

99 Martin Hübel: »Von den orientalischen Bucheinbänden«, in: *Der Buchbinderlehrling* 6 (1932), Heft 1, S. 8–11.

So wäre es z. B. ein arger Verstoß, wenn man die Fläche einer Tischplatte mit hochstehenden Reliefformen verziern wollte; denn diese würde den praktischen Gebrauch des Tisches unmöglich machen.«¹⁰⁰

Und auch Gustav Edmund Pazaurek nimmt die Fläche eines Tisches zum Ausgangspunkt, um unangemessene Ornamentierung zu kritisieren, denn was »seiner Natur nach flächig ist, sollte nie körperlich behandelt werden. Eine Tischplatte hat zum Beispiel stets eine Fläche zu sein.«¹⁰¹ Einen reliefiert ornamentierten Tisch bildet Pazaurek dazu in seinem Buch als abschreckendes Beispiel ab. Schon Semper hatte aus der Flächigkeit der Dinge ein dekoratives Prinzip des Flachen abgeleitet. Er bettet die Ausführungen über den Grundsatz der Flächenornamentik in die Analysen über »Die Decke« ein und weist so aus einer »formalen Grundidee der Fläche« die Flächigkeit des Ornamentalen nach. Ornamente gehen nach Semper aus dem Textilen hervor, welches Umhüllung und Decke bilde. Daraus leitet sich die »allgemeinste Bedingung« ab, »daß alle Ornamente Flächenverzierung sein müssen.«¹⁰² Für Semper ist der Fußboden das schlagendste Beispiel für die Anwendung und Entwicklung des Flächenornaments.

Denn: »auf der Ebene, welche bestimmt ist, beständig betreten zu werden, sind alle architektonischen Reliefformen, alle Nachahmungen von Früchten, Muscheln und sonstigem Gebröckel, sind selbst hingestrente Blumenbouquets genau genommen um so unpassender angebracht, je vollendeter und naturgetreuer sie in Relief und Farbe wiedergegeben erscheinen. Das asaroton oecos des Sosus, der berühmte attalische Mosaik-Fußboden, auf welchem nach Plinius die Abfälle der Tafel täuschend nachgebildet werden, ist sicher ein stilfehlerhaftes Werk gewesen, so gross seine Verdienste als Kunstwerk sein mochten.«¹⁰³

100 Grosse: *Gold- und Farbendruck*, a.a.O., S. 198.

101 Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 144.

102 Vgl. Manfred und Hans Semper (Hg.): *Gottfried Semper. Kleine Schriften*, Berlin, Stuttgart 1884, S. 9.

103 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 29.

Die Dinge sollten dank einer Reform des Ornaments wieder sie selbst werden, um Dinge eines bestimmten Gebrauchs zu sein: Ein Schrank sollte wieder ein Schrank sein.¹⁰⁴ Die Ornamentierung sollte nicht den Blick verstellen, sondern mit dem Ding in eins fallen, dem Gebrauch nicht hinderlich sein, sondern sich aus diesem ergeben. Henry van de Velde (1863–1957) war als Architekt und Kunstgewerbler eine treibende Kraft der Reformbewegung. Mit seinem Engagement in Weimar, das in der Gründung der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule mündete, setzte er sich als Lehrer, Gestalter und Autor für die Belange der Kunstindustrie ein. Van de Velde nennt Dinge, die nicht sie selbst sind, »wahnwitzig« oder »absurd« und legte sich eine Sammlung »abgeschmackter« Dinge an, um durch die Praxis der Beschreibung den Blick zu schärfen für die vielen »mondänen« Dinge und vor allem, um urteilen zu können: »dieser Schrank ist kein Schrank.«¹⁰⁵ Eine ähnliche Debatte wurde auch von den Buchgestaltern geführt.¹⁰⁶ Dabei wurde dem flachen oder linearen Ornament der Vorzug gegeben, weil es die Aufgabe zweckmäßiger Dekoration besser zu erfüllen schien als plastisch ausgearbeitete Ornamente. Denn auch »die graphischen Künste und der Buchschmuck sind auf die Fläche angewiesen, weshalb einerseits Bucheinbände mit starkem Reliefdekor nicht Bibliotheksbände sein können, und andererseits auch der Satzspiegel des Buches nicht durch Illustrationen von stark körperlicher Schattenwirkung unterbrochen werden mag.«¹⁰⁷ Wie Tisch und Fußboden wurde

-
- 104** Die Ausstellung »Böse Dinge« im Berliner Museum der Dinge 2009 bezog sich direkt auf eine von Gustav Edmund Pazaurek im Stuttgarter Königlichen Landes-Gewerbemuseum eingerichteten Abteilung über »Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe«, die von ihm in einem gleichnamigen, dazu erschienenen Heft 1909 systematisch klassifiziert wurden. Bereits zeitgleich mit den einsetzenden Reformbemühungen des Kunstgewerbes wurden abschreckende Dinge gesammelt und ausgestellt. »In London wurde im Museum of Manufactures im Marlborough-House 1852 eine besondere Abteilung von 84 Gegenständen als »Schreckenskammer« zusammengefasst, jedoch bald wieder aufgelassen, zumal sich zahlreiche Fabrikanten geschmackloser Erzeugnisse geschädigt fühlten.«, aus: Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 14. Gottfried Semper nennt noch andere Gründe, warum die *chamber of horrors* ihre Wirkung verfehlte, eine Verbesserung des Geschmacks zu erreichen, denn sie wandte sich gegen zu streng und einseitig aufgefasste Stilgesetze, vgl.: Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 44–45. Henry van de Velde schaffte sich ein eigenes Horrorkabinett an: »Ich habe mir eine ganze Anthologie derartiger Ungereimtheiten zusammengestellt und ergänze sie mit etwas boshafem Behagen. [...] Zum Beispiel besitze ich in diesem Archiv zahlreiche Beschreibungen von Schränken, die alles mögliche sind, nur keine Schränke.« Manche Dinge hielt van de Velde sogar für unbeschreiblich. Angesichts eines Baseler Schrankes »versagte jeder Beschreibungsversuch« und »die allgeraueste sozusagen inventarisierende Beschreibung«, welche van de Velde forderte, um Erkenntnisse über die Dinge gewinnen zu können, musste scheitern; aus: van de Velde: *Die drei Sünden wider die Schönheit*, a.a.O. S. 33–34.
- 105** »Weder die Möbel, noch die Beleuchtungskörper, noch die Tapeten und Teppiche stellten sich uns als solche dar. Vielmehr spiegelten sie alle Dinge vor, die unsern Geist und unsre Augen auf die schiefe Ebene falscher Vorstellungen locken sollten. Um keinen Preis durfte in uns der Gedanke entstehen: dieses Möbelstück ist ein Schrank, jenes ein Tisch, jenes ein Stuhl; der Gegenstand da ist eine Tapete, ein Teppich, eine Vase, ein Fruchtkorb, ein Salzbehälter.« Aus: van de Velde: *Die drei Sünden wider die Schönheit*, a.a.O., S. 27.
- 106** »Die technischen Notwendigkeiten des Einbandes in Wechselwirkung mit dem Ornament«, in: *Archiv für Buchbinderei I* (1901), Seite 101–102.
- 107** Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 146.

auch das Buch als ein Gegenstand verstanden, der aus verschiedenen Flächen zusammengesetzt ist. »Wenn das Buch auch ein dreidimensionales Gebilde ist,« heißt es etwa in der Einleitung zur *Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes*, »so arbeitet es doch seinem kunstgewerblichen Wesen nach fast nur mit Flächen, nämlich mit den Einbanddecken, dem Rücken, den Vorsätzen, dem Schlitze«. Demzufolge dann der Buchgestalter »das Buch und seine Flächen gestaltet.«¹⁰⁸

Angestrebt war eine Ornamentik entsprechend des Materials. Um dies zu erreichen sollte das Ornament flach sein und frei von Materialimitation. Das bedeutete beispielsweise für die Dekoration von Tapeten, auf der »erst rund 100 Jahre alten Papierrollen-Tapete« kein Gewebesurrogat in der Ornamentik zu bilden, das sich seiner Materialgrundlage (Papier) schämte, sondern eine neue stilisierte Linien- und Naturformen-Ornamentik vegetabiler Formen anzuwenden.¹⁰⁹ Selbst Linienmuster, »die verrückten Regenwürmern ähnlich sahen«,¹¹⁰ waren in der ästhetischen Wertung von Pazaurek den naturalistischen, plastisch illusionären Ornamenten oder Textil imitierenden Mustern vorzuziehen; wobei die textile Vorgeschichte des Papiers außer Acht blieb. Man argumentierte also zunächst im Hinblick auf die Funktion der Dinge, für die plastischer Schmuck in einer zeitgemäßen Gebrauchsweise hinderlich wäre, und in einem zweiten Schritt wurde vor allem unter dem Eindruck des orientalischen Kunstgewerbes und im vergleichenden Sehen auf den Weltausstellungen der Schatten aus dem Reich der Ornamente vertrieben.¹¹¹

Das Ornament ist eine Gestaltungseinheit, die im Versatz auf einem imaginären oder sichtbaren Raster vervielfältigt und wiederholt wird oder als Gestaltungseinheit eine Stelle besetzt. Das Ornament taucht meist nicht allein auf, sondern in einer Konstellation von Ornamenten und Lineaments. Das Ornamentale meint Eigenschaften und Vorschriften, nach denen die Ornamentkonstellationen operieren. Muster sind kontinuierlich gegliederte Flächen, die aus der Wiederholung eines versetzten Ornaments gebildet sind. Oder es kann sich – wie bei textilen Mustern – um Flächengestaltungen handeln, die nicht in Gestaltungseinheiten diskretisierbar sind. Die Begriffe Ornament und Muster werden in den

108 Behncke u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, a.a.O., Band I, S. 25.

109 Pazaurek: *Die Tapete*, a.a.O., S. 74.

110 Ebd. S. 67.

111 Vgl. Semper: *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 9: »Wir brauchen [...] keine Licht- und Schattenfärbung.« Vgl. auch Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 91: »Die Textilkunst ist eine ausgesprochene Flächenkunst und tut daher gut daran, alle bildmäßigen Wirkungen, d.h. alle Bestrebungen nach Modellierung und Schattengebung vollständig zu vermeiden.« Und vgl. auch Fritz Schmalenbach: *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Münster 1934, besonders S. 24ff. zum »Prinzip der Schattenlosigkeit«. Die Flächenornamentik wird auch an dieser Stelle in einem Atemzug mit der orientalischen Teppichkunst genannt.

Analysen zur Beschaffenheit des Buchmaterials nicht als grundlegend verschiedene Begriffe aufgefasst, obwohl diesbezüglich etliche Versuche unternommen wurden. Um Kunst und Dekoration voneinander zu unterscheiden, arbeitete Hans Sedlmayr mit den beiden Begriffen Ornament und Muster, wobei er letzteren der Moderne zuordnete.¹¹² »Der Nachfolger des Ornaments wird das Muster. [...] Während es ein echtes modernes Ornament nicht gibt, gibt es sehr wohl moderne Formen des Musters«, schreibt Hans Sedlmayr im Kapitel »Der Tod des Ornaments« und nimmt direkt Stellung zu einem Ansatz, der die abstrakte Malerei aus dem Ornamentalen entwickelt sehen will: »Der Irrtum, das Ornament sei der absoluten Malerei vergleichbar, ist [...] das proton pseudos der modernistischen Kunstkritik und ein Beweis ihrer Blindheit für das Wesentliche dieser Erscheinungen.« Sedlmayr definiert die moderne Kunst als Abreißen der Kontinuität; ein Topos, der sich auch in Rosalind Krauss' These von dem Bruch mit dem 19. Jahrhundert ausmachen lässt. Sedlmayrs Differenzierung der beiden Begriffe Ornament und Muster ist wesentliche Voraussetzung, um die visuellen Erscheinungen ornamentaler Muster in der Moderne von einer Geschichte des Ornaments abzulösen, dem er eine künstlerische Sonderstellung einräumt. In dem Kapitel »Tod des Ornaments« legt Sedlmayr dar, dass das Ornamentale in die beiden Begriffe Ornament und Muster gespalten werden muss. Denn das wesentliche Kriterium der Künste der Moderne ist nach Sedlmayr ihre klare Trennung voneinander. Notwendigerweise muss das Ornament in seiner medialen Funktion (als vermittelnd zwischen den Künsten) unterdrückt werden.

»Das Muster, selbst das eines Tarnanstrichs, kann sehr wohl geschmackvoll sein. Es kann aber nie in dem Sinn bedeutungsvoll und künstlerisch sein wie ein Ornament. Es gehört als Phänomen wesentlich dem Bereich des ästhetischen Geschmacks zu. [...] Es gibt zwischen ihnen [zwischen den Künsten] keine vermittelnden Übergänge oder sollte keine geben«.

Dem Muster als dem »illegitimen Nachfolger des Ornaments« wird keine künstlerische Qualität und kein Erkenntnisgewinn zugestanden.

Die lineare Ornamentik (textiles Raster) und der Diskurs um das Flache, der im Kunstgewerbe geführt wurde, interessierten die Kunstwissenschaft nicht als solche, sondern wurden trotz Übernahme von Begriffen vom Diskurs der Kunstwissenschaft weitgehend

112 Vgl. Hans Sedlmayrs Kapitel »Muster und Ornament«, in: ders.: *Die Revolution der modernen Kunst*, Köln 1996, S. 50 und Anm. S. 51.

ausgeschlossen.¹¹³ Als Ursprungsmythos der Moderne und als Denkfigur, welche die formale Selbstreflexivität der Moderne antizipierte und eine a priori formale Bildordnung vorstellt, wurden das Ornament und die Dekoration allerdings aufgerufen, um einer Bildordnung der modernen Kunst zuvorzukommen, die Flächigkeit produziert und die formalen Möglichkeiten von Rechteck, Raster und Rahmen durchdekliniert. Das Bild wird in seiner ›post-dekorativen‹ Ordnung zum Objekt und gefährdet zugleich mit der Verflachung seinen reflektierten Bildstatus, indem es die Schwelle zum Ornamentalen überschreitet oder thematisiert.¹¹⁴ Das Kunstwerk kann so wieder zu Dekoration, zum Ding werden, »so gross seine Verdienste als Kunstwerk sein mochten«, um das Zitat Sempers noch einmal anders zu wenden. Dabei ginge das Dekorative durchaus auch einer neuen räumlichen Öffnung der Kunst voraus, als welche es aber nicht reflektiert wurde. Denn ein Dekor war immer schon (etwa in den Gesamttraumkunstwerken des Jugendstils) dazu angetan, unterschiedliche Dinge in räumliche Beziehungen zueinander zu setzen, indem Dinge einander ornamental ähnlich gemacht wurden, um jene »unité«, von der Henry van de Velde spricht, zu erreichen, sei es im Buchraum oder im Innenraum eines Hauses (siehe dazu den Abschnitt: »Parasiten im Zwischenraum«).

Auch in der Geschichte der Buchornamente ist eine Nahtstelle auszumachen: ein Wechsel von Ornamenten, die aus Gestaltungseinheiten auf einem imaginären Raster verteilt oder auf eine Fläche hin entworfen sind, und Mustern, die sich zu linearen Rastern und Lineaments zusammenfügen. An dieser Nahtstelle sind die Diskurse des Kunstgewerbes um die Materialbeschaffenheit (mit einer funktionsbestimmten Verbindung von Ornament und Ding), einer bestimmten Materialverwendung und die Diskurse um das Fläche des Ornamentalen angeordnet. Die folgenden Kapitel widmen sich daher der Frage, welche spezifischen Verbindungen zwischen den Buchornamenten und dem Buchraum bestehen könnten.

113 Flachheit wurde ein zentraler Begriff der Kunsttheorie. So wählte der amerikanische Kunsttheoretiker Clement Greenberg den Begriff *flatness*, um selbstreflexive Techniken der Moderne zu beschreiben. Wolfram Pichler erwähnt die *flatness* Greenbergs, um in einem Aufsatz zur Topologie – gegenüber diesem oft zitierten Begriff – die Moderne Kunst mit Hubert Damisch als topologische Relationalität der Bildfläche zu denken und nicht in einer Differenzierung von Figur und Grund; vgl. Wolfram Pichler: »Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst«, in: ders. und Ralph Ubl (Hg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009, S. 13–66. Rosalind Krauss hat in einem Aufsatz von 1978 das Raster als »Emblem der Moderne« bezeichnet; vgl. Rosalind E. Krauss: »Raster« [1979], in: Herta Wolf (Hg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden 2000, S. 51–66. Auch sie bewegt sich mit ihren Ausführungen im Kontext der Malerei. Die Modernität des Rasters, das in der Kunst des 20. Jahrhunderts bis heute enorme Hartnäckigkeit besitzt, sieht Krauss vor allem in der Abgrenzung gegenüber dem 19. Jahrhundert. Durch das Raster wurde die Kunst beinahe vollständig in eine Sphäre der Visualität gerückt, als einer Ordnung reiner Beziehungen. Auf der räumlichen Ebene proklamiert das Raster die Autonomie der Kunst als Raum, der sich selbst zum Zweck hat. Das Raster wird so zum Emblem der Kunst der Moderne, da es sich »nirgends, an keiner Stelle, in der Kunst des 19. Jahrhunderts befindet.« Allerdings sieht auch Krauss im 19. Jahrhundert die Bedingungen der Möglichkeit des Rasters. Das Kunstwerk wird mit Hilfe des Rasters als winziges Stück vorgeführt, als Ausschnitt des sich ausdehnenden Rasters. Es »bildet die Oberfläche des Gemäldes selbst ab. Die physischen Eigenschaften der Fläche werden auf die ästhetische Dimension derselben projiziert«, schreibt Krauss. Nach Krauss wird im säkularen Raum des 20. Jahrhunderts das Spirituelle über das vermeintlich Materielle eingeholt. Sie analysiert das Raster als Struktur der verdrängten Spiritualität (Kreuz), in dem diese im Raster als Verdrängtes weiterexistieren kann.

114 Vgl. Brüderlin: *Ornament und Abstraktion*, a.a.O.

2.3.2. Reproduktionsketten

Papiermuster

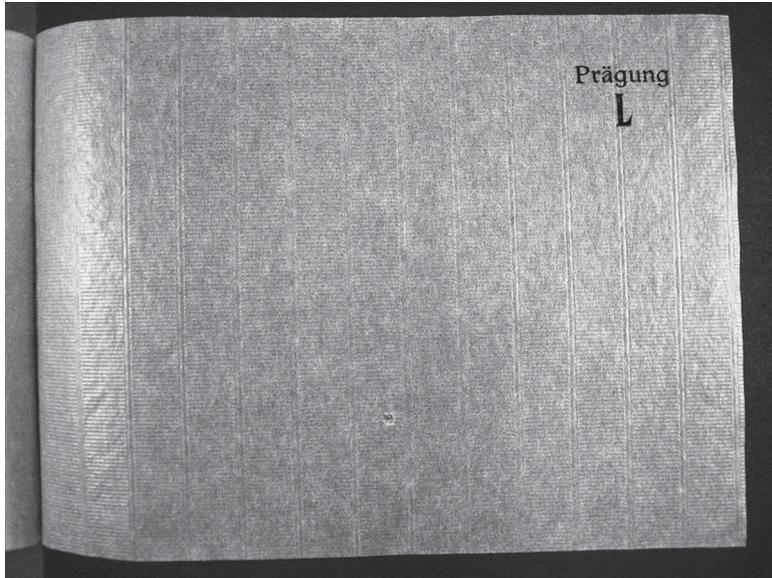


Abb. 16

Siebabdruck: Musterheft
Geprägte Pergamypapiere,
ohne Jahr und Ort, vermutlich
Spezialpapierfabrik Moufang
Oberschmitten, ca. 1910;
Buch- und Schriftmuseum,
Deutsche Nationalbibliothek
Leipzig.

Papier mit Rippung wird heute gängigerweise als Vorsatzpapier verwendet. Es zählt nicht zu den Austauschmaterialien wie etwa Kunstleder, denn Ähnlichkeit zum Ausgangsmaterial wird in diesem Fall zwar auch durch Prägung hergestellt, jedoch unter einer niedrigeren Aufmerksamkeitsschwelle. Besonders interessant liegt der Fall beim maschinengerippten Papier, da sich an diesem Beispiel darlegen lässt, wie sich Materialeigenschaften und ornamentale Beschaffenheiten von Buchmaterial verschieben und Ornamente mit Techniken neue Verbindungen eingehen. Da sich das Muster von Vorsatzpapier nicht abbilden lässt, in (Abb. 16) ein Siebabdruck aus dem Musterarchiv des Pergaminpapiers.

Auf dem Sieb, dem wichtigsten »Bespannungsteile der Papiermaschine«, wird das Papierblatt hergestellt, verfilzt und entwässert. »Das Sieb ist ein Gewebe [...] und wird, wie alle anderen Gewebe, auf Webstühlen hergestellt [und] besteht aus Schussfäden und Kettenfäden, letztere laufen in der Längsrichtung des Siebes und die Schussfäden quer zur Sieblänge.«¹¹⁵ Im Gegensatz zu handgeschöpftem Papier besitzt Maschinenpapier eine Laufrichtung, die sich aus der Laufrichtung des Siebes auf der Papiermaschine ergibt, entsprechend dessen Bewegung sich die Papierfasern ausrichten. Mit oder gegen diese Richtung besitzt das Papier unterschiedliche Eigenschaften bei der Verarbeitung, was besonders die Festigkeit und das Dehnungsverhalten betrifft. Bei der Verarbeitung von Buntpapieren entfachte sich mit der maschinellen Produktion ein Diskurs um die Laufrichtung von

¹¹⁵ Friedrich Müller: *Die Papierfabrikation und deren Maschinen. Ein Lehr- und Handbuch*, in zwei Bänden, Biberach-Riß 1928, Band I, S. 90f.

gemusterten Papieren. Denn nur ein in der Laufrichtung ausgerichtetes Muster kann entsprechend »gut« (das heißt richtig laufend) verarbeitet werden.¹¹⁶

Bis ins 18. Jahrhundert wurde Papier auf Drahtsieben aus der Bütte geschöpft. Dieses Papier hat zwei Seiten: eine Filzseite und eine Siebseite, die eine Siebmarkierung zeigt und eine weniger geschlossene Oberfläche besitzt; es wird als geripptes Papier bezeichnet. Um 1750 ließ der englische Buchdrucker John Baskerville glattes Papier auf einem feinen Gewebe aus Kupferdraht herstellen, das eine gleichmäßige Durchsicht zeigt. Es wurde wegen seines pergamentähnlichen Aussehens und aufgrund seiner Glätte Velinpapier genannt. Maschinenpapier, das auf der Langsiebmaschine produziert wird, ist immer glattes Velinpapier, da die Siebe sich nicht wie beim Schöpfen aus der Bütte abdrücken.

Geripptes Papier wird auf Papiermaschinen »imitiert«, indem eine Walze (Egoutteur) auf die noch nasse Papierbahn Druck ausübt und so zugleich zur Entwässerung beiträgt. »Die Zeichen« können nicht auf der endlosen Schöpfform angebracht werden, »da diese beim Lauf über die Walzen weggescheuert würden und keine Hin und Herbiegung ertragen.«¹¹⁷

Die Vordruckwalze wurde 1827 von Marshall in London erfunden. Durch die Walze kann eine Struktur (Rippung oder Wasserzeichen) auf die Papierbahn übertragen werden; dies wird als maschinengeripptes Papier bezeichnet.¹¹⁸ Imitiert steht ein paar Zeilen weiter oben in Anführungszeichen, da die Verschiebung von »durch den Produktionsprozess bedingt« zu »von einer anderen Herstellungstechnik übernommen ohne in gleicher Weise an diese gebunden zu sein« differenzierter betrachtet werden soll. Die Vordruckwalze übernimmt in der Produktion nicht allein das Eindrücken einer ornamentalen Schicht, sondern auch das Entwässern, Glätten und Verdichten der sich bildenden Papierbahn, ist somit ein funktionaler Teil der Maschine, die eine endlose Papierbahn produzieren kann. Doch die Oberflächenbeschaffenheit der Walze wird einem älteren Herstellungsprozess angepasst, indem sie mit einem Geflecht überzogen wird, um einen Abdruck zu hinterlassen. Dieser Abdruck zeigt einen Herstellungsprozess und eine Materialbeschaffenheit an, die mit dem aktuellen Prozess nicht mehr übereinstimmt. Denn beim Schöpfen aus der Bütte »legen sich die Stofffasern von Anfang an um die Zeichen, die sich deshalb in wundervoller Klarheit bilden, während mit der Vordruckwalze die Zeichen in das schon gebildete, allerdings noch feuchte Papierblatt gedrückt werden und deshalb ganz natürlich auch nicht so scharf herauskommen können.« Die Papierfasern des schon zu einer Bahn verfilzten Stoffes werden mittels einer in ihrer Siebstruktur nichtfunktionalen Rasterstruktur einer »Siebwalze« eingedrückt.¹¹⁹ Emil Heuser stellt in einem Fachbuch über »das Färben von Papier auf der Papiermaschine« unterschiedliche Verfahren vor, mit denen Papier zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf der Papiermaschine gefärbt und gemustert wurde.¹²⁰ Der Behandlung der Papiere mithilfe

116 »Die Zurichtung des Papiers«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* II (1911), S. 529–531.

117 Siehe Karl Keim: *Die Papiermaschine. Entwicklung von der Erfindung bis zur heutigen Hochleistungsmaschine*, Heft 6 der Schriftenreihe zur Berufsausbildung in der Papierindustrie, Wiesbaden 1954, S. 33.

118 Vgl. Hiller: *Wörterbuch des Buchs*, a.a.O.

119 Siehe Keim: *Die Papiermaschine*, a.a.O., S. 34.

120 Siehe Emil Heuser: *Das Färben des Papiers auf der Papiermaschine*, Berlin 1913.

von Geweben kommt dabei neben dem Farbauftrag durch Bürsten und Spritzanlagen eine wesentliche Rolle zu. Die Papiermasse konnte durch das Papiersieb hindurch gefärbt werden, die durch den Egoutteur eingepprägten textilen Muster konnten durch Farbauftrag verstärkt oder die »Papierbahn von oben mittels der Maschen eines Hilfssiebes« gefärbt und geprägt werden. Dabei wurden Strukturen von »Geweben und Geflechten« aufgedrückt, um Muster zu erzeugen, die ein Oberflächenrelief von »fast photographische[r] Treue« erreichten. Das textile Sieb selbst konnte also zum Einsatz kommen, um sich der Oberflächenstruktur der Papierbahn einzuprägen.

Die Rippung des Maschinenpapiers zeigt eine lineare Markierung, die nicht nur ein Muster eines älteren Herstellungsverfahrens übernimmt und damit immer noch seine Zweiseitigkeit anzeigt. Sondern mit der Linierung, mit den breiteren Vertikallinien, die zwischen feineren Horizontallinien stehen, wird die Laufrichtung des Papiers angegeben; eine Laufrichtung, die das Papier einer vorindustriellen Büttenpapierproduktion noch nicht besessen hat. Die übertragene Rasterung übernimmt also beim Maschinenpapier, das die Rippenstruktur medial-historiografisch mit sich führt, eine neue Aufgabe, die aus der neuen Produktionsweise resultiert, und verschiebt das Verhältnis zwischen ornamentaler Beschaffenheit und Produktionsprozess.

Auch beim Pergamin sind die Papierflächen zwischen den Netzlinien der Spinnweben mit einer feinen Struktur aus engen Parallellinien gefüllt; mit einer unauffälligen Linierung, die einem Schatten der gerippten Siebstruktur des Papiers gleicht. Gewebemuster finden sich in Papieren geprägt oder aufgedruckt: auf Textpapieren, Einbandpapieren, Vorsatzpapieren oder Zwischenblättern. Dabei zeigen manche Papiere, wie die heute gängigen Vorsatzpapierarten, eine textile Struktur, die nicht einen textilen Einbandstoff imitiert, sondern das Textile der Produktionstechnik selbst abbildet, da die Siebstruktur der Papiermaschine als Muster sichtbar bleibt bzw. während des Produktionsprozesses nachträglich eingepragt wird.¹²¹ Somit ergeben sich für die Buchmaterialien zwei verschiedene Kategorien von Mustergruppen: die Repräsentationen von Buchmaterial (beispielsweise Kunstleder) und die Repräsentationen von Produktionsprozessen (beispielsweise Vorsatzpapier mit aufgeprägter Siebstruktur). Die Musterprägungen sind Abdrücke eines Produktionsprozesses: Prägwerkzeuge drücken Muster in die Papierbahnen (beispielsweise ein textiles Raster), die Muster zeigen Abdrücke der Papierherstellung, die auf der Verwendung »textiler Siebe« (Drahtgeflechte) resultieren und die auch durch den Einsatz von Hadern als Rohstoff auf einer textilen Grundlage basieren.¹²² Material und Medium sind beim ornamentierten Buchmaterial auf spezielle Weise miteinander verstrickt. Ornament und Papier gehen ineinander über. Dem Papier (einem Filz-Gewebe) ist das Ornament (ein Netz-Gewebe) eingepragt.¹²³ Die Forderung der Kunstgewerbler nach einer möglichst festen Verbindung von Ornament und Gegenstand scheint erfüllt.

121 Vgl. Hiller: *Wörterbuch des Buchs*, a.a.O.

122 Vgl. Peter F. Tschudin: *Grundzüge der Papiergeschichte*, Stuttgart 2002, S. 53.

123 Der Grundstoff Papier ist textil verfasst aufgrund der auf Sieben basierenden Herstellungsverfahren; stofflich ein filziges Aggregat. Im Papier verbinden sich so die textilen Verfahren Weben und Walken, da der Stoff sich auf dem Sieb verfilzt; diese Differenz trifft auch Gilles Deleuze in: Ders.: *Die Falte*, Frankfurt a. M., 2000, S. 67 und 188.

Buchmaterialien sind in Reproduktionsketten geordnet: Pergament – Pergamentpapier – Pergaminpapier oder: Leder – Kaliko – Kunstleder. Dabei kehren die Imitate bestimmte Eigenschaften des imitierten Materials hervor, Eigenschaften werden fallen gelassen, andere kommen hinzu. In den Reproduktionsprozessen treten Materialien in eine optisch-haptische Ordnung ein, welche die Geschichte des Buchmaterials mittransportiert. Prägung und Abdruck sind die wichtigsten Techniken, um ein Austauschmaterial dem Ausgangsmaterial ähnlich zu machen. Im »Kunstlederhandbuch« geht Walter Münzinger der Geschichte des Kunstleders seit den 1830er Jahren nach. Unterschiedliche Verfahren wurden seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt, um Kunstleder herzustellen. In der »Enzyklopädie der Lederbereitung« von Kummer aus dem Jahre 1830 findet sich ein Verfahren zur Herstellung künstlichen Leders durch »Tränkung von Pappe, Papier oder papierähnlichen Gebilden mit trocknenden Ölen, Harzen, Leim, Eiweiss und Füllstoffen, dessen Festigkeit durch starkes Pressen erhöht werden sollte«.¹²⁴ Bei der Beschreibung der Verfahren geht es immer auch darum, möglichst große Ähnlichkeit zu erreichen:

»Die mit dem farbigen Film überzogene Kunstlederunterlage hat in glattem Zustand äusserlich noch keine sehr grosse Ähnlichkeit mit Echtleder, obwohl sie dessen typische Eigenschaften (lederähnliche Farbe, Geschlossenheit und Festigkeit der Oberfläche) schon in sich trägt. Dem glatten Produkt fehlt noch das charakteristische äussere Merkmal der meisten Ledersorten, der sogenannte Narben. [...] Da die Kunstlederfilme durchweg aus Thermoplasten bestehen, ist es nicht schwer, ihre Oberfläche in der Wärme vorlagengetreu zu formen.«¹²⁵

Die Plastizität des Materials steht im Gegensatz zur zweidimensionalen Gewebestruktur, dem »Teppichparadigma« der Moderne. Vor diesem Hintergrund treten Formbarkeit und Plastizität des Materials mit den Ausgangsmaterialien auf den Plan. Mit der Plastizität kommt Verwandlungsfähigkeit ins Spiel. Es mag kaum verwundern, wenn Semper, der Material nach den Ursprüngen seiner technischen Anwendung beurteilt, neue Materialerfindungen nicht in seine Sicht der Dinge einordnen will und das neue Material Kautschuk daher für den »Affen unter den Nutzmaterialien« hielt und wenn ihm angesichts dieses Materials der Verstand still steht. Aufgrund der Wandlungsfähigkeit dieser Materie kann

¹²⁴ Walter Max Münzinger: *Kunstleder-Handbuch*, Berlin 1950, S. 9.

¹²⁵ Ebd. S. 267 f.: »Das Prägen von Kunstleder«.

Semper nämlich keinen Ursprung ausmachen und keine Verknüpfung an bestimmte Techniken und bestimmte Dinge zuweisen.¹²⁶ Trotz der kunstgewerblichen Vorbehalte ist die Geschichte der Austauschmaterialien, dieser ›Derivatehandel‹, eine Erfolgsgeschichte und ein Begleiter der ornamentalen Exzesse, denn die Materialien tragen in den Oberflächenbeschaffenheiten ihre Buchgeschichte mit sich.

Reproduzierte Haut

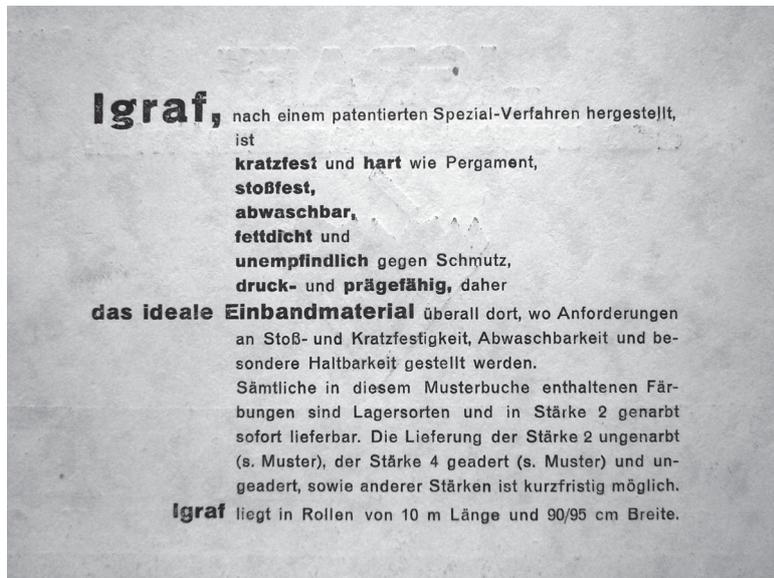
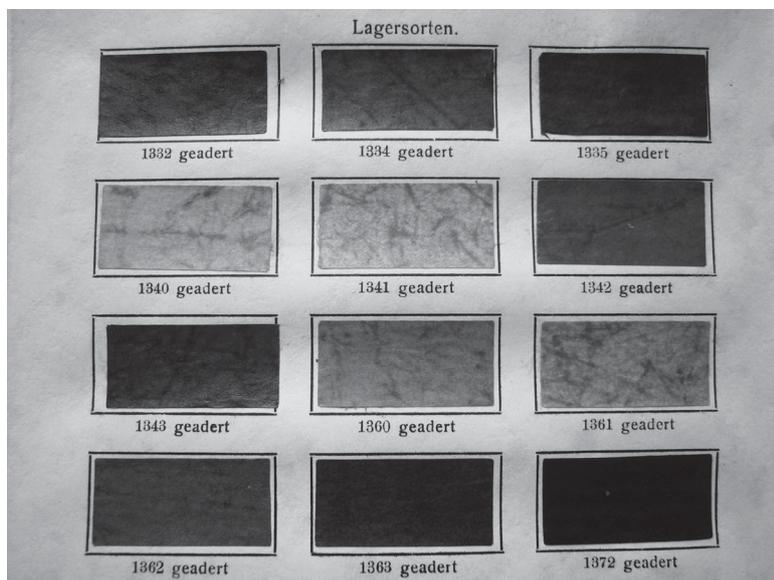


Abb. 17/1

Abb. 17/2

Reproduzierte Haut: Musterheft: *Igraf das neue Einbandmaterial* (Wilhelm Valentin, Berlin), um 1950; aus dem Bestand der ehemaligen Buchbinderei Otto Dorfner, Weimar.



¹²⁶ Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 112 und 116.

1950 wurde von der Papierindustrie ein Hautderivat mit der Bezeichnung »Elefantenhaut« eingeführt, im Osten Deutschlands das Pendant »Igraf«. ¹²⁷ Bei dem Material handelt es sich um ein Papier, das »sehr gut als Pergamentersatz« verwendet werden kann, schreibt Helmut Helwig. ¹²⁸ Der Elefantenhaut-Produzent Zanders betont in einem zum Material herausgegebenen Buch zum einen die durch Aderung entstehende Lebendigkeit der Oberfläche, zum anderen die pergamentähnliche Festigkeit und Biogsamkeit des Materials. Mit der Elefantenhaut hielt in den 1950er Jahren nochmals ein Hautersatzstoff Einzug in die Buchherstellung, der bis heute in der Bibliotheks- und Sortimentsbuchbinderei ein Standardmaterial ist. ¹²⁹

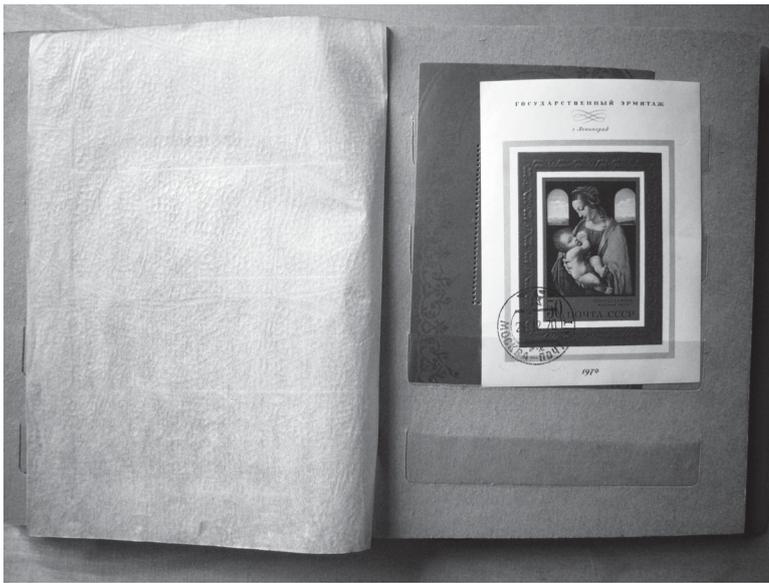


Abb. 18
Ledernarbenprägung: Briefmarkenalbum, um 1970; 18 × 13,5 cm, 7 Karton-Seiten mit Einsteckreihen für Briefmarken in Plastikumschlag, Zwischenblätter aus Pergaminpapier mit Prägung.

Mit den Austauschmaterialien geraten Häute in den Buchraum, die mit den wirklichen Häuten nicht mehr viel gemein haben. In einem Briefmarkenalbum aus den 1970er Jahren sind die Kartonseiten zum Einstecken der Marken mit Zwischenblättern aus Pergaminpapier getrennt. Das Pergamin ist mit einem Muster in Ledernarbenstruktur geprägt, die neben der Körnung der Oberfläche von einer unregelmäßigen Aderung in der Art von Hautfalten durchzogen ist. Damit zeigt es eine ornamentale Hautstruktur, welche auf das Ausgangsmaterial der Reproduktionskette »vom Pergament zum Pergamin« verweist.

¹²⁷ Helmut Helwig: *Der Ganz-Elefantenhaut-Band*, Bergisch Gladbach 1955.

¹²⁸ Helmut Helwig: *Der Werkstoff »Elefantenhaut« der Papierfabrik Zanders in Bergisch Gladbach und seine Eignung für Bibliothekseinbände und versteifte Pappbände*, vervielfältigtes Manuskript, Mannheim (Wirtschaftshochschule), 1954.

¹²⁹ Helmut Koch, J. Rundholz: *Elefantenhaut von A bis Z. Erfahrungen mit dem Werkstoff Elefantenhaut*, Bergisch Gladbach 1955.

Eigene Haut

»In der Kleidung lebt der Mensch im Innern der Tiere, die sie mit geschickten Zähnen geleert haben. Wir essen Reis, Weizen, Äpfel, die göttliche Aubergine oder den zarten Löwenzahn, doch wir spinnen Seide, Flachs und Baumwolle, wir leben und wohnen in der Flora ebenso wie in der Fauna. Wir sind Parasiten, und wir kleiden uns so.«¹³⁰

(Michel Serres)

In Büchern existieren Abbildungen abgezogener Haut.¹³¹ Sie werden als technische Skizze und Illustration von Produktionsprozessen der Buchherstellung in den Werkstätten der Pergamentler gezeigt. Die in den Rahmen gespannte Tierhaut kehrt seit den Illuminationen des Mittelalters immer wieder. Daneben gibt es eine Bildtradition der abgezogenen menschlichen Haut; sie ist als Balg zu sehen, als in Falten gelegte, haltlose Hülle oder als Träger von Inschriften und Buchtitelleien. In *Verborgenen im Buch* werden eine Vielzahl von Bildern angeführt, welche die menschliche Haut im Kontext der Anatomieatlanten zeigen.¹³² Ein extremer Fall der Bekleidung und des verkörpernden Einbandmaterials spielt sich in Berichten über Bucheinbände in Menschenhaut ab.¹³³ In Buchbinderzeitschriften wurde über Legenden und Realien seit 1909 in loser Folge bis in die 1930er Jahre hinein von unterschiedlichen Autoren berichtet: über die eigene Arbeit mit dem Material, über Provenienzen von Büchern in Bibliotheken, deren Hauptfundorte im Zusammenhang mit der französischen Revolution in französischen Bibliotheken lokalisiert wurden. Die Arbeit mit dem Material schien durch die Verwendung für Schriften aus dem Bereich der Medizin gerechtfertigt. Die Artikel bringen das Schauerliche an einem Ort nüchterner Technikgeschichten unter. Die Weiterverarbeitung von menschlicher Haut steigert den an sich gewalttätigen Akt, Haut abzuziehen und aufzuspannen.¹³⁴ Es handelt sich um eine kannibalische Einverleibung der eigenen Haut und ein Extrem von Aufspannung des Gefalteten.

130 Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt a. M., 1987, S. 22.

131 Vgl. Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 97ff.: Unter den verschiedenen Materialien, die Semper vorstellt, bildet »[d]ie eigene Haut, die naturwüchsige Decke«, die erste Kategorie.

132 Ulrike Zeuch (Hg.): *Verborgenen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800* (Aussf. Kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 2003.

133 Literatur zum Thema siehe ebd. und Ernst Penzoldt: »Buch in Menschenhaut gebunden«, in: *64. Tagung des Bundes Deutscher Buchbinderinnungen*, Starnberg 1953, München 1953, S. 18–22; Martin Mittasch: »Bucheinbände aus Menschenhaut«, in: *Der Buchbinderlehrling* 5 (1931), S. 161–163; Paul Kersten: »Bucheinbände in Menschenhaut«, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* NF, 2 (1910/11), S. 263–264; Paul Kersten: »Bucheinband in Menschenhaut«, in: *Archiv für Buchbinderei* 10 (1910/11), S. 17–18.

134 Zu den im Gerichtsprozess um Ilse Koch verwendeten Beweisstücken aus Menschenhaut (Präparate aus dem Konzentrationslager Buchenwald) und zur Geschichte des Lampenschirms aus Buchenwald, vgl. die Webseite der Gedenkstätte Buchenwald: <http://www.buchenwald.de> und Arthur Lee Smith Jr.: *Der Fall Ilse Koch – Die Hexe von Buchenwald*, Köln 1983.

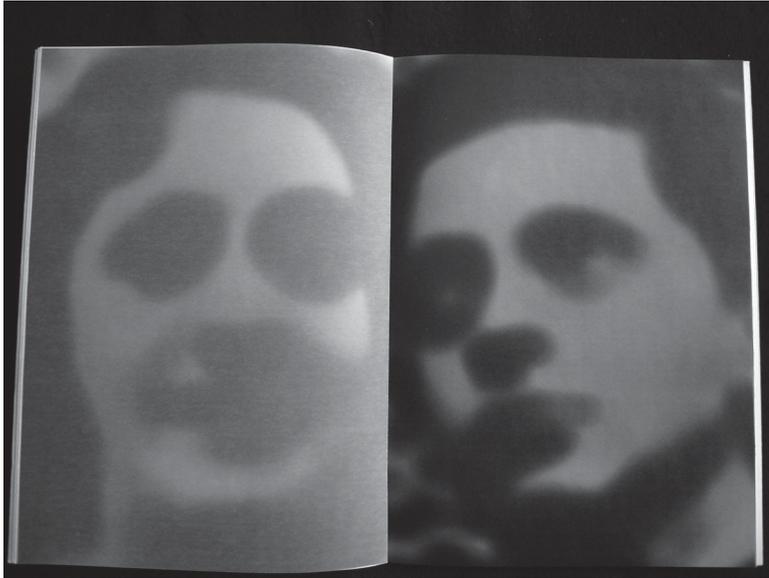


Abb. 19
Eigene Haut:
Christian Boltanski: *Le Lycée Chases. Classe terminale du Lycée Chases en 1931, Castelgasse – Vienne*, (Ausst.Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf) Krefeld 1987; 1000 Expl., 30 x 21 cm, 44 Seiten, kartonierte Broschur mit Wolkenmarmorumschlag, siebzehn Transparentpapierblätter mit ganzseitigen Fotoreproduktionen zwischen Blättern aus maschinengeripptem Papier mit Text und Abbildungen von Ausstellungsansichten.

In der Broschur *Le Lycée Chases* von Christian Boltanski sind Transparentpapierblätter zwischen Blätter aus maschinengerippten Papieren eingebettet. Es erinnert an Pauspapier und hat nichts mit den dünnen Zwischenblättern aus Pergamin gemein. Zwischen den weichen, opaken Papiere bildet es einen Klotz. Es ist glatt und gespannt im Gegensatz zur rauen Siebstruktur des opaken Buchpapiers. Die jeweils rechten Vorderseiten der Transparente sind bedruckt, auf der Rückseite scheint das Bild der Vorderseite etwas gedämpft und matt durch die Papierschicht. Dadurch werden auf den Doppelseiten die zu totenkopffartigen Formen vergrößerten Gesichter im Umwenden der Seiten noch einen weiteren Schritt ins Undeutliche gewendet. Boltanski arbeitet immer wieder mit den Medien Archiv, Liste, Buch und erstellt Ordnungen von Dingen, Gesten und Personen. Er kreist mit dem Medium der Fotografie um Themen von Erinnerung, Verlust und Rest. Die Transparenz der Pergamenthäute verweist mit Vorder- und Rückseite auf den verblassenden Erinnerungswert der Fotografie. Das Transparentpapier ist aber auch Teil der Fotografiegeschichte selbst als Träger von Reproduzierbarem. Das Bild der Vorderseite ist das Bild der Rückseite und doch ein anderes. Die Rückseite ist ein blasserer Abdruck der Vorderseite, ein ungleicher, spiegelverkehrter Zwilling auf dem geteilten Raum der Doppelseiten.

Das Hautderivat weist auch auf die Geschichte eines Verbrechens, die im expliziten historischen Zusammenhang dieser Arbeit zum Tragen kommt. Boltanski hat in Interviews immer wieder auf den Holocaust als Initialschock für seinen künstlerischen Arbeitsprozess hingewiesen.¹³⁵ Den Bildern ist im Buch ein knappes Motto vorangestellt: »Tout ce que nous savent d'eux c'est qu'ils étaient élèves au Lycée Chases à Vienne en 1931«. Mit dem Ersatzstoff für Haut erhöht sich die körperliche Präsenz der Abbildungen und führt zugleich ihr Verschwinden vor. Auch die Vergrößerung und Extrahierung einzelner Köpfe aus einem

135 Vgl. Obrist: *Christian Boltanski – Hans-Ulrich Obrist*, a.a.O., S. 92 ff.; Guy Schraenen (Hg.): »Inventar« aller Bücher verlegt zwischen 1969 und 1995 von Christian Boltanski aufgestellt von G.S., (Ausst.Kat. Neues Museum Weserburg Bremen) Bremen 1996, S. 7.

Gruppenbild, das sich in einem Ausschnitt als kleinformatige Abbildung auf dem Titelblatt findet, kann nicht über mehr Signifikantes informieren, als genau von diesem Mangel zeugen. Der Verlust ist der Überlieferungsgeschichte eingeschrieben. In Boltanskis *Lycée Chases* bildet das transparente Material mit den verblassten Bildrückseiten eine Schichtstruktur. Jedes Gesicht ist in Negativ und Positiv verdoppelt und generiert sich zusammen mit seinem Double aus der blätternden Bewegung um den Falz.

Von der Geschichtlichkeit des Materials war am Beginn des Kapitels die Rede. Eine mediale Historiografie der Nebensachen nimmt nicht vorrangig die semantisch aufgeladenen Materialien in den Blick, wie sie mit den Arbeiten Christian Boltanskis vorliegen, sondern sucht den Fokus anders zu setzen.¹³⁶ Hautoberflächen wie Textilstrukturen können als Träger einer Geschichte des Mediums gedeutet werden und sind daher in ihrer ornamentalen Beschaffenheit nahsichtig zu betrachten, um dem Abhängigkeitsverhältnis zwischen Ornament und Ding und zwischen Ornament und Technik auf die Spur zu kommen.

2.3.3. Zwischenraum

Ablösbares Ornament

Die Linearität des Ornaments wurde der Einsatz im Diskurs um das Flache und um den Nutzen des Ornamentalen. Aus der Vorschrift des Flachen ergaben sich wiederum Schwierigkeiten, denn ein flaches Dekor schien nicht unbedingt für die Anwendung auf dreidimensionalen Dingen geeignet. »Das neue Wollen zeigte sich naturgemäß zuerst im Flachornament [...]. Und in der ersten Freude an selbständigen Leistungen glaubte man deshalb ohne weiteres, sozusagen vom Tapetenmuster aus die Architektur neu gestalten zu können,« schreibt Fritz Schumacher und muss dann konstatieren:

»Der Erfolg war fürchterlich. Es entstanden jene teppichartigen [...] garnierten Fassaden, die zuerst das neue Wollen diskreditierten. Deutlich konnte man lesen: was für das Ornament entwickelt ist, bedeutet [...] noch nichts für alle dreidimensionalen, kubisch konstruierten Gebilde, also in erster Linie noch nichts für das Möbel.«¹³⁷

136 In der zeitgenössischen Literatur zum Künstlerbuch finden sich Analysen – wenn überhaupt – zum auratisch oder semantisch aufgeladenen Buchmaterial, wie z. B. zu den verbrannten Büchern bei Dominique Moldehn: *Buchwerke*, Nürnberg 1996.

137 Fritz Schumacher: »Architektur und Kunstgewerbe« [1906], in: ders.: *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze*, Jena 1907, S. 62–63.

Sempers Wort vom Gebröckel und Schumachers Umschreibung des Ornamentalen als Garnierung der Dinge deuten bereits an: Wesentlich für die Ornamentdiskurse wird die Einführung einer Differenz zwischen Ding und Ornament und damit die Möglichkeit, das Ornament als Ablösbares zu denken. Eine Ablösbarkeit, welche die industriellen Techniken (Prägung, Stanzung) und die Kritik an ihnen (Besatz) mit bedingt hatten. Ausgehend von dem Begriffspaar Ornament/Struktur, das im 19. Jahrhundert für die Architekturgeschichte zentral wurde, beschreibt die Architekturhistorikerin Anne-Marie Sankovitch wie die Ornamente von den Dingen gelöst wurden.¹³⁸ Es diene – das führt Sankovitch vor – der Beschreibung von Architektur, trägt aber auch für die Beschreibung von Gegenständen des Kunstgewerbes. Ganz explizit setzt Sankovitch das zeitliche Auftreten des Begriffspaares fest und weist frühere Datierungen zurück, Ornament und Struktur seien etwa schon in der Antike differenziert worden. Die begriffliche Differenzierung hatte nach Sankovitch eine Trennungsoption zur Folge: Die Struktur von etwas (Architektur) wurde von der Dekoration eben jener Struktur getrennt. Damit ist zugleich eine Zeitlichkeit des Vorgangs bezeichnet: Struktur ist der Dekoration immer vorgängig. Grundsätzlich löst Sankovitch gebaute Architektur von einer Erzählung über Architektur. Dabei tritt die Erzählung nicht etwa hinter der Architektur zurück, sondern die Position der Sprache wird gestärkt: Die Erzählung nimmt Einfluss auf die Architektur. Die im 19. Jahrhundert ermächtigte Figur führte eine Differenz zwischen Ornament und Struktur ein und mündete in das moderne Bauen von Schichträumen, so Sankovitchs Argumentation.

Sie bindet die Trennungsoption nicht an die Entwicklungen der Bautechnik und die Entwicklung neuer Materialien, etwa an Glas und Stahl, mithilfe derer sich neue Schichtbauweisen realisierten, sondern lässt die Erzählung über das Bauen in Schichten bereits vor den gebauten Glasbauschichten auftreten. So als hätte Schichtdenken erst ein Schichtbauen ermöglicht. Die Frage, warum die sprachliche Figur im 19. Jahrhundert auftritt, wird also nicht mit der Revolution der Baumaterialien beantwortet, sondern wird mit dem Bedürfnis nach einer linearen geschichtlichen Erzählung begründet. Die Ornament/Struktur-Figur schließt Lücken in der Erzählung der Architekturgeschichte. Als paradigmatisches Beispiel wird der sakrale Bau Saint Eustache in Paris angeführt. Diskurse über einen zeitlich weit zurückliegenden Bau werden untersucht, und damit wird zugleich vorgeführt, was ausgeschlossen werden soll: dass sich Architekturen in der Folge der einmal eingeführten Differenz in die Architekturgeschichte einordnen lassen und dass die so differenzierten Begriffe auf jeden Bau anwendbar werden. Historisch begründet Sankovitch die Sprachfigur damit, dass sich sogenannte »Übergangsbauten«, die stilgeschichtlich schwer einzuordnen sind, wie zum Beispiel Saint Eustache, sich wieder in die Geschichte einfügen lassen. Die sprachliche Figur bedient somit die Erzählung über eine lineare Evolution der Architekturgeschichte: in diesem speziellen Fall den Übergang von der Gotik zur Renaissance. Andererseits befördert wiederum die Möglichkeit, eine lineare Entwicklung der Architektur zu denken, geradezu einen solchen Ausweg wie eben denjenigen der Ornament/Struktur-Figur, weil sie Stilepochen trennt und Übergänge zwischen den Epochen schafft. Sankovitch entwickelt daraus die These, eine neue Erzählstrategie erzeuge neue Architektur: also sowohl eine

138 Anne-Marie Sankovitch: »Das Begriffspaar ›Struktur/Ornament‹ und seine Funktion im modernen Architekturdiskurs«, in: Isabelle Frank, Freia Hartung (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, S. 241–275.

neue Architektur in der Vergangenheit als auch in der Zukunft, sozusagen neue Architektur sowohl auf dem Papier als auch auf dem Bauplatz. Die Geschichte des Ornaments wird bei Sankovitch nicht als Geschichte von Materialinterventionen oder neuer architektonischer Medien erzählt, sondern als eine, die sich auf sprachliche Operationen und auf eine Erzählung des 19. Jahrhunderts gründet. Auf dieser basiert wiederum eine neue Architektur, die sich weitergedacht ein neues Material erfindet, um Schichten bauen zu können.

Mit der Etablierung der Denkfigur ›Ornament oder Struktur‹ und dem Ornament, das sich seither nur noch an der Oberfläche der Dinge befindet, wird eine medienspezifische Funktion des Ornamentalen ausgeschlossen. Versuche, das Ornament zu stärken, gibt es mit Aufblühen der Ornamentdiskurse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche. Sie sind nicht nur an der Konstruktion von Ornamenten interessiert, an künstlerischen Qualitäten, sondern an esoterischen, psychischen, strukturalen Wirkmächtigkeiten der Ornamente, die mit einer Systematik der Linie verknüpft werden.¹³⁹ Unter dem Druck zu steigender wirtschaftlicher Effizienz ließ sich das Ornament nicht mehr als ordnungsmächtig denken, sondern nur noch als schmuckmächtig, luxuriös, funktionsverbergend, als ökonomisch verzichtbar. Ornamente erhöhten unnötig den Aufwand in den Systemen. Das Ornamentale lässt sich jedoch über die Struktur des Ornamentalen wieder hineindenken. Das Raster als Grund des Ornamentalen ist so nicht nur Grund für die Konstruktion von Ornamenten und diagrammatischen Ordnungen, sondern es ist bereits immer schon ornamental im Sinne einer Struktur von sich wiederholenden, im Rapport vorkommenden, modularen Ordnungen.

Über die zeitliche Verfasstheit des Ornamentalen herrscht keine Einigkeit. Ihm scheint in jedem Falle etwas Vorgängiges anzuhängen, etwas Veraltetes, etwas Umständliches. Man könnte also fragen: Ist das Ornamentlose eine Zuschreibung, genau wie das Ornamentierte? Vielleicht wurde das Ornament vom Muster geschieden, um eine ornamentlose und trotzdem noch gemusterte modulare Struktur zulassen zu können. Ornamentlosigkeit ist eine, überspitzt gesagt, idealisierte Eigenschaft der Gegenstände, ein ungemischter Zustand der Dinge unter dem Diktum des binären Codes: Ornamentbesatz – kein Besatz. Naturmaterialien im modernen Bauen, etwa von geschliffenen Steinflächen aus Granit oder Marmor, sind Widergänger des Ornamentalen, ganz ähnlich dem ornamentlosen Ornamentrepertoire der Buchmaterialien.¹⁴⁰

Im Schichtraum des Buchs sind Zwei- und Dreidimensionalität ineinandergewirkt. Die für die Architektur aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von Zwei- und Dreidimensionalität drängt sich auch für die Geschichte der Buchmaterialien auf, besonders im Zusammenhang mit den sogenannten Austauschmaterialien, deren eines das Pergamin ist. Pergamin ist analog der Schichtglasarchitektur transparent und hält auch architektonische Muster bereit. Bestimmte Muster werden zwischen Architektur und Buchraum ausgetauscht.

139 Zu Henry van de Veldes ›Linientheorie‹ vgl. ders.: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901.

140 Vgl. Jörg H. Gleiter: *Rückkehr des Verdrängten – Zur Kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*, Weimar 2002.

Das Sprechen über den architektonischen Bau des Buchs taucht in den 1910er Jahren neben dem Paradigma des Bucheinbandes als Kleid in den Diskursen der Buch- und Einbandgestaltung auf. Erwin Redslob spricht vom Buchbinder als dem Architekten des Buchs. »Bau und Buch: das sind die beiden großen Symbole für all unsere zivilisatorische und kulturelle Arbeit«, lautet ein Statement zur Reichswanderausstellung wohlfeiler Bücher. Das Buch zerfällt in die Bereiche Interieur und Exterieur.¹⁴¹ Dass die Rede von der Bucharchitektur nicht nur metaphorisch zu verstehen ist, zeigen auch die ornamentalen Überschneidungen von Buchhaftem und Architektonischem. Eisblumen sind ein Muster, das sowohl in Papier als auch in Gläser geprägt wird. In den Pergaminen zeigen sich außerdem Würfelmuster, die antiken Fußbodenmosaiken entlehnt sind. Boden und vor allem Fenster der Schichtarchitekturen, die mit der Einführung des Glasbaus den architektonischen Raum prägen, finden so Eingang in die Bücher. Mit dem neu definierten Raumgefüge der Glasschichtarchitektur, deren Räume durch die Staffelung von Schichten und in einem ineinander der Flächen erzeugt werden, findet der Buchraum als geschichteter Raum eine Entsprechung. Im Buch umhüllt eine Hülle die nächste.¹⁴² Die Erfindung des Pergaminpapiers und das Verfahren der geprägten Pergamine liegen dabei zeitnah an der Entwicklung des neuen Bauens. Im Architekturdiskurs konnte die Verkleidung mit Marmorflächen als nicht-ornamental gelten (Mies van der Rohe). Die glatten Steinflächen der Steinpapiere (Marmorpapier, Achatpapier) unterliegen ebenso wie die Steinflächen von Wandverkleidungen (etwa die im Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe mit Steinflächen »bekleideten« Wände) nicht dem Paradigma der Imitation, welches verbunden ist mit Materialnachahmungsstolz und Materialökonomie. Sondern die geaderten Flächen sind einem Schichtdenken geschuldet, das Zweidimensionalität in Raum überführt und ein neues Verhältnis von Innenraum zu Außenraum in Gang setzt. Die Ornamentalität der Marmorflächen mischt sich in den Schichtraum, die Innereien bilden Oberflächen. Dabei entzieht sich die »Ornamentik des Marmors« und des textilen Rasters der Kritik am Ornament.

141 Siehe Edwin Redslob: *Bau und Buch*, Manuskript, 1927, Buch- und Schriftmuseum, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig (R 32/43, fol. 42); vgl. auch Felix Poppenberg, der vom Interieur und Exterieur der Bücher spricht, ders.: *Buchkunst*, Berlin 1905, S. 50.

142 In der traditionellen Buchbinderei ist dies die Inszenierung des Übergangs von innen nach außen als Dreischritt von Schuber, Chemise und Einband, dem das Vorsatz und der Buchblock folgt.

Parasiten im Zwischenraum

Falte: »Spalt, Schlupfwinkel, Rima, Recessus [...] diese Bedeutung eines abgelegnen, eingehegten Raums mag eine der Ältesten sein« (Grimms Wörterbuch)¹⁴³

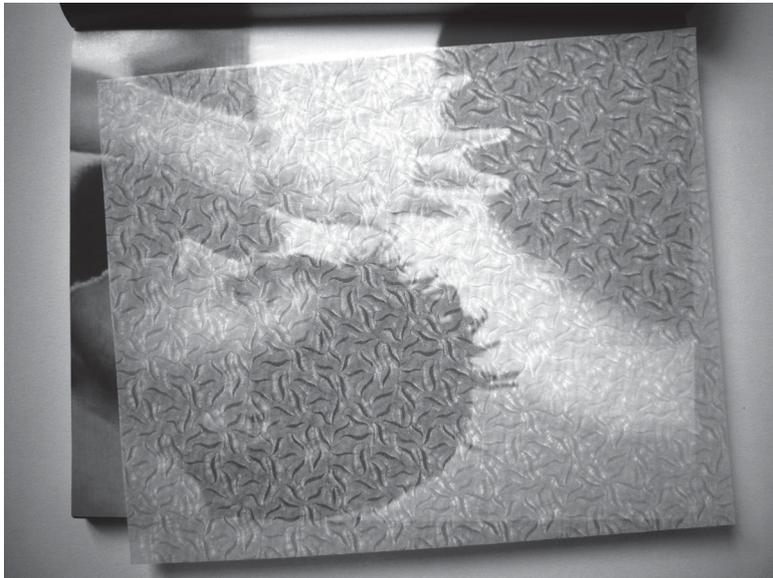


Abb. 20

Buchparasit: Pipilotti Rist:
Remake of the weekend
(Ausst.Kat. Nationalgalerie im
Hamburger Bahnhof, Berlin
u.a.), Köln (Oktagon) 1998;
25,5 × 21 cm, 128 Seiten,
Broschur, darin loses Ein-
legeblatt Pergaminpapier
mit Seidenwurstmuster.

Im Ausstellungskatalog *Remake of the weekend* von Pipilotti Rist findet sich ein eingelegtes Blatt Pergaminpapier mit Seidenwurmmuster – ein Papier mit ornamentalem Wurmbefall. Ein Blatt Papier, das im Buch selbst wie ein Parasit auftaucht: Vom Buchpapier materiell unterschieden, gehören dessen Wurmornamente nicht in die Ordnung der abgebildeten Kunstarbeiten, mischen sich aber unter diese. Das Papier ist lose mit dem Buch verkoppelt. Es ist im wahrsten Sinne des Wortes ein fliegendes Blatt, das sich auf beliebiger Seite im Buch einlegen lässt und dort eine ornamentale Schicht bildet.¹⁴⁴

Auf Spinnwebpapier sind meist Spinnentiere zu sehen, das heißt, nicht nur die Resultate einer Vernetzung, sondern auch die Produzenten dieses labyrinthisch gestalteten Musters. Unter den Mustern der Pergaminpapiere findet sich mit dem Seidenwurm noch ein weiterer Fadenproduzent. Das Seidenwurmmuster ist im Unterschied zum Spinnwebpapier sehr viel abstrahierter, der Rapport des sich wiederholenden Ausschnittes mit etwa fünf mal fünf Zentimetern sehr viel enger gewählt. Aus einer Struktur feiner, gebogener Parallellinien sind differenziert gebogene Wellenschwünge ausgespart. Dabei sind die wurmartigen Formen relativ eng gestreut. Eine Zuordnung des Musters zur Bezeichnung »Seidenwurm« ist

¹⁴³ Wie alle folgenden Zitate aus Grimms Wörterbuch aus: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 16 Bände [in 32 Teilbänden], Leipzig 1854–1960.

¹⁴⁴ Als fliegendes Blatt bezeichnet man den frei beweglichen Teil des Vorsatzes, dessen am Buchdeckel fixierter Teil Spiegel genannt wird.

nicht so eindeutig zu treffen wie bei dem Spinnwebenmuster. Im Handel ist das Papier daher häufig auch unter der Bezeichnung »Eisblume« zu beziehen; ein Muster, das auch für die Pergaminprägungen zum Einsatz kam und sich in Fotoalben finden lässt. Zum sogenannten Seidenwurm gibt es aber eine entscheidende Differenz. Die wurmartigen Formen fehlen. Die Ornamentierung des Papiers mit dem wurmartigen Muster, das der Papiergeschichte und nur mittelbar der Buchgeschichte nahesteht, ist Ausgangspunkt, um eine Eigenschaft des Ornamentalen zu beschreiben, die parasitär genannt werden soll.¹⁴⁵ Die Stelle des Ornamentalen ist der Zwischenraum. Ornamente setzten sich im Buchraum fest, als sich die Zeichen verräumlichten.¹⁴⁶ Leerstellen und Unterbrechungen waren dabei die wesentliche Erfindung. In die scriptura continua wurden Spatien gesperrt, um den Textraum grafisch zu organisieren und ihn damit visuell erfassbar zu machen.

Es wurde eine räumliche Anordnung der Zeichen gefügt, in der man sich mit einem Verweissystem orientieren konnte. Ornamente gehören weder zu den Hilfszeichen noch zum Text noch zu den Bildern. Ornamente sind damit prädestinierte Bildfiguren, um Buchräume zu organisieren, indem sie Textteile voneinander trennen oder miteinander verbinden.

Ornamente gehören zu einer formalen Buchebene, deren Verweisstruktur durch Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen ihnen gebildet werden kann. Ornamente sperren sich an den Stellen von Spatien, als Füllmaterial von Leerstellen, an den Rändern in den Raum.

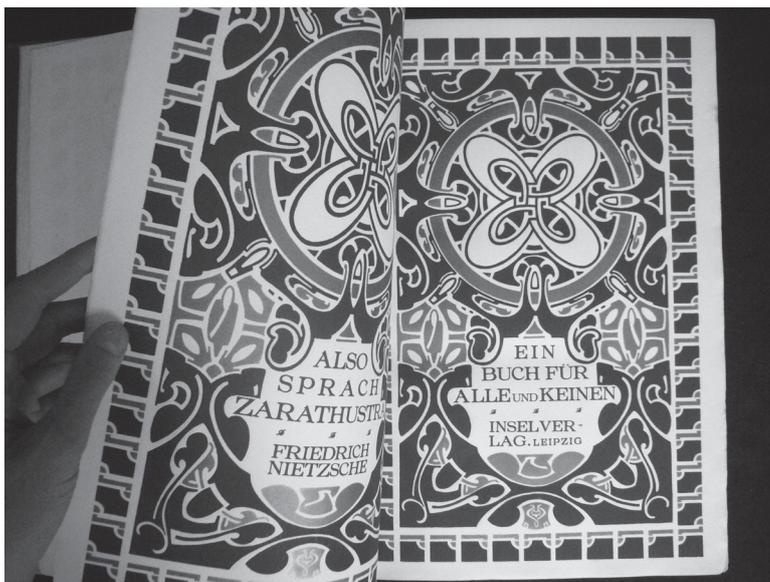


Abb. 21/1

Buchspezifisches Ornament: Beim Umlblättern der Titeldoppelseite, Kapitel-Zwischentitelblatt und Ausschnitt einer Textseite: Henry van de Velde: Buchgestaltung, ornamentale Ausstattung, Leitung der Drucklegung zu: Friedrich Nietzsche: *Zarathustra* (Insel Verlag) Leipzig 1908; 530 Expl., 37,5×26 cm, 170 Seiten, Fadenheftung, Buchdruck auf Büttenpapier.

¹⁴⁵ Zu den folgenden Ausführungen über die parasitären Qualitäten des Ornaments vgl.: Nina Wiedemeyer: »Parasitäre Vernetzung: Über das Ornamentale im Buchraum«, in: Ronja Tripp (Hg.): *Visualisierungen*, Trier 2007, S. 235–252 und Nina Wiedemeyer: »Papierparasiten und lineare Schleier«, in: Robert Suter und Thorsten Bothe (Hg.): *Prekäre Bilder*, München 2010, S. 298–314.

¹⁴⁶ Siehe Paul Henry Saenger: *Space between words. The origins of silent reading*, Stanford 1997.

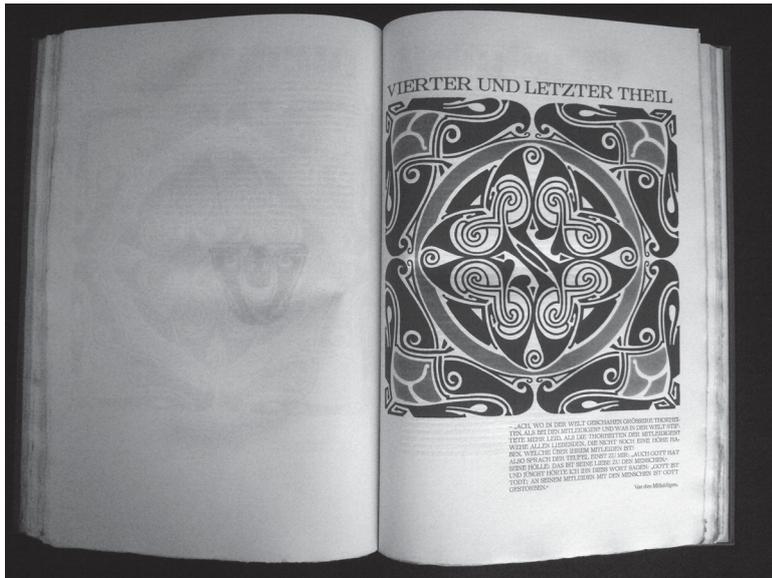


Abb. 21/2
Abb. 21/3
 Buchspezifisches Ornament:
 Beim Umlblättern der
 Titeldoppelseite, Kapitel-
 Zwischentitelblatt und
 Ausschnitt einer Text-
 seite: Henry van de Velde:
 Buchgestaltung, ornamentale
 Ausstattung, Leitung der
 Drucklegung zu: Friedrich
 Nietzsche: *Zarathustra* (Insel
 Verlag) Leipzig 1908;
 530 Expl., 37,5×26 cm,
 170 Seiten, Fadenheftung,
 Buchdruck auf Büttenpapier.

... Nicht eure
 Sünde – eure Genügsamkeit schreit gen Himmel, euer Geiz selbst in eurer
 Sünde schreit gen Himmel! Wo ist doch der Blitz, der euch mit seiner
 Zunge lecke? Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müßtet?
 Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist dieser Blitz, der ist
 dieser Wahnsinn! Als Zarathustra so gesprochen hatte, schrie Einer
 aus dem Volke: „Wir hörten nun genug von dem Seiltänzer; nun laßt uns
 ihn auch sehen!“ Und alles Volk lachte über Zarathustra. Der Seiltänzer
 aber, welcher glaubte, daß das Wort ihm gälte, machte sich an sein Werk.
 Zarathustra aber sahe das Volk an und wunderte sich. Dann sprach er also:
 Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein
 Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches
 Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern
 und Stehenbleiben. Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine
 Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist,
 daß er ein Übergang und ein Untergang ist. Ich liebe Die, welche nicht
 zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehen-
 den. Ich liebe die großen Verachtenden, weil sie die großen Verehren-
 den sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer. Ich liebe Die,
 welche nicht erst hinter den Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und

Ein Resultat von Henry van de Veldes Bemühungen um eine neue Ornamentik am Beginn des 20. Jahrhunderts sind seine Ornamentgestaltungen für die großformatige Ausgabe von Friedrich Nietzsches *Zarathustra* im Insel Verlag. Die Deckel besitzen beim Aufschlagen des Buchs eine gewisse Schwere. Innen erstreckt sich ein weinrotes, einseitig gestrichenes Vorsatzpapier, das den Farbklang vorgibt. Es folgt eine Doppelseite, die allein das Signet des Insel Verlags trägt, anschließend eine Doppelseite, auf deren rechter Seite der fulminant ornamentierte Titel durchscheint. Dieser Titel nimmt flächenfüllend das folgende Doppelblatt ein. Dominant ist die in eine Kreisform gesetzte, verschlungene Vierform, die auf den folgenden Zwischentiteln moduliert wird, welche die Kapitelteile jeweils einleiten. Nach dem Wenden bleibt die Rückseite wiederum frei und zeigt den durchscheinenden Titel, gefolgt vom ersten Zwischentitel auf einer rechten Seite. Der Einstieg in das Buch ist somit ausgedehnt in Szene gesetzt mit der Abfolge von Titeleien, »Leerseiten« und Ornamentseiten.

Van de Velde sagt über die durchornamentierte Ausgabe des Zarathustra: »Sie werden auch bemerken, dass ich die kreisförmige Struktur in den zwei ersten Titelblättern des ersten und zweiten Teils ›verschleierte‹ [dissimule], weil in diesen Teilen der *Zarathustra* noch nicht von der ewigen Wiederkunft spricht und diese Idee erst im dritten Teil auftaucht. Obschon Sie den Kreis in den zwei Titelblättern wieder finden.«¹⁴⁷ Van de Velde hatte im Zusammenhang der ornamentalen Ausstattung des Zarathustra, von der er hier spricht, explizit am Thema der »ewigen Wiederkunft« des Ornamentalen gearbeitet. Bei der ewigen Wiederkunft in van de Veldes Sinne ging es zum einen um eine Kräftigung und Wiederbelebung des Ornaments als künstlerischer Bildsprache und zum anderen um eine Einheit ornamentaler Zeichen innerhalb eines Werkzusammenhanges, um eine »unité«, die er im *Zarathustra* beispielhaft zu realisieren suchte. Bezeichnenderweise spricht van de Velde von dissimuler: verschleiern und verbergen. Das, was verborgen gehalten wird, ist die Kreisform: »je dissimule la structure circulaire«, da der Kreis semantisch mit der ewigen Wiederkunft aufgeladen wird. Die Kreisform wird auf den ersten Zwischentiteln auf einer formalen Ebene der Ornamentierung verborgen. Der Kreis wird zugleich unverborgen genug gehalten, um in einer ›Familienähnlichkeit‹ der Ornamentierung die Anbindung an die folgenden Zwischentitel herzustellen, eben jene »unité«. »Je suis heureux«, schreibt van de Velde, »d'avoir trouvé le quatrième Titel-Blatt dans le troisième et d'avoir ainsi réalisé dans ces ornements l'unité que je poursuivais.«¹⁴⁸ So ist hier eine Qualität angesprochen, die ornamentale Bildzeichen auf einer formalen Ebene in der Differenz von Hervorbringung und Verbergung hält. Es wird nicht allein auf eine symbolische Ebene des Kreis-Motivs abgehoben, sondern auf eine bestimmte, als parasitär beschreibbare Qualität der Ornamente, nämlich das Oszillieren des Ornamentalen zwischen Präsenz und Absenz.

Die Ornamente des *Zarathustra* besitzen drei Haupteigenschaften. Erstens gliedern Ornamente das Buch. Vor jedes Kapitel ist ein Zwischentitel platziert. Das großflächige Ornament zum ersten Teil nimmt die Viergliederung der Doppel-Titelseite auf, die sich auf allen Zwischentiteln fortsetzt und auf die Gliederung des Textes in vier Teile anspielt. Zweitens füllen Ornamente die Lücken. Die im Blocksatz gesetzten Textkolumnen stehen auf dem weiten Raum der Seiten mit großzügigen Papierrändern. Alle Spatien, die sich aus der Textgliederung zwischen Absätzen ergeben, sind mit kleinen Buchornamenten durchschossen, sie füllen alle Lücken. Der Rapport, in dem diese Ornamente gesetzt sind, ist von der Spationierung des Textes bestimmt. Drittens zeigen die Ornamente die buchhaften Prozesse des Druckens und Faltens. Die Hauptornamentik ist keine aus dem Rapport entwickelte, sondern sie ist auf ein Flächenformat hin konzipiert und erstreckt sich auf eine Einzel- oder auf eine Doppelseite. Dabei werden Symmetrien eingehalten, was die Ecklösungen und das Verhältnis der Seiten zu den Mittelachsen hin betrifft. Diese in sich symmetrische Flächenornamentik ist vergleichbar mit der zeitgenössischen Textilornamentik, die Formen auf einem Flächenformat (etwa auf einem Tischtuch) anlegt. So erstrecken sich in den Entwürfen von Otto Eckmann, Peter Behrens und anderen die Formen ausgehend von den

¹⁴⁷ Henry van de Velde in einem Brief an Erica von Scheel, August 1907, (Übersetzung NW), französisches Originalzitat in: Klaus Weber: *Henry van de Velde. Das buchkünstlerische Werk*, Freiburg i.Br. 1994, S. 159.

¹⁴⁸ Ebd.

Mittelachsen zu den Rändern.¹⁴⁹ Der Haupttitel des *Zarathustra* füllt die gesamte Fläche eines Doppelblattes. Dabei verhalten sich die Ornamente spiegelbildlich zum Falz. Die linke Buchseite lässt sich im Aufblättern von der rechten Buchseite wie von einem Druckstock abziehen. Die Zwischentitel besetzen Einzelseiten, die eine geschlossene Form auf der Seite bilden, welche wiederum in sich spiegelbildlich angelegt ist. Auch die Textblöcke nehmen das Thema der Spiegelsymmetrie auf, nicht nur mit den Ornamenten, welche die Kolumnen bekrönen und sich auf rechten und linken Seiten voneinander abwenden, sondern auch die Platzierung der Textblöcke ist so gewählt, dass sich mit einem engen Bundsteg und weiten Papierrändern die beiden Textkolumnen jeder Doppelseite aneinander anschließen und sich spiegelbildlich aus der Wölbung des Falzes generieren.

Das Spiel von Abdruck und Spiegelbild ist auch der Materialität des Papiers geschuldet. Die Farben der Drucke schlagen durch und die Klischees drücken sich plastisch auf die Rückseite ab. Schön- und Widerdruck auf den Vorder- und Rückseiten der Textseiten sind entsprechend der Gesetze und Ansprüche von bibliophilen Pressendruckern exakt aufeinander gesetzt. Wenn beim Umblättern Licht auf die Buchseite fällt, wird das perfekte Gefüge der durch die Ornamente befestigten Textblöcke auf den doppelt bedruckten Buchseiten sichtbar.

So erfüllen die Ornamente eine Reihe spezifischer Eigenschaften des Buchraums, die über eine textgliedernde und eine symbolische Funktion hinausgehen. Die spiegelsymmetrisch angelegte Ornamentik führt vor, dass sie – wie der Buchdruck – vom Druckstock (Klischee) gedruckt ist, wobei sich Abdruck und Klischee spiegelbildlich zueinander verhalten. Das Klischee, das sich als Relief in das Leder des Einbandes eingedrückt hat, führt die Charakteristiken des prägenden Hochdruckverfahrens bereits taktil am Einband vor. Besonders eindrücklich zeigt dies die ornamentierte Doppelseite am Anfang des Buch, deren Falzgelenk die Achse bildet, an der die Ornamente sich spiegeln, also jener Achse, um die das Buch handhabbar ist. Im zeitgenössischen Textil lassen sich ähnliche Flächenornamentiken als Referenz an die Ein- und Ausfaltbarkeit der Textilien beschreiben. Tücher werden in Aufbewahrungsfalten oder an Tischkanten gebrochen und sind somit in unterschiedlichen Formaten in Gebrauch, worauf die fraktal aufgebaute Ornamentik rekurriert. Der *Zarathustra* zeigt eine Flächenornamentik, die sich im Ausfalten selbst produziert und im Einfalten mit sich selbst kongruent wird. Die spiegelsymmetrische Konstruktion der Ornamente, ihr Schön- und Widerdruck, gründet auf der Doppelstruktur der Buchseiten, die aus den Faltungen und damit den Vervielfachungen des Druckbogens zu Seitengefügen resultiert.

149 Vgl. Michael Buhrs (Hg.): *Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich*, (Ausst.Kat. Villa Stuck München) München 2010.

Um 1900 entlarven Künstler und Kunstkritiker an Dingen und Architektur das Ornament als Übeltäter. So schreibt Gustav Edmund Pazaurek über den Jugendstil:

»Und noch weit schlimmer als die Ornamente selbst war deren Anwendung. Man hatte noch nicht erfasst, worauf es eigentlich in der ganzen Reform-Aktion vor allem ankommen musste, sondern den problematischen Schmuck vielfach ebenso äußerlich und sinnwidrig aufgepappt oder angeleimt, wie dies bei jenen Werken zu finden war, die man doch verdrängen wollte.«¹⁵⁰

Der Übeltäter Ornament wird in der Folge nun auch in den vorausgegangenen Zeiten entdeckt. So sei es etwa »vor allem der norditalienische Spieltrieb, der in der Ornamentik einen der Architektur gefährlich werdenden Schmarotzer grosszieht [...]. Und wie in der Malerei und Bildnerkunst ist es auch hier die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der diese Zersetzung durch das Ornament besonders bedenklich wird.«¹⁵¹

Das Spinnennetz dient gern als Metapher, um eine Eigenschaft des modernen Ornaments zu beschreiben. Dieses überziehe die Dinge nur noch oder, wie Pazaurek sagt, sei auf die Dinge »aufgepappt oder angeleimt« und nicht mehr zum Ding selbst gehörig. Das »Rankenwerk und Spinnennetz des Ornamentalen, das Teller, Vasen, Konsolen, Kamine, Becken, Betten, Spiegel, Kandelaber überzieht«,¹⁵² heißt es etwa oder: »Das Möbel wird in jeder Weise ausgeschmückt [...] und mit Ornamenten und Reliefs überzogen wie mit Spinnweben.«¹⁵³

Die Ornamente sind mit parasitären Qualitäten ausgestattet. Das betrifft zunächst einmal eine materielle Ebene. Es sind Wucherungen, die sich aus dem Material des Trägers speisen. Ornamente lagern sich in den Zwischenräumen an und sind dort selbst wiederum Produzenten von Zwischenraum, aus dem sie kaum auszutreiben sind. Ornamente sind Trennungen, die sich in den Lücken aufhalten, um dort Trennungen im Textraum oder Trennung von Weißraum zu produzieren. Das Ornamentale kann als Einhalt charakterisiert werden, als Mehraufwand, als visueller und materialer Widerstand im Buchraum, als vielstimmiger Störenfried. Die Ornamente führen in gewisser Weise ein Eigenleben in ihrer parasitären Raumbesetzung; sie bespielen, karikieren, produzieren den Buchraum. In den Diskursen der Kunstgewerbebewegung um 1900 werden Ornamente als Schmarotzer bezeichnet und

150 Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 259.

151 Julius Baum (Hg.): *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart 1926, S. XXIII.

152 Werner Ross: *Baudelaire und die Moderne. Porträt einer Wendezeit*, München u.a. 1993, S. 76.

153 Sigfried Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1982, S. 333.

tauchen ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Parasiten als Tischgenossen auf. Meyers Konversationslexikon von 1908, dem Jahr, in dem van de Velde den *Zarathustra* durchornamentiert, gibt dazu folgende Auskunft:

»Der Parasit, griechisch Tischgenosse, bei den alten Griechen ursprünglich Gehilfe eines Beamten, namentlich einer, der mit der Einsammlung der Getreidelieferungen für Tempel beauftragt war; dann auch der auf öffentliche Kosten Gespeiste, später in übler Bedeutung soviel wie Schmarotzer. In dieser Bedeutung wurde er mit den Zügen des Hungerleidens und Fressens, des Schmeichelns und Possenreißen eine stehende Figur.«¹⁵⁴

Das *Arts and Crafts Movement* hatte die Ornamente zu Tisch. »Es war gut,« schreibt Henry van de Velde 1901 in *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, »dass Ruskin dem Kunstgewerbe und der Ornamentik diese Nahrung zu saugen gab, er hätte ihnen keine andere und bessere zu geben vermocht. Die Nahrung war leicht, wie sie sich für erschöpfte Gesundheitigen gehörte. Und dann, als er, der grosse und gute Arzt, sie durch Pflege und gute schöne Koseworte und Zärtlichkeiten ins Leben zurück gerufen hatte, dann sollte Morris ihnen das Brot der Arbeit, die rauhe und feste Nahrung, welche das Blut genesen lässt, reichen.«¹⁵⁵

Die neue Ornamentik der Kunstgewerbebewegung wurde aus Naturformen entwickelt und konnte so selbst als Lebendiges bezeichnet werden: als »organisches Gewächs«, »stachelig-grätig«, »organisch-vegetativ«, »knorpelig«.¹⁵⁶ Das neue Ornament, schreibt van de Velde, »wird ein Organ und weigert sich, nur etwas Angeklebtes zu sein.«¹⁵⁷ Und an anderer Stelle: »Nichts ist berechtigt, was nicht ein Organ bildet oder ein Bindeglied der verschiedenen Organe untereinander; kein Ornament darf Geltung finden, das nicht organisch sich anfügt.«¹⁵⁸ Van de Velde spricht dort verächtlich vom Schmarotzer-Ornament, wo er es als bloße Kaschierung der Dinge vom organischen Ornament zu differenzieren sucht; er verwendet also eine Bezeichnung aus dem Bereich des Lebendigen, um es vom Organischen abzugrenzen. Doch war van de Velde überzeugt davon, differenzieren zu können.

154 *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, 6. Auflage, Leipzig, Wien 1902–08.

155 Van de Velde: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 56–57.

156 Schmalenbach: *Jugendstil*, a.a.O., S. 45.

157 Van de Velde: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 103.

158 Henry van de Velde: »Was ich will«, in: Hans von Curjel: *Henry van de Velde. Zum neuen Stil*, München 1955, S. 81.

»Nun werden wir bald erkennen, welches der Schmarotzer ist, der sich so gern in den Geist der architektonischen Schöpfung einnistet, und durch welche Mittel es ihm gelingt, diesen so schnell zu verderben.«¹⁵⁹

In der Theorie wurde das Ornament als Oberflächenphänomen beschrieben. Entsprechend hatte van de Velde auf das Angeklebtsein der Ornamente abgehoben und doch zugleich für ein anderes Verständnis des Ornaments plädiert. »The ornament«, schreibt er »incorporates itself into the surface in order to represent the surface, as a moving pattern«.¹⁶⁰ Somit operiert das Oberflächenphänomen mit der Differenz von Muster und Grund. In den Diskursen der Ornamenttheorie gelten diejenigen Ornamente als Schmarotzer, die allein auf der Oberfläche wirken und sich diese nicht einverleiben; diese Zuschreibung verlangt eine diffizile Unterscheidung zwischen bloß angepappten Gestaltungseinheiten und solchen, die sich die Oberfläche zu eigen machen, die selbst Oberfläche werden und organisieren. Die ornamental-parasitäre Besetzung der Dinge wurde von den Kunstgewerblern strikt abgelehnt. Es war, um den Jugendstil (selbst ein Begriff, der zunächst geprägt wurde, um Kritik am industriellen Ornamenttausch der Jahrhundertwende zu üben) verächtlich zu machen, auch gern die Rede vom »Bandwurmstil«.¹⁶¹ Hans Loubier, ein Buckkunstkritiker, schreibt 1921 über van de Veldes Zarathustra, den er für ein »Monstrum« hält: »Man dachte diese Epidemie schon vorüber, aber es kommen immer noch Nachschübe, wie man sieht, und von solcher Wucht und solcher Seite!«¹⁶² Und damit steht er in seiner Kritik an van de Veldes Buchkunst keineswegs allein: »Der ›Buchschnuck‹, diese schauderhafte ›Bewegung‹ [...]. Ich behaupte, diese Lineatur ist ein schrecklicher, ein witziger Einfall [...] Ich erkläre dieses Wagnis als einen Aberwitz und konstatiere, daß die ästhetische Wirkung scheußlich ist. [...] – Ebenso liegt der Fall bei dem Van de Veldeschen ›Ecce Homo‹, einem ähnlich aufwändig ornamentierten Band wie dem Zarathustra.«¹⁶³

159 Henry van de Velde: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig 1902.

160 Henry van de Velde: »Manuscript on Ornament«, in: *Journal of Design History* 16 (2003), S. 160.

161 Katia Glaser: *Die Funktion des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform*, Schliengen 2002, S. 93.

162 Hans Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, Stuttgart 1921, S. 69.

163 Richard Schaukal: »Buchkunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 27 (1909), S. 289–291.



Abb. 22
Parasitäres Ornament: Henry van de Velde: Ornament im Treppenhaus des Museum Folkwang in Essen, 1902.

Vor dem Hintergrund von van de Veldes komplexen theoretischen Überlegungen zum künstlerischen Arbeiten mit dem Ornament fällt bei manchem Kritiker der Gegenwart die Betrachtung realisierter Ornamente im Vergleich enttäuschend aus. Gerade die Ornamentik van de Veldes wurde schon von Zeitgenossen harscher Kritik unterzogen. Elie Haddard entdeckt nach der Lektüre von van de Veldes Manuskript über das Ornament in seinen Innenraumgestaltungen keine gelungene Umsetzung einer Ornamentreform, stattdessen nichts anderes als parasitäre Flächenfüllungen.¹⁶⁴

»The manifestation of ornamentation in his own work, in the Folkwang Museum, do not really give a convincing answer [...]. There, the patterns of ornament do not lead us to an actual reconstruction of the ›organism‹ from its individual components; rather, they simply cover the inner structure with an organic appearance, a clear betrayal of his theory, which answers more to Semper's theory of Bekleidung. [...] Most of his practical works in fact failed to demonstrate his theoretical position.«¹⁶⁵

¹⁶⁴ Van de Velde: »Manuscript on Ornament«, a.a.O., S. 159–162.

¹⁶⁵ Elie Haddard: »On Henry van de Velde's Manuscript on Ornament«, in: *Journal of Design History* 16 (2003), S. 133–134.

Haddard missdeutet Sempers Begriff der Bekleidung als Kriterium zur Unterscheidung von Ornament und Ding, um ihr Argument zu stützen, dass die Ornamente nicht organisch aus dem Ding, in diesem Falle aus einem Treppenaufgang, entwickelt seien (Abb. 22: Parasitäres Ornament). Doch könnte man genauso gut darauf beharren, dass sich die parasitären Ornamente aus ihrem Wirt, dem Material der Treppenstufen, speisen. Sie schmiegen sich in Raumteile, die der Benutzung nicht im Weg sind, und schlagen sich in kleinen Wellenformen nieder, welche auf eine aufzuwendende Bewegungsenergie der Treppennutzer reagieren, sie bezeichnen die Nischen eines Bauwerks, machen Räume sichtbar, welche unbenutzbar und doch Teil der Konstruktion sind.

Die Ornamentik der Jahrhundertwende wurde über die Begriffe des Schmarotzers, des Bandwurms und der Epidemie pathologisiert; als eine »bandwurmgeringelte« Ornamentik beschrieben, die in »endlosen Schlängelbewegungen in der Fläche« nicht selten »zu Tode gehetzt« wurde oder die als »Vignettenunkraut« in Büchern wucherte.¹⁶⁶ Den Ornamenten wurde dabei nicht nur hinsichtlich künstlerischer Qualitäten eine verderbende Wirkung zugetraut, sondern die Gestalter fingen an über die unmittelbar schädigenden Auswirkungen von Dekorationen auf den Menschen nachzudenken. Dies lässt sich durchaus in der Tradition des Kunstgewerbes verstehen, dem nicht nur an einer Steigerung künstlerischer Qualitätsmaßstäbe und einem eng damit verbundenen wirtschaftlichen Erfolg gelegen war, sondern dessen Anliegen immer schon mit der Hoffnung auf eine Besserung des Menschen verknüpft war: bessere Dinge für bessere Menschen.¹⁶⁷ Die negativen Auswirkungen von falschen Dekorationen beschreibt Semper, wenn er davon ausgeht, dass eine bestimmte Fußbodendekoration »die Augen zu sehr auf die Erde herabzieht« und damit den Sinnen eine Richtung gäbe, die dem »erhabenen Ebenbilde Gottes auf Erden nicht gebührt«, oder dass ein Dekor Unsicherheit und Unbehaglichkeit auslösen könne, etwa wenn man befürchten müsste, über einen »Mops zu stolpern oder in schattierte Löcher zu fallen«.¹⁶⁸ Pazaurek führt die verderbliche Wirkung von Dekoration am Beispiel einer Schlafzimmertapete mit vertikaler Streifung aus, die zwar am aufrecht stehenden Menschen ausgerichtet sei, doch wenn dieser horizontal, also etwa krank zu Bett liegen müsse, habe das Muster eine unangenehme Wirkung und wäre daher zu vermeiden. Und Adolf Loos macht die negative Wirkung, die Dekorationen haben können, wiederum an Gestaltungen Henry van de Veldes fest

166 Siehe Schmalenbach: *Jugendstil*, a.a.O., S. 32; siehe auch Poppenberg: *Buchkunst*, a.a.O., S. 3.

167 Eine Entwicklung, die sich zusammenfassen ließe mit der Formel: gute Gestaltung für viele, mit dem Ziel einer Verbesserung des Lebensumfeldes. Die Bestrebungen des Kunstgewerbes mündeten gleichsam in die Zielsetzungen des modernen Wohnungsbaus. Vgl. Fritz Schumacher: »So wird versucht zu zeigen, daß die neuzeitlichen Geschmacksbestrebungen durchaus nicht, wie viele meinen, eine Sache der oberen Zehntausend, eine Frage der Luxuskunst sind, sondern im Gegenteil, daß sie bereit und fähig sind, gesunde Schönheit in alle Klassen unseres Volkes zu tragen und damit der Lösung eines kleinen aber nicht unwichtigen Teiles sozialer Fragen näherzukommen.« Aus: Fritz Schumacher: »Ziele der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906«, in ders.: *Streifzüge eines Architekten*, a.a.O., S. 217.

168 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 42 und vgl. auch Semper: *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 14.

und prophezeit: »es wird die zeit kommen, in der die einrichtung einer zelle vom hoftapezierer Schulze oder vom professor Van de Velde als strafverschärfung gelten wird.«¹⁶⁹ Wütend sind die Kommentare verschiedenster Autoren – Künstlern wie Kunstkritikern – gegen das Ornament, die in den zahlreichen Kunstgewerbezeitschriften der Zeit veröffentlicht wurden. Die Streitschrift von Adolf Loos wurde in ihrer Zuspitzung und vor allem dank des die Argumentationen kondensierenden Titels »Ornament und Verbrechen« zum Schlagwort dieser Diskussionsbeiträge. Dabei bezieht auch Loos sich wieder auf das Organische, das er vom Pathologischen abgrenzt; wobei er einen Schritt weitergeht, indem er nicht allein auf die Ornamente oder ihre Anwendung, sondern direkt auf die Gestalter abzielt: »Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur. [...] Der moderne ornamentiker aber ist [...] eine pathologische erscheinung« und daher gelangt auch Loos zur Schlussfolgerung von der »künstlerischen überschüssigkeit« des Ornaments.¹⁷⁰

Parasiten sind Nischenwesen. Es ist eine Qualität des Parasiten, »Lücken«, wie van de Velde schreibt, zu besetzen, zu nutzen und diese Orte sichtbar zu machen. Van de Velde stellt im Zusammenhang seiner Linientheorie fest:

»Die Einflüsse, die Richtungen dieser Linien haben zur Folge, dass das Ornament herauspringt oder nur furchtsam an einer bestimmten Seite herauskommt, dass es sich an einer anderen oben oder unten im Raum entwickelt und entfaltet. Inzwischen wird es jeden Zwang erfahren haben, von allen Lücken angezogen worden sein.«¹⁷¹

Lücken sind dem Buchraum nicht nur in der grafischen Gestalt des Textes zu eigen, sondern sie entstehen im Buchraum durch den Schnitt durch die gefalzten Buchlagen. Buchschmuck setzt sich als visuelles Verweissystem, durch eine Ähnlichkeitsbeziehung der Ornamentformen, über die Schnitte hinweg.¹⁷² Van de Veldes Ornamentierungen, wie allgemeiner auch die Ornamentierungen des *Arts and Crafts Movement* (die zum Teil, etwa mit den Büchern von William Morris' Kelmscott-Press, nur als Horror Vacui zu beschreiben sind), überbrücken Lücken nicht im vornehmen Oszillieren der Ornamente zwischen An- und

169 Adolf Loos: »An den Ulk« [1910], in: Franz Glück (Hg.): *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Wien, München 1962, Band I, S. 288.

170 Adolf Loos: »Ornament und Verbrechen« [1908], in: Glück: *Adolf Loos*, a.a.O., Band I, S. 283 und 286.

171 Van de Velde: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 103.

172 Vgl. zur Ähnlichkeit als einer der »Haupteigenschaften« des Ornaments Katia Glaser: »Zeitform und Umständlichkeit. Das Ornamentale im Videoclip«, in: Andreas Gelhard u.a. (Hg.): *Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit*, Schliengen 2004, S. 85.

Abwesenheit, sondern füllen sie unübersehbar aus. Ornamente gehören folglich untrennbar zu den Dingen und werden aufsehenerregend. So könnte man sagen, nicht die Lücken üben eine Anziehungskraft auf die Ornamente aus, wie es van de Velde schreibt, sondern aus den Dingen quellen Ornamente hervor, als hätte es nie Lücken gegeben.

In nicht wenigen zeitgenössischen, auch wissenschaftlichen Publikationen halten sich die Ornamente bis heute im Buch an Stellen auf, an denen sie sich vor langer Zeit festgesetzt haben: als Kapitel trennende Initialornamente, Randleisten und dergleichen. Buchstellen, an denen die parasitären Ornamente nie vollständig unterdrückt werden konnten und an denen sie weiterhin eine halbverborgene Kommunikation in Gang halten. Es sind Reste der ornamentalen Buchausstattung und sie produzieren eine nicht immer bewusste Vernetzung von Raum, denn Ornamente sind für die räumliche Qualität des Buchraums »zuständig«. Das Ornament habe zwar »als Oberflächenphänomen endgültig ausgedient«, schreibt Katia Glaser, doch sollte dies nicht den Blick verstellen auf seine weiteren »Leistungsbestimmungen als ästhetische Zeitform«, so Glaser. Dabei geht sie davon aus, dass die Geschichte des Ornaments zu ihrem Ende gekommen sei, zumindest was das »Dekor im schlechten Sinne« betreffe; eben jene Geschichte des Dekors, »nach der die symbolisch entleerten und industriell gefertigten Verschönerungen und Zutaten zum Beginn des 20. Jahrhunderts restlos ausgemustert werden«. Auch wenn man das Ornament aus der Perspektive der Informationstheorie »vollständig rehabilitieren« konnte, bleibt das Ornament als dekoratives Flächenphänomen für Glaser ein überholtes Konzept.¹⁷³

Die Hochzeit der Ornamentik um 1900 ist mit den Debatten um die Ablösbarkeit des Ornaments verbunden. Diese Debatten resultierten jedoch nicht in einer Ausmusterung der Ornamente, sondern für das Buchmaterial kann gesagt werden, dass sie in eine »ornamentale Verschiebung« mündeten. Die Ornamentdebatten des Kunstgewerbes, welche die Ablösung des Ornaments von den Dingen zur Sprache bringen, sind eine Vorgeschichte für den Exzess des »buchhaften Ornamentrepertoires«, den sie mit Zellen, Adern, Rastern von Haut und Textil in mikroskopischer Vergrößerung, überdeutlichen Plastizitäten, schrillen Textil- und Farbqualitäten in Gang setzten.¹⁷⁴ Der vorgeschlagene Kurzschluss von Ornament und Parasit nimmt die Bemühungen des Kunstgewerbes um die Ornamentik ernst.

173 Glaser: »Zeitform und Umständlichkeit«, a.a.O., S. 85–86.

174 Vgl. Schmalenbach: *Jugendstil*, a.a.O., S. 38: Schmalenbach beobachtet gleichzeitig zur Konjunktur der Linienornamentik um die Jahrhundertwende »die erneute Beliebtheit der Buntpapiertechniken (Marmor-, Kamm-, Kleisterpapiere usw.) für Vorsatz und Umschlag, Techniken, die auf mechanisch-zufälligem Wege zu oft abstrakter Jugendstilornamentik verblüffend verwandten Formationen führen«. Zum Exzess als »Träger von Wissen und Bewusstsein« im Kontext des Ornamentalen vgl. auch Gleiter: *Rückkehr des Verdrängten*, a.a.O., S. 34.

»Wenn früher das Flächenornament zuweilen den Eindruck der freien Erfindung machte, ohne dass ein geistiges Band es mit der zu schmückenden Form verknüpfte, so sehen wir heute überall das Bemühen, den Zierrat organisch aus der gegebenen Fläche zu entwickeln: mit wirklich bedeutungsvollen Linien, die tragen oder überhangen, elastisch emporschnellen und vor einer Schranke wieder biegsam sich herabneigen, erweckt er den Schein natürlicher Notwendigkeit und die Illusion des quellenden, wahrhaftigen Lebens.«¹⁷⁵

Die Bemühungen um eine Verbindung von Ornamenten und Dingen schienen gelungen oder auch nicht gelungen; Kriterium für eine Beurteilung dessen war, ob sich das Ornament organisch anfügte oder nicht. Zwar verwendet van de Velde den Begriff des Schmarotzers, um auf die erfolgte Trennung zwischen Ornamentik und Dingen zu verweisen und damit sein Anliegen zu bekräftigen, die Ornamente den Dingen wieder organisch anzupassen. Doch lässt sich gerade mit dem Parasiten das Ornament in seinem Verhältnis zum Material beschreiben, denn beide sind mit dem Begriff des Parasiten immer schon »organisch« verknüpft. Wesentlich ist, dass das Ornament nicht als materiellos gedeutet wird, also nicht »als eigenständige Kunstform, die jedoch über keine charakteristischen materiellen Eigenschaften verfügt«.¹⁷⁶ Das hieße das Ornament als wechselhafte Figur zu deuten, die nicht am jeweiligen Ding haftet, sondern dank des hohen Übertragbarkeitspotentials in gleicher Gestalt auf unterschiedlichsten Dingen und in unterschiedlichsten Materialien erscheinen kann. Aus dieser Warte wäre das Ornament ein arbiträres Zeichen, ganz ohne Anschlüsse zum jeweiligen Medium. Die Funktion der Übertragbarkeit betrifft ja auch die historische »Entwurfsrealität«. Kunstgewerber und Künstler, aus deren Feder die Ornamente stammen, entwarfen nicht nur für eine einzige Gattung von Dingen, sondern meist für alle möglichen Dinge des Hausrats und der Einrichtung. So fließen vielleicht beim Entwurf für

175 Alfred Lehmann: »Wandlungen. Eine Bilanz über das deutsche Kunstgewerbe im Sommer 1904«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15 (1904), S. 19–20.

176 Isabelle Frank: »Das Körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl«, in: dies. und Hartung (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, a.a.O., S. 77.

die Papierindustrie Erfahrungen aus der Entwurfstätigkeit für die Textilindustrie ein.¹⁷⁷ Die Fragestellung geht aber noch über die organische, also untrennbare Verbindung von Ornamenten und Dingen hinaus. Sollte es die Verknüpfung eines bestimmten Ornaments mit einem bestimmten Gegenstand geben, eben jene »wirklich bedeutungsvollen Linien« mit »natürlicher Notwendigkeit«, wäre ein Fragen nach der »Ähnlichkeit«, nach der Verbindungsart des Ornaments mit seinem Gegenstand möglich und damit eine Sicht eröffnet, die das Ornament nicht als willkürlich gesetzte Gestalt oder Randerscheinung, sondern vielmehr als Randbemerkung, als Mittler einer wie auch immer verknüpften Form von medialem Wissen zugänglich machte. Ein solcher Versuch ist hier unternommen. Denn die Ornamentik beispielsweise eines *Zarathustra* oder eines Vorsatzpapiers lässt sich als spezifisches Buchornament in den Blick nehmen, nicht nur als Aufblühen der Ornamentik vor ihrem Ende. Auch der Begriff der Falte, der noch eine Rolle bei der Buchanalyse spielen wird, wurde gewählt, da mit ihm eine Qualität des Materials zum Tragen kommt, die auf einer technisch bedingten Eigenheit des Gegenstandes Buch selbst basiert.

177 Wie schon angedeutet war der Kunstgewerbler und Innenarchitekt Erich Kleinhempel ein typischer Vertreter dieser Künstlerspezies. Hinzu kommt, dass Kunstgewerblerinnen häufig in Kooperationen (Künstlergemeinschaft, Kunstgewerbeschule) tätig waren und im engen Austausch mit der Produktion (Industrie, Manufaktur, Werkstatt) standen. Kleinhempel unterhielt zusammen mit seinen Geschwistern ein Geschäft, in dem sie gemeinsam eine möglichst breite Palette von Dingen abdecken konnten. Nicht nur, dass Kleinhempel für alle möglichen Gegenstände des Gebrauchs, der Einrichtung und Innenraumausstattung entworfen hat, sondern in seiner Person kulminiert zusätzlich noch das Wissen um die Diskussionen der Flachheit des Ornamentalen, das eng mit den Debatten um die orientalische Teppichkunst verknüpft war, und die künstlerische Auseinandersetzung mit der Textilindustrie; auch deshalb ist Kleinhempel der Urheberschaft der Pergaminmuster besonders verdächtig. Vgl. Erich Haenel: »Arbeiten von Erich Kleinhempel«, in: *Dekorative Kunst* 13 (1910), S. 369–377, darin S. 375: »Das Urteil, das Moritz Dreger, einer unserer ersten Textilkennner, vor zehn Jahren angesichts der Pariser Weltausstellung über die europäische Teppichkunst fällte, daß sie nämlich den orientalischen Arbeiten nichts völlig Gleichwertiges entgegensetzen könne, darf man unbedenklich auch heute noch unterschreiben. [...] Für Erich Kleinhempel haben künstlerische Entwürfe im Textilgewerbe stets besondere Erfolge gebracht. Und die vorliegenden Teppiche sind wiederum hoch zu bewertende Proben der Energie, mit der er sich in die Forderungen dieser besonderen Art Flächenkunst hineinzuarbeiten und die Aufgabe stets von einer neuen und entwicklungsfähigen Seite anzupacken weiß.«

2.3.4. Schleier Transparent

»Die Haut hängt wie ein Balg an der Wand; wenn man sie wendet, kann man die Nervenstränge und -knoten berühren, einen Dschungel aus heraushängenden und herausgerissenen Drähten wie hinter der Frontplatte eines Automaten.«¹⁷⁸
(Michel Serres)

Scratch ist ein Bilderbuch im Querformat, in dem die starren Bildseiten von einer silbernen Gummierschicht bedeckt sind, die sich aufkratzen lässt.¹⁷⁹ Das Bibliotheksexemplar der Kunstbibliothek Berlin weist nur wenige Kratzspuren auf, in denen sich auf einer Seite das Raster der verborgenen Bildschicht zeigt; der Teil eines liegenden Körpers lässt sich erraten; das, was zu sehen wäre, lässt sich nur aus der Sekundär-Literatur entnehmen, da man mit dem Freilegen nicht fortfahren darf. Christian Boltanski sagt in einem Interview: »Si l'on choisit de gratter apparaissent des images de cadavres découpés en morceaux. A chacun de décider de découvrir ou non les atrocités.«¹⁸⁰ Die zwischen den Silberseiten eingefügten Spinnwebenpapiere sind als Verweis auf eine Bildebene eingefügt, die hier verweigert wird: Nicht nur in ihrer Materialität als Schleier, der sich von einer Buchseite abheben lässt, die allein ihre einfarbige Farbschicht zu sehen gibt. Vielmehr besitzt die Ornamentik des ephemeren Papiers eindeutigen Verweischarakter auf die Bildseiten von Fotoalben. Die Transparenz des Papierschleiers mit seinen sichtbaren Ornamentformen stößt auf die Opazität der Buchseiten mit deren unsichtbarer Bildschicht.

178 Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M., 1998, S. 71–72.

179 Christian Boltanski: *Scratch*, (Verlag der Buchhandlung Walther König) Köln 2002; 200 signierte Expl. einer Auflage unbekannter Höhe; 15 × 22 cm, Steifbroschur, zehn Buchseiten mit silberner Gummierschicht überzogen, Pergaminpapier mit Spinnwebenmuster als Zwischenblätter.

180 Interview mit Christian Boltanski in: *Les Cahiers du Cinéma* (2005) Nr. 607, S. 26.



Abb. 23

Schön- und Widerdruck:
Beim Umblättern fällt Licht auf die Buchseite, und Vorder- und Rückseite zeigen den in diesem Fall exakt aufeinander gefügten Schön- und Widerdruck; Angaben zum Buch siehe Abb. 21.

Das Pergaminpapier verstärkt eine bestimmte Eigenschaft, die Buchmaterial besitzt; es führt eine Eigenschaft vor, die auf der Transparenz des Pergaments bzw. des Papiers basiert, das nicht nur im durchleuchteten Zustand – wie es etwa der Künstler Rémy Markowitsch in fotografischen Arbeiten verdeutlicht hat – seine Vorder- und Rückseitigkeit und die Zusammengehörigkeit dieser beiden Seiten zeigt.¹⁸¹ Eine Eigenschaft, die sowohl in der Beschreibung und Bemalung von Buchseiten berücksichtigt und reflektiert wurde, als auch in der Druckkunst mit dem Bestreben nach Passgenauigkeit von Satzspiegeln und Bildrastern im Schön- und Widerdruck Beachtung findet (Abb. 23: Schön- und Widerdruck).¹⁸² Pergamin verstärkt die Transparenz der Buchseiten nicht nur, es löst sie in der gesteigerten Transparenz auf. Das leichte Pergaminpapier ist im Buch eine Stelle des zusätzlichen, mehraufwändigen Umblätterns. Das Pergaminpapier belegt die Buchstelle eines Zwischenraums, zwischen den Buchseiten, zwischen Buch und Fotografie. Deutlich unterschieden sind Albumblätter und Pergaminschleier in: leise – laut, starr – flexibel, schwer – leicht, opak – transparent, gespannt – faltenanfällig. Zwischen den starren Bühnen der Fotoalbumblätter wellt sich der Pergaminschleier und bildet Falten. Bei ungenügender Umsicht bildet er Knicke. Den Papierflächen sind Flächigkeit produzierende Muster eingeschrieben, doch diese Spannung kann das Material nicht halten. Spinnweben, Leinen, Moiré und viele andere linearen Strukturen des Buchmaterials sind Muster des Textilen, Gespinste und Einschlüsse. Dabei unterliegen die textilen Muster der Vorschrift rasterförmiger Flächenausbreitung, die wiederum eine Vorschrift des Ornamentalen selbst ist, nach der sich das Ornament im Rapport zu einem Muster in der Fläche ausbreiten kann. Dabei wird die Oberfläche des Materials, die das Muster in diesem Falle selbst ist, in das Muster eingeschlossen. Die Oberfläche wird durch

¹⁸¹ Vgl. die Arbeiten des Künstlers Rémy Markowitsch: ders.: *Finger im Buch*, Zürich 1996 und *Bibliotherapy*, Berlin 2002.

¹⁸² Friedrich Teja Bach berücksichtigt in seiner Analyse der grafischen Kunst Dürers die Zweiseitigkeit von Buchseiten, in ders.: *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

die Ornamentierungen verändert. Die verschiedenen Texturen unterscheiden sich maßgeblich: Es gibt das engmaschige, in der Linienführung leicht unterbrochene Leinenmuster, das weitmaschige klar linierte Spinnwebenmuster und das haarfeine Moiré, auf denen das Licht sich jeweils unterschiedlich bricht, um dort Mattheit oder Glanz zu erzeugen.

Mit dem Textilien ist hier auch ein bestimmtes Paradigma der Bildproduktion aufgerufen. Die textilen Gewebeabbilder auf transparentem Grund verhandeln das Schleierparadigma, welches selbst Schleier ist. Dem Gewebenetz des Pergaminpapiers eignet dabei eine Paradoxie. Das Netz der Fasern aus gemahlener Zellulose ist transparent, denn Zellulose ist lichtdurchlässig. Die eingeschlossene Luft in den Zwischenräumen der Fasern ist opak, an diesen Zwischenräumen bricht sich das Licht. Bei der Herstellung des Papiers wird daher unter hohem Druck und Hitze die Luft aus dem Papier gepresst, um es transparent zu machen. Die Zwischenräume, um deren Betrachtung es hier geht, sind also opak, das heißt sichtbar. Eingelassen in das Material ist sozusagen der Umstand, dass das Gewebe als dasjenige, was verschleiert, aus dem Blick gerät, der Zwischenraum dagegen verfängt den Blick.

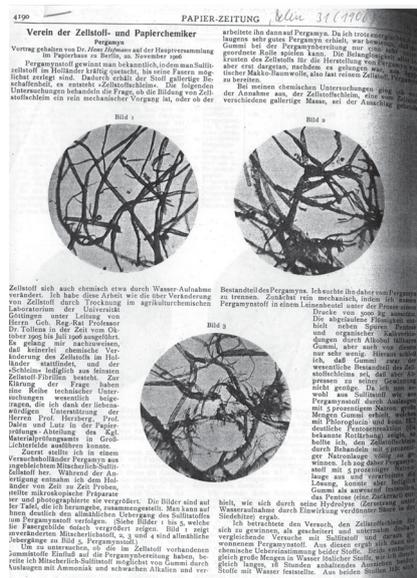


Abb. 24
Zerfaserung/Buchschatten:
Fotokopie von: Hans Hofmann:
»Pergamyn«, in: Papier-Zeitung
31 (1906), S. 4190.

Mit dem Spinnwebenmuster werden dem Pergamin klar konturierte Netze eingeprägt und eine Linearität, die dem Fasernetz durch das Mahlen genommen wurde. In der frühen Literatur über Pergaminpapier, also etwa zeitgleich mit der Einführung der Prägemuster, werden in Fachzeitschriften mikroskopische Aufnahmen des neuen Faserstoffes und seine während der Mahlung zunehmende Ausfransung gezeigt (Abb. 24: Zerfaserung/Buchschatten). In einer chronologischen Abfolge des Herstellungsprozesses zeigen die Abbildungen die Zerfaserung der Formen und ein Unschärfwerden der Konturen.¹⁸³

¹⁸³ Hans Hofmann: »Pergamyn«, in: *Papier-Zeitung* 31 (1906), S. 4190–4192.

Auf die Bilder im Fotoalbum legt sich das Transparent und damit eine ornamentale Schicht. Der Pergaminschleier zeigt und verbirgt die Bilder hinter einem halbtransparenten Schleier; beim Blättern wird das Verbergen und Zeigen der Bilder zur handgreiflichen Operation. Die Pergaminpapiere haben kein Dahinter, obwohl sie sich blättern lassen, und entgegen einer Philosophie, die den Schleier mit dem Nicht-Entschleierbaren verknüpft, kann der Schleier von den Dingen gehoben werden, um sie im nächsten Moment wiederum zu verschleiern.

Der Akt der Verschleierung war schon lange erfunden, bevor die Fotografie nach Schutz verlangte. Der Schleier, der als komplexe Bild- und Denkfigur, als Zeigen durch Verbergen eingeführt ist, kann im Bildraum der Alben tatsächlich von Bild zu Bild bewegt werden. Ein alternatives Muster zu den Spinnweben, das sich in Alben finden lässt, ist das Eisblumenmuster. Auch Eisblumen verweisen auf ein Paradigma der Bildproduktion: Das Fenster, das als gerahmter Ausblick zum Bild wird. Und wiederum ist die Verschleierung des Blicks durch den auf einer Scheibe zu Eisblumen erstarrten Dunst thematisiert. Der Schleier produziert ein Ineinander von Ergon und Parergon. Durch den Schleier mischen sich die fotografischen Schichten in das Netz des Ornamentalen und treten in das »Gemurmel gemusterter Flächen«. ¹⁸⁴ Bei geprägten Pergaminpapieren handelt es sich um ein doppeltes Parergon: um das Ornamentale und um das ornamentierte Zwischenblatt als Zwischenraum im Buch. Das Zwischenblatt stört die diagrammatische Ordnung der Doppelseite. Zeigte das Zwischenblatt im Buch immer schon die herausgehobene Wertigkeit einer bestimmten Reproduktion unter den Buchillustrationen an, spaltet der Pergaminschleier die Doppelseiten regelmäßig in eine sichtbare und eine verschleierte Buchseite. Der Schleier gehört abwechselnd zur einen oder zur anderen Seite. Sie geben den starren Bühnenraum der Albumseiten frei und verschleiern das, was bei den frühen Fotoalben mit dem Begriff »Albumkulissen« bezeichnet wurde. Die rückseitenlosen, aufmontierten Bilder sind auf Buchseiten befestigt, auf denen Zwischenpapiere angebracht sind, die ihre Vorder- und Rückseitigkeit im Transparenten aufheben. In Alben für Briefmarken ist der »theatrale« Raum der Doppelseiten zusätzlich in pergaminverkleidete »Balkonreihen« aufgeteilt, die für die Marken die Einsteckplätze bilden.

»Die europäische Bildgeschichte ist insgesamt von der Arbeit am Schleier inspiriert«, schreiben die Autorinnen des Einleitungstextes zu *Ikonologie des Zwischenraums* und erzählen noch einmal die Geschichte eines Ursprungs mit dem Schleierparadigma Albertis, welcher Kunsttheoretikern und Künstlern riet, sie sollten ein dünnes velum in einen vier-eckigen Rahmen spannen, um mit Hilfe dieses Netzes die umgebene Welt einzufangen. ¹⁸⁵

184 Barbara Wittmann im Vortrag: »Das Teppich-Paradigma. Ornament und Malerei im späten 19. Jahrhundert« auf der Tagung »Oberflächenphänomene in ästhetischen und kulturellen Kontexten«, Universität Zürich, Juni 2006.

185 Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums*, München 2002, S. IX.

Der Schleier, das rasterförmig gewebte durchscheinende Textil, war eine Technik der Bildproduktion.¹⁸⁶ Im Einleitungstext ist ein Titelkupfer reproduziert, das sich in verschiedenen Buchausgaben der Fabeln Lafontaines und Äsops des 18. Jahrhunderts findet.¹⁸⁷



Abb. 25
Schleier: Titelkupferstich aus: Daniel Wilhelm Triller: Trillers Neue Aesopische Fabeln, Hamburg 1740.

Bei der Beschäftigung mit dem Schleierparadigma als Reflexion über die Bildproduktion lässt sich auch die Technik der Bildreproduktion selbst in den Blick nehmen. Der Kupferstich zeigt mit den dort auftauchenden Stellen des Textilen nicht allein eine mimetische Darstellung von Textil, Faltenwurf und Schleier, sondern konstruiert mit der Schraffur, im linearen Kreuz und Quer, in dichten und ausgedünnten Zonen die Faltenwürfe sowie alle anderen Bilddinge. Der Schleier haust in den Linierungen dieser Reproduktionstechnik. Zum Diskurs um die Linie haben Karin Leonhard und Robert Felfe Überlegungen zur Druckgrafik des 17. Jahrhunderts angestellt. Die Autorinnen relativieren instrumentallogische Brüche in der Geschichte der Druckgrafik und beschreiben die nachbarschaftliche Existenz von Raster- und Linientechniken. Der lineare Kupferstich blieb dabei in der Buchillustration mit der ihm zugeschriebenen wissenschaftlich objektivierten Darstellungsebene vorherrschend. Beschrieben wird, wie die Linie »zum Gegenstand der Auseinandersetzungen« in der

¹⁸⁶ Über die Entwurfs- und Übertragungstechniken mit Hilfe des Rasters, die historisch unbegründet allein mit dem Namen Albertus verbunden blieben, vgl. Bernhard Siegert: »Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurfsordnung«, in: Daniel Gethmann, Susanne Hauser (Hg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009, S. 19–48.

¹⁸⁷ Eine Koinzidenz, dass das Titelkupfer, das hier im Kontext des parasitären Ornaments besprochen wird, ausgerechnet jene Fabeln einleitet, auf die Michel Serres grundlegend seine kommunikationstheoretischen Analysen über den Parasiten gestützt hat. Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt a. M., 1987.

französischen Kunsttheorie wurde.¹⁸⁸ Im Nachdenken über Grenzen und Möglichkeiten der Druckgrafik wurde die Linie in zwei Arten differenziert. Abraham Bosse unterschied Linien, die als Spuren oder Fäden in der Natur vorkommen, und Linien, die nicht in der Natur vorkommen und die daher erfunden werden mussten, indem zu deren Gewinnung liniarisierende Techniken entwickelt wurden: etwa mithilfe des Blicks durch ein Raster oder mittels einer Fadenkonstruktion, die auf Gegenständen Schattenlinien wirft, die dann abgezeichnet werden konnten.¹⁸⁹

Man könnte behaupten, das textile Raster, wie es im hier beschriebenen Titelkupfer zu sehen ist, bildet einen Kulminationspunkt im Sinne dieser Linientheorie: Die Linie ist mimetisch und wird zugleich als Mittel der Bildmächtigkeit ausgestellt; die Linie ist »natürlich«, wenn sie ein Textil abbildet, und ist zugleich »erfundener«, rasterförmiger Grund der Kupferstichtechnik. Das Raster der Kupferstichtechnik zeigt sich als Textil, in das die Fabeltiere eingewoben sind. Das Zusammentreffen bedeutender und nicht-bedeutender Zeichen hat dabei im Kupferstich Tradition. Die ausschweifenden Linien auf Darstellungen über die Herstellung von Kupferstichen sind in der Art von Initial-Ausschmückungen gesetzt. Die Zeichensetzung beginnt mit einer Ausschweifung, mit einer Linie, die noch nicht bestimmt ist, aber schon geführt ist und damit eingeführt wird.

Das Tuch, das auf dem Titelkupfer den zentralen Frauenakt umweht, zeigt verschiedene Protagonisten der Fabeln in einem schraffierten Linienraster. Die Zonen des Inkarnats der menschlichen Figuren sind dagegen durch Punktraster differenziert. Bilddinge, Schleier – und die eingewobenen Bildgegenstände – werden vom Schleier der Kupferstichlinien modelliert. Die Darstellungsebene des Schleiers ist opak, denn an keiner Stelle durchdringt das Tuch eine dahinter liegend gedachte Bildschicht. Wie eine Buchseite wird der Schleier als eine zweiseitig bezeichnete Seite gezeigt. An den Rändern des Stoffes sind angeschnittene Tierfiguren zu sehen, deren Fortsetzungen auf die Rückseite des Tuches verschwinden, der Stoff blättert hier um. Die Ränder und die umgewendeten Stoffstellen – sozusagen die Rückseite – zeigen eine gewisse Solidität in den von Schraffur freien Zonen. Die Opazität wendet sich auf der Innenseite des ausgebreiteten Tuchs jedoch in Durchsichtigkeit, in ein leichtes Schweben des Tuchs, auf dem die Fabeltiere erscheinen. Das Schleierhafte dieses Stückes Stoff wird allein durch die Weitmaschigkeit der Schraffur der Kupferstichlinien erzeugt. Als Titelblatt ist das Bild eines an den Rändern umschlagenden Schleiers an den Anfang eines Buchs gesetzt, das im Umschlagen der Seiten zu erschließen ist. In Büchern sind in Falten gelegte Umrahmungen für Abbildungen keine Seltenheit. Man könnte sagen, buchhafte Bildrahmen (Abb. 26: Faltenrahmen).

188 Karin Leonhard, Robert Felfe: *Lochmuster und Linienspiel. Überlegungen zur Druckgrafik des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br., Berlin 2006, S. 14.

189 Vgl. die Analyse »Gewundener Faden – freie Linie« in: Leonhard; Felfe: *Lochmuster und Linienspiel*, a.a.O., S. 83ff. und die Schriften des Kupferstechers Abraham Bosse (1604–1676): »Moyen universelle de pratiquer la Perspective sur les Tableaux ou Surfaces Irrégulières« (Paris 1653), ebd. als Quellentext S. 167: »Mais d'autant que telles nuditez & autre corps, ne sont pas ainsi formez de traits ou fils, & qu'ils n'ont en eux que les cheveux, poils & laines qui donnent d'eux mesmes la manière de les executer ainsi en graveure, il faut trouver un moyen si faire ce peut, pour bien imaginer de semblable traits sur ces corps [...]«

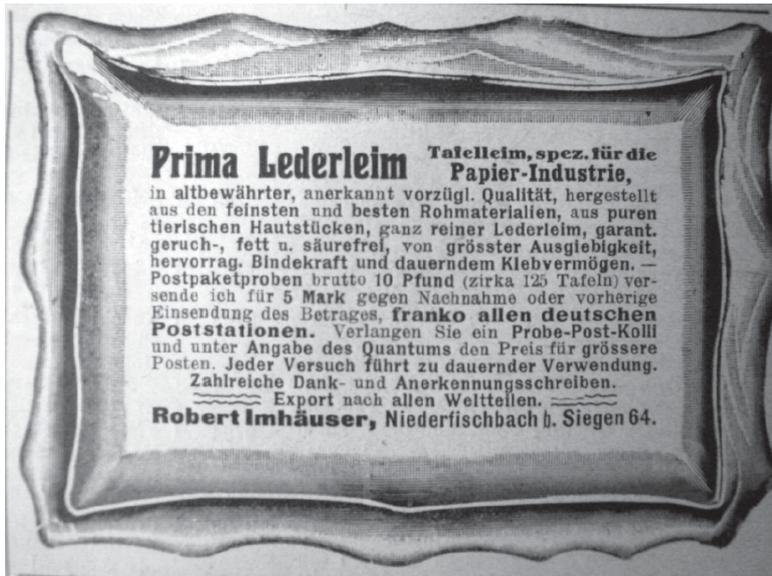


Abb. 26

Faltenrahmen: Anzeige in:
Der Propeller (1930) Nr. 2,
S. 988.

Der Schleier im Bild reflektiert nicht allein die Produktion von Text und Textbildern, die in das textile Raster eingewoben sind, sondern das Titelpuffer leitet ein Buch ein und bildet den Auftakt für die blätternde Bewegung durch das vorliegende Buchding, durch die sich die Geschichten beim Lesen und Umwenden der Seiten enthüllen werden. Das Umschlagen der Ränder einer Bildform zeigt sich auf einem umzuschlagenden Blatt. Man solle »[d]ie Augen nach der Wahrheit richten, um die die Fabel einen Schleyer, mit Tieren ausgesticket, zieht«, rät die dem Titelpuffer vorangestellte »Kurze Erklärung des Kupfertitels«.¹⁹⁰ Doch der Kupferschleier im Buch hat nicht nur ein metaphorisches, sondern auch ein materielles Dahinter, zum einen die leere Rückseite des Titelpuffers, auf der je nach Papierqualität der Druck durchschlägt, durchscheint oder verborgen bleibt, zum anderen einen Buchblock, der sich im Blättern enthüllen wird.

190 Daniel Wilhelm Triller: *Trillers Neue Aesopische Fabeln*, Hamburg 1740.

2.4. Die Welt ist ein Haufen Wäsche

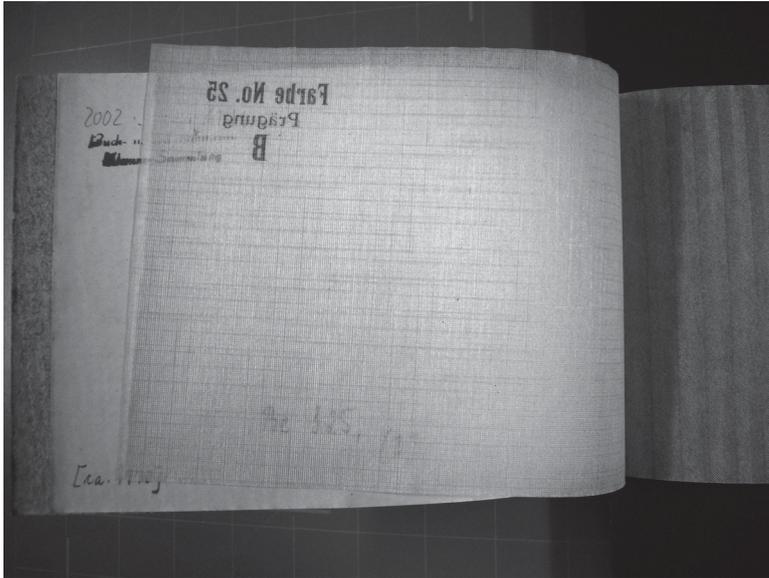


Abb. 27
Leinenwebmuster: Musterheft
Geprägte Pergamypapiere,
ohne Jahr und Ort, vermutlich
Spezialpapierfabrik Moufang
Oberschmitten, ca. 1910;
Buch- und Schriftmuseum,
Deutsche Nationalbibliothek
Leipzig.

2.4.1. Ursprungsvermutungen

Die textile Kunst ist in Gottfried Sempers Kunst- und Kulturtheorie der Ursprungsmythos des Ornaments und menschlicher Kunstübung. In Sempers geschriebenem Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* umfasst die Reflexion über das Textil den ersten über 500 Seiten starken Band seiner zweibändigen Geschichte des »Kunstwerdens«. Sein Buch bietet eine umfangreiche Materialkunde und eine ausführliche Übersicht über Textiltechniken. Semper entwickelt die Stilgenese von Dingen und Bauwerken an Beispielen der »praktischen Künste« aus aller Welt von »wilden und zahmen Völkern«, derer er in den europäischen Sammlungen, auf den Weltausstellungen und in Publikationen ansichtig geworden war. Ausgangspunkt für die Erforschung der »Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln« sind dabei nicht die »hohen Künste«, sondern Analysen über die Baukunst und die »Kunstindustrie«, für die Semper auch die Bezeichnungen »technische Künste«, »dekorative Künste« oder »praktische Künste« wählt. Bezeichnungen, die er für problematisch hält, da sie zwischen den sogenannten »Klein-künsten« und den sogenannten »hohen Künsten« ein »Konkurrenzwesen« bezeichnen, das im Wortgebrauch sowie der »kunstakademischen Hierarchie« in der »Eifersucht« zwischen Fabrik und Künstler, in »Vorurteilen« und mangelnder Ehrerbietung des Publikums ihren

Ausdruck findet.¹⁹¹ Semper untersucht den Einfluss der technischen Künste auf die Baukunst. Er führt das Textile in den Diskurs über die Baukunst und über die Ornamentik ein. Dabei besitzt der Begriff des Textilen bei Semper mehrere Qualitäten: Er dient dazu, den Ursprung des Ornamentalen zu klären, indem er das Dekor auf einen technischen Ursprung zurückführt. Jeder Technik ist dabei wiederum ein Urstoff zugeordnet und ein »natürliches« Pendant, etwa dem Teppich der »blumendurchwirkte Rasen«.¹⁹²

»Von dem Flechten der Zweige ist der Uebergang zu dem Flechten des Bastes zu ähnlichen wohnlichen Zwecken leicht und natürlich. Von da kam man auf die Erfindung des Webens, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen. Die Verschiedenheiten der natürlichen Farben der Halme veranlassten bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das Muster. Bald überbot man diese natürlichen Hilfsmittel der Kunst durch künstliche Vorbereitung des Stoffs, das Färben und die Wirkerei der bunten Teppiche [...]«¹⁹³

Semper macht deutlich, dass es sich bei seiner Geschichte des Ornaments um eine Fiktion handelt, wenn auch um eine, die für ihn große Glaubwürdigkeit besitzt. In der Theorie des Ursprungs der Ornamente ist er sich durchaus des Spekulativen seiner Thesen bewusst und beginnt das »Hauptstück. Textile Kunst« daher mit: »Weshalb die textilen Künste voranzuschicken sind. Es ist schwer zu bestimmen, kommt auch genau genommen wenig darauf an zu wissen, welcher unter den im vorigen Kapitel aufgeführten Zweigen der Technik nach

191 Vgl. Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. VII und S. XIII. Die Söhne Gottfried Sempers gaben 1884 aus dessen Nachlass die Aufsatzsammlung »Kleine Schriften« heraus und schufen die Kategorie »Kunstgewerbliches« für Abhandlungen, die Semper als unmittelbare Vorarbeit zu »Der Stil« verfasst hatte. Er selbst verwendete den Begriff Kunstgewerbe, der ab Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchte und sich bis zum Ende des Jahrhunderts durchsetzte, nur sehr selten. Diverse von Semper und Umkreis verwendete Begriffe wurden später vom Begriff Kunstgewerbe (= Künstlerinnen entwerfen für Handwerk und Industrie) und Kunsthandwerk (= Entwurf und Produktion im Handwerk) verdrängt. Mit den Begriffen manifestierte sich eine Hierarchie, die bis heute weit vor das 19. Jahrhundert projiziert wird. So analysiert Gunnar Schmidt (in ders.: *Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst*, Bielefeld 2007) den Mythos der Arachne bei Ovid als eine Kopplung von Frau und Faden. Im Mythos geht es nach Schmidt um die Aufkündigung des kreatürlichen Auftrags zugunsten einer Geburt der Kultur – einem Ursprung der Kultur aus dem Textilen also. Arachnes Textilkunst ist nicht nur Handwerk, sondern Kunst, die (und da sie) mit ästhetischem Eigensinn und Subversivität ausgestattet ist. Beide Charakteristika spricht Schmidt nur der Kunst zu im Gegensatz zum funktionellen, »nur« schmückenden Kunsthandwerk, dem diese Möglichkeiten fehlten. Damit bedient Schmidt die dem Begriff eingeschriebene Hierarchie, damit Arachne einen »qualitative[n] Sprung von der Kunsthandwerkerin zur Künstlerin« vollziehen kann.

192 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 43.

193 Ebd., S. 228.

dem natürlichen Entwicklungsgange des Menschen zuerst in Ausübung kam.«¹⁹⁴ Denn dass die Ornamente einen technischen Ursprung haben, scheint unhintergebar. Semper charakterisiert den Begriff Ursprung in den meisten Fällen als »technisch« oder »materiell«, was der Argumentation seines Textes entspricht, doch interessiert ihn an manchen Stellen auch der »mystische« Ursprung, der das Wissen vom Ursprung der Dinge so weit in die Vergangenheit verlagert und in die »vorsündfluthlichen Zeiten« verschiebt, dass ein Fragen danach, ob es sich um einen »wahren« oder »eingebildeten« Ursprung handelt, obsolet wird.¹⁹⁵ Außerdem legt Semper mit dem Textilen den Grund aller anderen Kunstformen, an dem er exemplarisch die Gewordenheit der Dinge nachvollzieht. Das Textile macht Semper in *Der Stil* zur Grundlage seiner kulturtechnischen Analysen der Baukunst und der Ornamentik (auch wenn er auf eine andere Analyse hinaus will: eine Geschichte des Stils und der Formentwicklung, für welche die Technik zwar einen »wichtigen Gegenstand zu Betrachtungen bilden« kann, jedoch interessieren die technischen Zusammenhänge nur insofern, als die Technik »das Gesetz des Kunstwerdens mit bedingt«).¹⁹⁶ Semper begreift die Ästhetik als Produkt oder Resultat eines Prozesses. Daher analysiert er ein Werk »als Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird, sei dieser nun thatsächlich oder nur supponirt und in höherer, symbolischer Auffassung genommen« und als »Resultat des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Procedures, die dabei in Anwendung kommen«.¹⁹⁷ Das Kunstwerk wird als Gewordenes begriffen, welches von einer beliebigen Anzahl von Agenten oder Kräften abgeleitet werden kann. Solche Variablen sind materielle Faktoren, Bestandteile der Form, die nicht selbst Form sind: »Idee, Kraft, Stoff und Mittel.«¹⁹⁸ Die Formen führt Semper jeweils auf einen Urtypus ihres Gebrauchs zurück, eine erste innere Determinante bei der »Genesis der Form«, so erklärt sich etwa die Form der Amphore aus der Urfunktion »Bewahren flüssiger Materie«.¹⁹⁹ Der Fuß einer Amphore steht für Standfestigkeit, der Henkel für Tragen usw. So lassen sich Gefäße kulturell unterscheiden, je nachdem, ob sie für Fluss- oder Quellwasser in Gebrauch waren. Entsprechend leitet Semper auch die Ornamentik aus einer Technik ab und kritisiert einen Ansatz, der das Ornament »auf rein mechanische Weise« vom »Formell-Technischen« zu trennen sucht.²⁰⁰

Das Textile ist auch der Urtyp der tektonischen Künste. Für die Baukunst prägt Semper hierfür den Begriff der Bekleidung: Die »Bekleidung als Grundprinzip aller Dekoration (auf den Körper angewandt als Schmuck, Tätowierung, Gewand) steht nun in engster Verwandtschaft zur textilen Kunst, die sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, daß alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus

194 Ebd., S. 13.

195 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band 2, S. 130; vgl. Adrian Butflar zur »Ursprungs-Forschung« in der Zeitgenossenschaft Sempers mit Cuvier, Wagner und deren Vorläufern, etwa mit der Vitruv'schen Urhütte, in: ders.: »Gottfried Semper als Theoretiker«, a.a.O., S. 5f.

196 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band 1, S. VI.

197 Ebd., S. 8.

198 Ebd., S. VII.

199 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band 2, S. XV.

200 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band 1 S. XII.

der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint.²⁰¹ Mit dem Prinzip der Bekleidung verlässt Semper seine Ausgangsthese einer materialistischen Determination des Kunstwerks und verfolgt dessen Metamorphose vom Gebrauchsgegenstand zum Symbol. Ein entscheidender Zwischenschritt ist dabei der von Semper so bezeichnete Stoffwechsel.²⁰² Der Holzbau etwa wird unter Beibehaltung des Materialstils in einen Steinbau übertragen. Stoffwechsel heißt, dass sich die Form von Stoff und Zweck emanzipiert. Jeder höheren symbolischen Form liegt letztlich jedoch eine materielle zugrunde. »Wesentlich ist dabei«, sagt Adrian von Buttlar, »daß die ursprünglich funktional-konstruktive und materialgebundene Gesetzmäßigkeit der Gestaltung in Bekleidung und Stoffwechsel zugleich bewahrt und aufgehoben wird: Vernichtung der Realität ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.«²⁰³ Dem Ornament weist Semper in der Entwicklung von der zweckgebundenen Form zum Stil eine radikale Eigenschaft zu. Die Herausbildung einer adäquaten Formensprache sei erst dann möglich, »wenn die tradierten Stilformen durch ihre massenhafte ornamentale Verwendung endgültig zersetzt sind.«²⁰⁴ So ist also der technische Ursprung der Ornamente nicht der Endzustand, sondern ein Zwischenschritt zur Entwicklung eines Stils. Semper leitet das Ornament aus der technischen Entwicklung und der Materialgeschichte ab, letztlich geht es bei der Schmuckform jedoch darum, »dem Objekt bewusst eine Ordnung aufzuerlegen«, die einer inneren Gesetzmäßigkeit des Objektes entspricht, auch wenn Sempers Ausgangslage die Untrennbarkeit von Ornament und Technik war.²⁰⁵ Die Schritte, die Semper bei der Genese des Ornaments identifiziert, das sich aus der Technik entwickelt und in der Entwicklung einer Formensprache durch die Verbreitung der Ornamente wieder zersetzt, scheinen sich im Falle der Buchmuster umzukehren, in denen sich der textile Grund des Ornaments und das Textile des Buchraums wieder hervorkehren und deutlich sichtbar bleiben.

201 Ebd., S. 217ff. Semper identifiziert dabei den Faden als lineares Element des Textilen und Ursprung linearer Ornamentik: »Die Ornamente auf der Haut dieser Völker sind gebildet aus gemalten oder tetterwirlen Fäden, die in mancherlei Schnörkeln und Windungen in einander laufen und mit geraden Linien abwechseln.« Aus: Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 98.

202 Die textilen Muster der Buchmaterialien tauchen in den 1930er bis 1950er Jahren verstärkt in der Keramik auf. Jedoch ist der Autorin als einziges Beispiel für einen Stoffwechsel des Pergamin-Spinnwebenmusters ein eierschalfarbenes Kaffeeservice aus Steingut unbekannter Provenienz zu Gesicht gekommen, auf dessen Oberfläche die Spinnweben ein erhabenes Ornament bilden. Die Leinenwebstruktur ist auf Geschirr (z. B. Arzberg-Porzellan mit Bastdekor nach Entwurf von Heinrich Löffelhart) verbreitet.

203 Vgl. Buttlar: »Gottfried Semper als Theoretiker«, a.a.O., S. 10.

204 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 14 und vgl. auch Gottfried Semper: *Wissenschaft, Industrie und Kunst* [1852], Braunschweig 1952, S. 42.

205 Siehe Carrie Asman: »Ornament und Bewegung. Wissenschaft und Kunst in Gottfried Sempers Schmuckbegriff«, in: Philip Ursprung (Hg.): *Herzog & Demeuron. Naturgeschichte*, Baden 2002, S. 397–404.

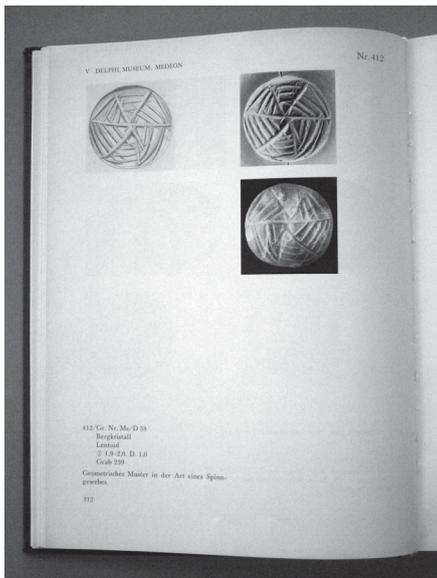


Abb. 28
Antikes Spinnwebenmuster:
aus: Ingo Pini (Hg.):
*Corpus der Minoischen und
Mykenischen Siegel*, Band V,
Kleine Griechische Samm-
lungen Teil 2, Berlin 1975,
S. 312.

Um eine Einordnung der gemusterten Buchmaterialien vorzunehmen, lässt sich auf die lange Geschichte textiler Muster verweisen. Radiale Muster etwa »in der Art eines Spinnengewebes« gehören in Ton gedrückt oder in Stein geschnitten zum Repertoire der frühen antiken Ornamente (Abb. 28: Antikes Spinnwebenmuster).

Das älteste in China nachweisbare Papierherstellungsverfahren basiert auf dem Bast des Maulbeerbaums. Die Seidengewinnung sowie die Papierherstellung waren in China gut gehütete Staatsgeheimnisse und sehr erfolgreiche Techniken. So verwundert es nicht, dass aus der Nahrungsgrundlage der Seidenraupen die erste Materialgrundlage für die Papierherstellung gewonnen wurde.²⁰⁶ Seidenraupenzucht wurde in der Zeit des Barock auch in Europa versucht. Genau zu jener Zeit tauchten die Buntpapiere im Buchraum auf.²⁰⁷ Alles keine Kausalitäten, aber Nachbarschaften. Die Papiergeschichte weiß um ihre textile Grundlage, und es kann daher nüchtern festgestellt werden: »Durch den Einsatz von Hadern als Rohstoff (zuerst in China belegt) ist eine Verbindung mit Textil gegeben.«²⁰⁸ Das Seidenwurmmuster von Pergaminpapier könnte seinen Ursprung also in der Geschichte der Papiertechnik selbst haben, da Maulbeerbäume am Anfang der Papiergeschichte standen. Die textilen Gespinnste der Spinnen lassen sich als Urornamente und mythische Vorfahren textiler Technik und textiler Ornamente deuten, denn in »fernster Urzeit«, heißt es beispielsweise in einer »Geschichte der Weberei«, »hat die geschäftige, kunstfertige Spinne gewiß zuerst den Gedanken im Menschen geweckt, aus Fäden Netze zu knüpfen und dichtere

206 Vgl. Tschudin: *Grundzüge der Papiergeschichte*, a.a.O., S. 71.

207 Auch Gottfried Wilhelm Leibniz versuchte sich in der Seidenraupenzucht. Er ließ in den Herrenhäuser Gärten in Hannover Maulbeerplantagen anlegen und machte im Zuge der Planungen zur Finanzierung der Berliner Akademie der Wissenschaften den Vorschlag Seidenraupen gewinnbringend zu züchten. Vgl. Marianne von König (Hg.): *Herrenhausen. Die Königlichen Gärten in Hannover*, Göttingen 2006.

208 Tschudin: *Grundzüge der Papiergeschichte*, a.a.O., S. 53.

Flächen herzustellen«.²⁰⁹ Könnte es tatsächlich so sein? »Jedenfalls kann kein Zweifel darüber obwalten«, schreibt Semper über die Ursprungsvermutungen, »dass die beiden zuerst namhaft gemachten, nämlich textile Kunst und Keramik diejenigen sind, bei denen sich neben der Zweckverfolgung zuerst das Streben des Verschönerns durch Formenwahl und durch Zierrath kund gab. [...] Unter diesen beiden Künsten, gebührt aber wieder der textilen Kunst der unbedingte Vorrang, weil sie sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt«.²¹⁰ Denn Semper konnte aus dem Faden die lineare Ornamentik der frühen Keramik erklären.

Mit dem Textilien wird gern ein Apriori aufgerufen. Nicht nur bei Gottfried Semper, sondern bis in die zeitgenössische Theorie begründet die technische Grundlage der Weberei die Geschichte des Papiers, der Mathematik oder des Digitalen.²¹¹ Das Textile ist Ursprung der Kunst, der Architektur, des Ornaments und – wie hier vorgeschlagen – der lineare Widergänger des Ornamentalen und dabei zugleich Ursprung und Vorschrift des Flächenornaments. Anders als man den Medien bisweilen unterstellt, zeigt sich die technische Bedingtheit beim Textil nicht etwa in einer Störung, sondern ist ganz unverborgten sichtbar und führt sich immer schon selbst mit vor.²¹² Aufgrund der Textilität des Siebes trägt der Werkstoff Papier bereits durch den Produktionsprozess eine quadrierte Markierung, die dann als sichtbare Rasterstruktur eingesetzt zur Grundlage der Kulturtechnik des Rasters werden kann.²¹³ Wobei die Linierung wiederum bereits vor der Erfindung des Papiers auf den Pergamenthäuten vorgenommen wurde und somit die Textiltechnik und die Einteilung des Papiers (in Linien, Karos, Raster) Voraussetzungen der Papiertechnik sind. Papier ist also immer schon liniert, da Abdruck eines gespannten Fadenrasters. Für die Aufteilung eines Papiers in Linien oder Karos musste das Raster des Siebes nur sichtbar hervorgekehrt und in einer nachträglichen Prägung oder einer Markierung mittels Wasserzeichen verdoppelt werden. Mit den textilen Mustern der Buchmaterialien geraten technische Bedingungen und Ursprünge ins Bild. Es handelt sich nicht um arbiträre Zeichen, also um willkürliche Setzungen, da die Ornamente formal direkt an die Geschichte ihrer Produktionsprozesse anknüpfen und sich mit dieser ganz handgreiflich berühren. Die Muster sind aporetische Zeichen, denn sie führen in eine ›Sackgasse‹; so ist ihr Raster weder operational, um etwa Eintragungen darauf vornehmen zu können, noch funktional – es bildet nichts ab. Ein ›Ausweg‹ ist, die Verweisstruktur der Muster zu verfolgen und sie als Ausläufer ihrer

209 H. Wagenknecht: »Die Geschichte der Weberei«, in: Otto Johannsen u.a. (Hg.): *Die Geschichte der Textil-Industrie*, Leipzig u.a. 1932, S. 245.

210 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 13.

211 Vgl. Ellen Harlizius-Klück: »Die Algebra der Weberei: Versuch über die Entstehung der reinen Mathematik«, Vortrag an der Universität Zürich auf der Tagung »Nachdenken über das Handwerk. Wie reflektieren die Wissenschaften und Künste ihr eigenes Tun?« im April 2009; vgl auch Birgit Schneider: *Textiles Prozessieren*, Berlin, Zürich 2007, darin vor allem das erste Kapitel: »Eine mediale Historiographie des digitalen Bildes«, S. 7–16.

212 Vgl. Schneider: *Textiles Prozessieren*, a.a.O., S. 11: »Gewebe verbergen ihre technische Verfasstheit nicht [...] Bei der Analyse der Weberei rücken infolgedessen nicht primär Inhalte und Semantik ins Zentrum der Aufmerksamkeit, also nicht, was Bilder zeigen, sondern die Art, wie sich das Medium zeigt, und mithin die Form. Was in den Blick genommen wird, ist die Oberfläche des Bildmediums und ihre Ordnung, sind die Bildpunkte und Fäden als die Bausteine technischer Bilder.«

213 Vgl. Bernhard Siegert: »(Nicht) am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik«, in: *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* (2003), Heft 3, S. 94.

mediengeschichtlichen Vorfahren zu betrachten. Die Musterprägungen der Buchmaterialien sind Abdrücke von Produktionsprozessen; in der Papierherstellung sind Abdrucktechniken vom Textil Bestandteile der handwerklichen und industriellen Herstellungsverfahren. Die Prägwerkzeuge drücken Muster in die Papierbahnen, welche wiederum Verdoppelungen, Vergrößerungen usw. der Papierherstellungsverfahren zeigen, die wiederum selbst auf der Technik textiler Siebe basieren, auf denen der – zum Teil aus gewebten Stoffen – (zurück) gewonnene Faserbrei verfilzt wird: Die Produktionsverfahren und die ornamentalen Muster sind eine Kette von Übertragungen von Techniken in Bildformen. Und man hat es mit einer ganzen Verkettung von Ursprüngen zu tun, die im Diskurs um das Ornament auftauchen: Das Textile ist Ursprung der Dekoration, das Dekorative ist Ursprung der Moderne, das Raster ist Grund des Ornamentalen, das Raster ist textiles Ornament. Und so schließt sich der Kreis. Für die Ebene des Ornaments bedeutet dies eine Reihe von Hervorhebungen. Das eine macht das andere deutlich in der Art einer ornamentalen Steigerung. Das Ornament »zersetzt« dabei, um die Analyse Sempers aufzugreifen, durch seine massenhafte Verbreitung seinen Ursprung, entzieht sich zugleich einer aufmerksamkeitsstiftenden Rolle und verwandelt technische Ursprünge in Formensprachen.²¹⁴

Warum sonst sollte ein Papier, das in die Nischen der Bücher als Vorsatzpapier eingearbeitet wird, eine Siebstruktur (Rippung) zeigen, wenn nicht, um die Technik der Papierherstellung und ihre Geschichte hervorzukehren und zudem auf die Zweiseitigkeit (genauer: auf die Vorder- und Rückseitigkeit) der Buchseite mit einer raueren und einer glätteren Seite zu verweisen? Warum sollte ein appetiertes Gewebe oder ein Pergaminpapier mit einer Ledernarbenstruktur geprägt werden, wenn nicht, um die Prägbarkeit des Materials vorzuführen und damit ein Zeichen von materieller Strapazierfähigkeit einer Außenhaut zu tragen, die das Material selbst nicht mehr besitzt? Um nicht nur diese vergangene Strapazierfähigkeit hervorzukehren, sondern auch als Zeichen dafür zu dienen, Außenhaut zu sein und Buchmaterial zu sein. Warum sollte ein Fotoalbum Zwischenblätter aus Spinnweben haben, wenn nicht, um zugleich Aporie und Ursprung textiler Technik und Musterrepertoires in diesem leicht zu übersehenden Zwischenraum präsent zu halten? Taucht nicht das Buchpapier Pergamin in einem Bucharchiv (Album) auf, um sich über das Muster mit Narrationen über die Zeitlichkeit (Vergänglichkeit und Ewigkeit) des Materials zu verstricken?

Dass die Buchmaterialien textil verfasst sind, entzieht sich der Aufmerksamkeit. Das Vorsatzpapier mit aufgeprägter Siebstruktur, das Zwischenpapier mit einem textilen Muster, der Umschlag mit geprägtem Leinenwebmuster eines Taschenbuchs, sie alle werden kaum in ihrer ornamentalen Ordnung wahrgenommen. Der Ursprung, aus dem das Ornamentale erklärt wurde und zu dem es zurück sollte – während die Ablösungsprozesse des Ornaments in Gang kamen –, ist der technische Herstellungsprozess und die materiale Grundlage eines Dinges. An ein technisches Apriori sollte das Ornament nach den Vorstellungen des Kunstgewerbes zurückgebunden werden. Ornamente sollten aus der technischen Notwen-

²¹⁴ Auch textile Ornamente lassen sich unter medial-historiografischen Gesichtspunkten beschreiben. Otto Eckmann hat ornamentale Flächengestaltungen für Jacquard-Gewebe entworfen (deren Vorlagenzeichnungen auf gerastertem Papier vorgenommen werden). Die abstrakten Lineaments in einfarbigem Damastgewebe lassen sich als ornamentale Verdeutlichung des textilen Schimmerns der Stoffqualität beschreiben: Die Linien erzeugen ein Muster, das vergrößerten Moiré-Effekten ähnlich sieht. Vgl. Buhrs: *Maß und Freiheit*, a.a.O.; siehe auch (Abb. 63: Stoffscharnier) mit einem Moiré-Muster auf einem Tafelbild Crivellis.

digkeit oder einer zwingenden Gebrauchsweise generiert werden. Doch diese Grundlagen konnten verloren gehen und die Ornamente trotzdem fortbestehen. Bei den textilen Mustern ist es, als erfüllten sie gerade aufgrund ihrer leicht zu übersehenden Ornamentierungen das Bestreben nach dieser festen Verbindung mit den Dingen.

»Das Schema der Verzierungsweise ist uns geblieben, nachdem die Ursache dazu längst entschwunden ist; [...] dennoch werden die Anklänge an die alten Herstellungs- und Verzierungsweisen noch sehr lange in unserer heutigen Ornamentierung weiter fortleben; und das ist gut.«²¹⁵

Es entspannt sich ein Streit um das zeitliche Verhältnis von Ornament und Produktionsprozess. Gemäß der einen Position ist das Ornament durch Übertragbarkeit gekennzeichnet und unabhängig von der Herstellung der Dinge. Das »Kunstwollen« des Menschen bringt Ornamente hervor, und Nachahmung nach der Natur und Technik werden diesem nachgeordnet. Dabei trat Alois Riegl, der diese These in seinen »Stilfragen« vorträgt, als Gegenspieler von Semper (bzw. seiner Anhänger) auf, der mit seiner Theorie vom technischen Ursprung des Ornaments eine Position einnimmt, gegen deren Materialismus Riegl immer schärfer polemisierte.²¹⁶ Ein Ornament ist bei Semper in seiner historischen Entwicklung nicht körperlos oder materiefrei zu denken.²¹⁷ Allerdings war Semper kein Vertreter der von ihm so bezeichneten »Materiellen«, also kein Verfechter davon, dass der Stoff »als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete«, auch wenn Semper nachfolgend in diesem Sinne gedeutet wurde. Die »konstruktiv-technische Auffassung des Ursprungs der Grundformen der Baukunst« hat nach Semper nichts mit einer »grob-materialistischen« Anschauung gemein, und die Vernichtung der Realität des Stofflichen sieht Semper sogar als Voraussetzung an, um die Form als bedeutungsvolles Symbol zu gewinnen. Denn sowohl Kunstschaffen sowie Kunstgenuss setzten eine »gewisse Faschingslaune voraus«, schreibt Semper. Damit spielt er auf die Verbergung des Materials an und sieht sich zu weiteren Ursprungsvermutungen veranlasst, nach der gerade die Naturvölker Meister der Maske gewesen seien.²¹⁸ Semper leitet auch die Schmuckformen aus direkter Linie vom Körperschmuck (Tätowierung) der sogenannten Wilden ab. Dabei mangelt es Semper keineswegs an einer chauvinistischen Sicht auf »unverdorbene Ur- und Naturvölker« und »Hinterwäldler«, da er aus einer Perspektive des Fortschritts argumentiert, der den Rückschritt bereits impliziert. Seine genauen, dichten Beschreibungen münden in Bewertungen, die die jeweilige Kunstproduktion in Bezug zu deren Vorgängern und zu Sempers zeitgenössischer Produktion als »weit

215 »Die technischen Notwendigkeiten des Einbandes in Wechselwirkung mit dem Ornament«, in: *Archiv für Buchbinderei* I (1901), S. 101–102.

216 Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; vgl. Buttlar: »Gottfried Semper als Theoretiker«, a.a.O., S. 15.

217 Vgl. Frank: »Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl«, a.a.O., S. 77–99.

218 Vgl. Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. XIV–XV und S. 7 und S. 231.

voraus« oder als »zurück stehend« beschreibt.²¹⁹ Zunächst wird ihr Ursprung erzählt, dann das unzivilisierte Vorleben der Ornamente zum Argument ihrer Ablösung. Für John Ruskin ist Wildheit (»savageness«) noch ein erstrebenswerter Zustand und Erkennungszeichen guter und mit Freude ausgeübter handwerklicher Arbeit, wobei er damit sowohl die Tätigkeit als auch das Produkt umfasst. Adolf Loos dagegen fordert in seiner Streitschrift zum Ornament, das auch er in dieser Tradition von den Wilden ableitet, die Ornamente an ihrem angestammten Ort zu belassen und in einer modernen Gesellschaft ohne das nun nicht mehr wilde, sondern dort unzivilisierte oder, wie Semper es ausdrückte, »verwilderte« Ornament auszukommen.²²⁰

Mit dem Begriff des Parasiten kann das Ähnlichkeitsverhältnis, eine Co-Evolution von Parasit und Wirt, dargelegt werden als ein Verhältnis zwischen Technik und Ornament. Eine Klärung darüber, wer wem ähnlich ist, gibt es nicht. Ornamente generieren sich nicht allein aus den Zwecken: ein Zusammenhang, der in den Kunstgewerbediskursen etabliert wird. Die Geschichte der ornamental verfassten Buchmaterialien besteht aus Rückgriffen, Ähnlichkeiten und Sprüngen. Der Zusammenhang zwischen Ornament und Technik, also die Annahme, dass Muster auf die Textilität des Buchraums und umgekehrt verweisen, erinnert – um zugleich noch auf ein weiteres Spinnwebenbild zu verweisen – an das Spinnennetz-Beispiel des Biologen und Verhaltensforschers Jakob von Uexküll (1864–1944).²²¹ Dieser entwickelte einen Abbild-Begriff, der einem kunstwissenschaftlichen Begriff von Repräsentation und Nachahmung fern liegt; ihm war an der Beobachtung der Ineinandergefügtheit von tierischen Umwelten gelegen. Das Spinnennetz deutete Uexküll daher »als getreues Abbild der Fliege«, denn der »Spinnenschneider [...] bestimmt [...] die Größe der Maschen nach der Körpergröße der Fliege. Er bemisst die Widerstandskraft der von ihm gesponnenen Fäden nach der lebendigen Kraft des im Flug befindlichen Fliegenkörpers. [...] Das Wunderbarste ist aber die Tatsache, daß die Fäden des Netzes so fein gesponnen sind, daß ein Fliegenauge mit seinen groben Sehelementen das Netz nicht erblicken kann und die Fliege ungewarnt in ihr Verderben fliegt. [...] Es ist schon ein raffiniertes Gemälde, das die Spinnen in ihrem Netz von der Fliege entwirft.« Das Spinnennetz, dieses Fliegenportrait der Spinne, nannte Uexküll »fliegenhaft«. Er hob den »Vorhang der Erscheinungen«, um einen Abbildbegriff zu entwickeln, der sich dazu eignet, auch die komplizierten, unwahrscheinlichen Entwicklungsstadien von Tieren und Umwelten in ihren gegenseitigen Abhängigkeiten voneinander zu begreifen. Die Gegenspieler Wirt und Parasit können so als perfekt aufeinander abgestimmt beschrieben werden; in einer Welt, in der jede Nische genutzt wird. Die textilen Muster der Pergamine und des Weiteren die Faltenmuster des Buchmaterials werden in dieser Studie daher auch in Anlehnung an Uexküll »buchhaft« genannt.

219 Vgl. Gottfried Semper: »Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol«, in: Semper: *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 304–343 und Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. Iff.

220 Loos: »Ornament und Verbrechen«, a.a.O., S. 81–94.

221 Jakob von Uexküll: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Frankfurt a. M., 1970 [1921], die folgenden Zitate S. 125–127.

Die Spinne

Hochmütig über ihre Künste,
Warf vom durchsichtigen Gespinste
Die Spinne manchen finstren Blick
Auf einen Seidenwurm zurück;
So aufgebläht, wie ein Pedant,
Der itzt, von seinem Werth erhitzt,
In Werken seiner eignen Hand
Bis an den Bart vergraben sitzt,
Und auf den Schüler, der ihn grüßt,
Den Blick mit halben Augen schießt.

Der Seidenwurm, den erst vor wenig Tagen
Der Herr zur Lust mit sich ins Haus getragen,
Sieht dieser Spinne lange zu,
Und fragt zuletzt: Was webst denn du?
Unwissender! läßt sich die Spinn erbittert hören,
Du kannst mich noch durch solche Fragen stören?
Ich webe für die Ewigkeit!

Doch kaum ertheilte sie den trotzigen Bescheid:
So reißt die Magd, mit Borsten in den Händen,
Von den noch nicht geputzten Wänden
Die Spinne nebst der Ewigkeit.

Die Kunst sei noch so groß, die dein Verstand besitzt,
Sie bleibt doch lächerlich, wenn sie der Welt nicht nützt.
Verdient, ruft ein Pedant, mein Fleiß denn keinen Dank?
Nein! denn er hilft nichts mehr, als andrer Müßiggang.²²²
(Christian Fürchtegott Gellert)

222 Christian Fürchtegott Gellert: *Sämmtliche Schriften*, Erster Teil, Leipzig 1775, S. 68.



Abb. 29
Seidenraupe und
Spinne:
Juan de Horozco y
Covarrubias: *Emble-
mas morales*, Segovia
1589; Buchseite mit
Holzschnitt;
21 × 14 cm, fol. 178.

La araña, y el gusano de la seda
vn tiempo competieron, y el dezia
necia y torpe? que ingenio aura q̄ pue
ygualar al primor del arte mia?
y ella dixo, pues bien? que bien te quea
de ingeniar en tu daño noche y dia?
Co passo, y tenga ingenio quien quisier

Warum werden bis heute gerade drei bestimmte Pergaminmuster als Reste einer vergangenen ornamentalen Vielfalt produziert? Diese banale Frage war einer der Ausgangspunkte, um überhaupt Überlegungen zum Buchmaterial anzustellen. Verknüpft damit war die Feststellung, dass diese Muster leicht übersehen werden können, was ihrer grafischen Auffälligkeit und der praktischen Vertrautheit mit ihnen entgegenzustehen schien. Das Bindeglied der Muster ist ihre textile Struktur. Spinne und Seidenwurm sind einander bereits lang vertraute Gefährten (Abb. 29: Seidenraupe und Spinne). Im antiken Arachne-Mythos begegnen sich Spinne und Weberin. Aus der Beobachtung der vorbildhaften Spinnengewebe wusste der Mensch seine technologischen Schlüsse zu ziehen. Im Barock begegnen sich die beiden Fadenproduzenten in Emblematik und Dichtung: Sie treten dort als Konkurrentinnen auf, die um den Nutzen der von ihnen produzierten Gewebe wetteifern und als Stellvertreter zweier Arbeitstechniken angesprochen werden. Die Texte reflektieren den Unsinn einer im Fleiß verschwendeten Arbeitskraft oder die Vor- und Nachteile von Müßiggang und Emsigkeit in Bezug auf ihren Nutzen. Im einen Fall steht die Webtechnik des Seidenwurms, die der Mensch sich in der Zeit des Barock auch in Europa zunutze machen wollte, für eine unermüdliche Arbeitskraft. Im anderen Falle gilt das Netz der Spinne als vollbrachtes Werk, in dessen Mitte sich trefflich ausruhen lässt; umso mehr als sich diese Arbeit – in nach-mythischer Zeit, in der der Mensch längst im Besitz der Webkunst ist – dem Nutzen zu entziehen scheint.²²³ In einem Gedicht von Friedrich Gellert blickt die Spinne hochmütig auf einen Seidenwurm, überzeugt von ihren eigenen Webkünsten und von deren bleibendem Wert. Doch erweisen sich die Künste des zwar nur »zur Lust des Herrn« ins Haus

223 Z. B. Juan de Horozco y Covarrubias: *Emblemas morales*, Segovia 1589; Arthur Henkel, Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Göttingen 1967, S. 938: »Über die ›Sicherheit des Unscheinbaren‹: Die Spinne und die Seidenraupe hatten eines Tages Streit miteinander. Letztere sagte: Du Dumme und Ungeschickte, welches Genie sollte es wohl geben, das dem Glanze meiner Kunst gleichkäme? Jene sagte darauf: Wohlan, was hat es für einen Sinn, zu seinem Schaden Tag und Nacht zu wirken? Ich lebe einfach. Möge der hohen Geist besitzen, dem es behagt. Der Dumme lebt, und der Kluge stirbt.«

getragenen Seidenwurms als weit nützlicher, was eine tüchtige Magd mit einem Besenstreich zu demonstrieren weiß. Die Gespinste der Spinne sind verschwendet und mit leichter Hand fortgewischt; deren Fleiß gleicht daher dem Müßiggang eher als der Arbeit, da er doch der Welt nichts nützt.²²⁴ Fleiß, Ewigkeit und Nutzen, sind die Schlagwörter, mit denen die Geschichten über Spinne und Seidenwurm operieren. Tritt die Spinne dagegen allein auf, wird wiederum auf die raffinierte Medientechnik ihrer Netze abgehoben. Als zentral im Netz platziertes Insekt wird sie zum Motiv, anhand dessen sich die bis in die äußerste Peripherie des Gewebes übertragenen Schwingungssignale, die ihre Beute auslösen, mit einer allwissenden Zentral-Regierung verknüpfen lassen. Das Netz der Spinne ist den Erzählungen nicht allein technisches Vorbild einer Fadenkonstruktion, sondern auch Ausdruck einer raffinierten, zentralisierten Kommunikationsstrategie. Unter den Emblemen finden sich auch solche, die am Netz klebende Fliegen zeigen. Die Beute der Spinnen differenziert sich in Fliegen/Mücken und in Wespen/Bienen. Erstere stellen eine leichte Beute dar und verfangen sich in den passend geschneiderten Netzen der Jägerinnen, letztere dagegen werden nicht zur Beute, denn sie sind zu schwer und gewichtig und zerreißen die Gewebe; eine Differenz, in der juristische und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten abgebildet werden, wonach sich die Großkopferten nicht so schnell verfangen. Man darf also feststellen, dass Fliege, Spinne, Seidenwurm und textiles Gewebe keineswegs Fremde sind, wenn sie in den modernen Papierfabriken aufeinandertreffen.

Die Gründe für ein Verbleiben der Papiere und ihrer ornamentalen Beschaffenheit – auch nach den Ablösungsprozessen des Ornaments von den Dingen – scheinen komplexer, als ihre nebensächliche Präsenz zunächst übersehbar macht. Die textilen Muster des Pergamins sind mit dem Paradigma des Ornaments als Oberflächenphänomen verbunden. Die zwischen Hervorhebung und Verbergung oszillierende Qualität des Ornaments fällt dabei mit der materiellen Qualität der Pergaminschleier zusammen. Die meisten Pragemuster, die für die Pergaminpapiere im Buchraum nachgewiesen werden konnten, zeigen Texturen von Buchmaterialien. Im Zwischenraum als Ort des Ornamentalen, wie auch ganz handgreiflich im Zwischenraum der Bücher sind Teile der Material- und Produktionsgeschichte des Buchs verwahrt. In Fotoalben findet sich so ein Archiv der Oberflächentexturen von Buchmaterialien. Mit den analysierten Mustern der Transparentpapiere sind ineinander verwobene Paradigmen von Bildproduktion angesprochen; der Schleier, dessen bildproduzierende Kräfte das geprägte Pergaminpapier mit Durchsichtigkeit und Opazität des Textilen verhandelt. Bei den drei noch heute produzierten Mustern handelt es sich also um ganz bestimmte ornamentale Reste, deren Muster etwas von der Sturheit der Dinge und des Materials preisgeben. Sie zeigen, dass sich durch den Gebrauch dieser Papiere im Buchraum zeitlich weit entfernt liegende Mythen des Buch- und Textraums aufrufen lassen.

224 Christian Fürchtegott Gellert: *Sämmtliche Schriften*, Erster Teil, Leipzig 1775, S. 68.

2.4.2. Wäsche im Buch

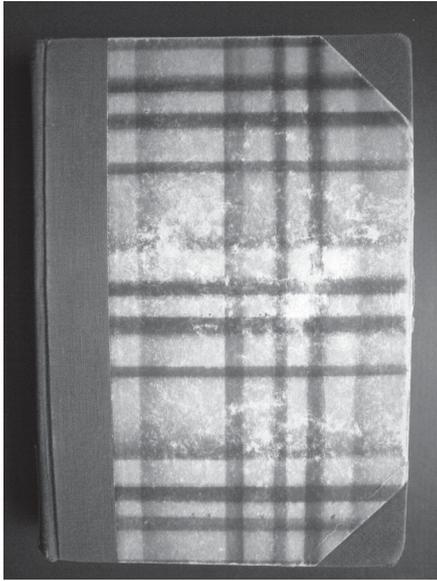


Abb. 30
Textilmuster:
August Weichert:
Buntpapier-Fabrikation,
Berlin 1927; nicht originaler Halbgewebeband mit Schablone spritzpapier; Staatsbibliothek zu Berlin.

Buchmaterialien zeigen Textilmuster. Es sind ornamentale Bilder, die nichts abbilden. Die Struktur des Gewebes und des Webens selbst wird im textilen Kreuz und Quer, in Knotenbildern, differenzierten Webstrukturen, einem Spiel aus zu- und abnehmenden Fadenstärken freigelegt. Das Bild ist das Textile selbst. Was bedeuten die textilen, geaderten, genarbtten Oberflächen im Buchraum? Was produzieren diese Flächen? Einen haptischen oder taktilen Raum? Erkenntnisse? Michel Serres sagt es in *Die Fünf Sinne* ganz im Sinne Sempers:

»Die Menschen haben sich gekleidet, bevor sie Bauwerke errichten konnten; sie kleideten sich in Weiches, bevor sie Hartes erbauten. Um diese These zu verallgemeinern, wird man sagen, Tuch, Stoff und textile Gewebe geben ausgezeichnete Modelle für Erkenntnis ab, ausgezeichnete, quasi abstrakte Objekte, sind erste Mannigfaltigkeiten: Die Welt ist ein Haufen Wäsche.«²²⁵

225 Serres: *Die Fünf Sinne*, a.a.O., S. 106.

Die Muster der Pergamine sind mit einer Metaphorik des Text- und Wissensraums verknüpft (Text, Textur, Textilität), welche wiederum mit den Praktiken und Verfahren der Herstellungsprozesse verwoben ist (Flechten, Gewebe, Faltung). In den Ornamenten wird die sprachliche Ebene – die Textilität des Buch- und Textraums – wieder auf die Materialität zurückgewendet. Die Hartnäckigkeit der Muster lässt sich auch im Rekurs auf die Sprache und ihre Begriffe klären. Mit der Geschichte der Sprache, genauer, mit der Geschichte des Textbegriffs, ist eine bis in die Antike reichende Gewebemetapher verbunden, mit dem sich die Literaturwissenschaft dezidiert auseinandergesetzt hat. Das Auftauchen der Gewebemetapher wurde mit dem Auftauchen des Mediums Schrift in Verbindung gebracht.²²⁶

»Wer also die Geschichte des Textbegriffs studiert und sich auf die lateinischen Termini *texere*, *textus*, *textum* bezieht, kommt nicht umhin, sich auch mit ›Geweben‹ zu beschäftigen«, schreibt Beate Wagner-Hasel und gibt einen präzise zusammengefassten Überblick zur Forschungsliteratur der Text- und Gewebemetapher. Sie weist neben der Etymologie der Worte (*textus* mit dem *x* als textilem Kreuzungspunkt)²²⁷ besonders auf Vorläufer von Muster und Farbigkeit der Gewebemetapher hin. »Die Bildhaftigkeit ist es denn meines Erachtens auch,« schreibt Wagner-Hasel, »die einen Großteil der Bedeutung der Gewebemetapher im lateinischen Sprachraum ausmacht«. Die Gewebemetapher sei immer dann benutzt worden, »wenn es um die Wirksamkeit sprachlicher Gebilde auf eine Hörer- oder Leserschaft ging, die denen textiler Gebilde gleichkam. Diese Wirksamkeit hängt mit der Gedächtnisfunktion zusammen, die beide – Gewebe und Schrift – besitzen. Die Verwendung der Gewebemetapher durch antike Autoren gehört in einen kulturellen Kontext, in dem die Tradierung von Wissen nicht nur über Wort und Schrift, sondern auch über Gewebe erfolgte.«²²⁸ Zur Bestätigung ihrer These stützt sich Wagner-Hasel unter anderem auf die Untersuchungen von Simona Slanicka über die politische Symbolik von Kleidermustern.²²⁹ Wenn der Kurator Roger Buergel in seinen Vorträgen zur *documenta 12* von der »Migration der Form« sprach und diese Formel zu einem der Leitthemen der Ausstellung erklärte, bezog er sich sicher nicht zufällig auf ein Beispiel des Textilen als einer Schnittstelle von codierter Information und Materialität, indem er Webmuster von Wüstenvölkern und zeit

226 Vgl. Erika Greber mit einer sehr umfangreichen Arbeit zum Thema: dies.: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln 2002.

227 Das Kreuz des Buchstaben X wird als Zeichen von denjenigen verwendet, die nicht schreiben können, als vor-schriftliches Zeichen; vgl. Llewellyn Brown: *L'esthétique du pli dans l'oeuvre de Henri Michaux*, Caen 2007, S. 176.

228 Beate Wagner-Hasel: »Textus und texere, hyphos und hyphaínein«, in: Kuchenbuch, Kleine (Hg.): *›Textus‹ im Mittelalter*, a.a.O., S.16–19. Zum kommunikativen Potential des Textilen vgl. Annette B. Weimar, Jane Schneider: *Cloth and Human Experience*, Washington 1989.

229 Simona Slanicka: *Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johannis ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg*, Göttingen 2002; vgl. zur Tradition der Muster und Bilder im Gewebe: Beate Wagner-Hasel: *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt, New York 2000, S. 152–165 u. 187–205; dies.: »The graces and Colour-Weaving«, in: Lloyd Llewellyn-Jones (Hg.): *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002, S. 17–32.

genössische Buchprojekte nebeneinander stellte. Damit war eine große formale Ähnlichkeit der Bildformen gezeigt und, ohne es bis an diesen Punkt zu denken, eine Formenwanderung nahegelegt, die dem Buchraum bereits immanent ist.²³⁰

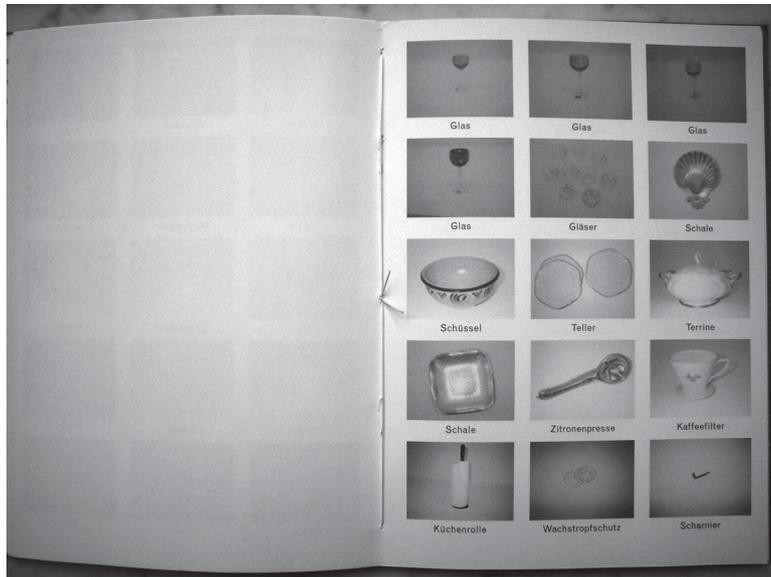


Abb. 31
Falz und Scharnier:
Christian Boltanski: *Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben*, Düsseldorf 2000; 21 x 15 cm, 28 Seiten, im Originalzustand drahtgeklammertes Heft, dies für die Bibliotheksnutzung geheftet; Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek.

Im Werk des französischen Künstlers Christian Boltanski spielt das Medium Buch neben Rauminstallationen eine herausragende Rolle. In beiden Medien hat Boltanski mit Kleidungsstücken gearbeitet. In dem einlagigen Heft *Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben* mischt sich die Wäsche ins Buch. Die abgebildeten Wäschestücke fügen sich in die Ordnung des Buchs in Form einer Liste. Die jeweils rechts bedruckten unpaginierten Seiten geben in einem streng durchgehaltenen Raster drei Mal fünf Schwarz-Weiß-Abbildungen von Gegenständen wieder: Kleidung, Hausrat und Mobiliar einer »Frau aus Ludwigshafen«, die in einer Bildunterschrift mit jeweils einem Wort bezeichnet werden. Die Wäsche wird im Buch aufgelistet und in die Fläche gebreitet. Das, was gefaltet ist, wird in zwei Dimensionen gespannt. Die Wäschestücke, mit denen Boltanski häufig gearbeitet hat, differenzieren sich maßgeblich: In den Installationen und im Buchraum befindet sich andere Wäsche, denn im Buch treten die Textilien in einen textilophilen Bereich. Die Liste beginnt mit den Wäschestücken: »Bluse, Bluse, Bluse, Rock, Rock, Gürtel [...]« Mit den Speichern Buch, Schallplatte, Fotografie und Heft endet die Liste: »[...] Buch, Buch, Buch, [...], Fotografien, Fotografien, Fotografien, Fotoalbum, Schulhefte.«

²³⁰ Roger Buergel: »Die Migration der Form«, in: *F.A.Z.*, (21.04.2007), Nr. 93, S. 48.

Gezeigt werden Fotografieberge und auf den letzten beiden Bildern ein Fotoalbum und zwei Stapel mit Heften. Die repräsentierten Dinge werden also eingefasst von Repräsentanten des Mediums, in dem sie erscheinen. Ein Heft, das materiell auf einem textilen Flächenmaterial basiert und Bilder zeigt, die auf fotografischen Vorlagen basieren. Die gezeigten Dinge ringen mit ihrem Erscheinen bzw. ihrem Verschwinden. Die Abbildungsgröße ist briefmarkenklein und die Reproduktionen kontrastarm.

Zwar reihen sich alle Dinge in die Egalität eines Rasters, doch befinden sich die erste und die letzte Seite in exponierter Lage des Heftes und gerade diese sind es, die mit den verdoppelten Repräsentanten besetzt sind: Textil, Heft, Buch. Eine ähnliche Sonderstellung hält die Heftmitte, in deren Falz die Heftklammern liegen. Auf diesem Umschlagplatz der Handhabung und Buchtechnik wird an letzter Position der Reihe, unten rechts auf dem Blatt (einer Stelle, die gerne zwischen Daumen und Zeigefinger liegt, um geblättert zu werden), ein hakenförmiger Gegenstand gezeigt, der mit der Bildunterschrift »Scharnier« bezeichnet ist. Ein kleines Detail, das sich jedoch an einer spezifischen Buchstelle findet. Denn das Bild gibt nicht nur sich selbst zu sehen, sondern in diesem Fall einen nicht näher zu identifizierenden Gegenstand. Das mit »Scharnier« beschriftete Feld bezeichnet auch die Stelle der Handhabung.

3. Falten des Buchmaterials



Abb. 32
Bücher und Falten: Detail
einer Skulptur vor der
Humboldt-Universität Berlin,
Eilhard Mitscherlich-Denkmal
von Carl Ferdinand Hartzel,
1894.

In Bildern und Skulpturen treffen Bücher und Falten aufeinander. Neben Vorhängen, Tischtüchern, Fächern und Gewandfalten gehören Bücher in das Repertoire der gefalteten Dinge. So ziert auch die Titelvignette der Zeitschrift »Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien« bis in die 1930er Jahre hinein eine in faltige Draperien gehüllte Figur inmitten von Büchern und Werkzeugen. Hat das in der Kunst inszenierte Zusammentreffen von Draperien und Büchern eine Bedeutung, die sich für eine Analyse des Mediums Buch fruchtbar machen ließe? Was hat der Buchraum mit den Faltheorien gemein? Zunächst folgt eine Ergänzung zur Beschaffenheit der Buchmaterialien, um den Blick für die Zusammenhänge von Buch(material) und Falte zu öffnen.

3.1. Kleider der Bücher

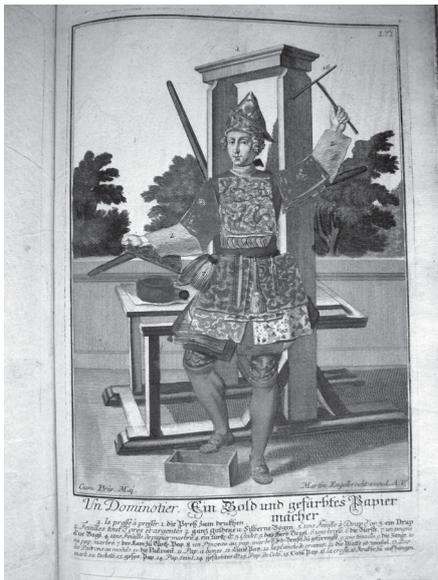


Abb. 33/1

Abb. 33/2

Abb. 33/3

Papierkleider: »Buntpapiermacherin« und »Buntpapiermacher«, Buchseite, Ausschnitt einer Seite und Detail mit kolorierten Kupferstichen aus: Martin Engelbrecht: *Assemblage nouveau des Manouvries habilles*. Neueröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkern und Professionen, Augsburg [um 1730].



Auf zwei Kupferstichen von Martin Engelbrecht, die jeweils einen Buntpapiermacher und eine Buntpapiermacherin aus der Frühzeit der westlichen Buntpapierfabrikation zeigen, sieht man Papiermuster an die Kleider ihrer Macher geheftet.²³¹ Die Handwerker sind als ihre eigenen Musterbücher ausgestellt und mit den Insignien ihrer Werkzeuge ausgestattet, als Feder steckt Werkzeug Nr. 1 »das Farb Tiegel« am Hut der Handwerkerin. Die gemusterten Papiere hängen wie Harnischschuppen an den Gewändern. Die Blattränder rollen sich ein, bilden Knicke und Falten auf den schweren Faltenrücken der Gewänder. Auf den Kleiderfalten bildet sich durch die Ornamentik ein dichtes Gemisch aus Papierschichten und Trägerstoffen. Es handelt sich nicht allein um eine Abbildung von Gefaltetem, sondern um eine charakteristische Nähe des Papiers zur Falte: Das Gewand der »Gold und allerlei gefärbtes und geprägtes Papiermacherin« zeigt ein Brokatmuster, das sich auf den Vierecken der Papiermuster wiederholt und transformiert. Der Faltenwurf des Gewandes, die Falten der Papiere und die Falten der Papiermuster liegen in Schichten übereinander. Die ikonischen Zeichen sind von den technischen Bedingungen ihrer Möglichkeit nicht zu trennen. Die Abbildung eines textilen Musters wird vom Raster des Kupferstichs produziert. Auf dem Kupferstich »Ein Gold und gefärbtes Papiermacher« hängen über den Unterarmen Papiere, die »Feuilles tout d'ores et argents« darstellen. Unter Nr. 11. findet sich ein »Pap. [ier] à lignes Linie Pap.[ier]«. Das Raster dieses über dem linken Knie angebrachten Papierbogens zeigt ein Karomuster, dessen leicht an- und abschwellige Linien zugleich die Plastizität des sich biegenden Papiers bezeichnen. Das Raster ist über der sich umschlagenden Ecke hin verdichtet, um Schattenwurf zu produzieren. So fallen an dieser Stelle die Technik des Kupferstichs mit der Quadrierung des Papiers in eins. Das Papier verweist mit dem Raster auf seine Herstellungsgeschichte, die es ornamental fortsetzt. Eine Rippung, also den Abdruck des Siebes, besitzt auch das Papier, auf den die Kupferstiche gedruckt sind. Dass die Personen in ihre Werkzeuge und Materialien gekleidet sind, ist das durchgehende Gestaltungsprinzip der Berufsbilder Engelbrechts, die als Einzelblätter vertrieben wurden und mit Titelblatt versehen als Sammlung gebunden vorliegen. Die Idee wird auf dem Titelblatt der »Samlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerckern und Professionen« vorangestellt. Diese Idee allen Berufsbildern zugrunde zu legen, lag nahe, da Martin Engelbrecht auf die Darstellung von Kleidung spezialisiert war. Doch ist die Nähe von Papiermustern und Faltenwurf, von Büchern und Falten keine zufällige, sondern eine emblematische: Im Kupferstich »die Buchbinderin« bildet eine Reihe von Büchern den Saum ihres Kleides.

231 Martin Engelbrecht: *Assemblage nouveau des Manouvries habilles. Neu-eröffnete Samlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerckern und Professionen*, Augsburg [um 1730]. Vgl. Friedrich Schott: *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbecht und seine Nachfolger*, Augsburg 1924. In der Literatur zur Buntpapierfabrikation bildet Paul Adam das Blatt mit der Buntpapiermacherin erstmals ab: Paul Adam: »Über die Entwicklung der älteren Buntpapiere in der Buchbinderei«, in: *Archiv für Buchbinderei* 5 (1905), S. 155.

Die Literatur zur Buch- und Bucheinbandgeschichte durchzieht die Rede vom Kleid der Bücher. In Johann Gottfried Zeidlers *Buchbinder Philosophie* lautet das Motto des Titelpupfers, das ein Buch in drei Stadien der Herstellung zeigt: »Ich gehe nackt ohne Kleid / Bis mir so viel Kunstarbeit / Ein schöner Rock wird zubereit.«²³² Die Metapher der Bekleidung trifft dabei nicht nur den umhüllenden Zweck der Einbandtechniken, sondern spricht im direkteren Sinne auch von den Materialien, aus denen Bücher gemacht werden. Buchmaterial zeigt eine Ornamentik der genarbten und gefalteten Haut und Spielarten des Textilen.

232 Johann Gottfried Zeidler: *Zeidlers Buchbinder Philosophie oder Einleitung in die Buchbinderkunst*, Hall 1708. Der Topos der Bekleidung des Buchs setzt sich fort, so schreibt etwa Fritz Schumacher über seine buchkünstlerische Tätigkeit für den Eugen Diederichs Verlag in: *Stufen des Lebens*, 1949, S. 266: »Bei jedem der mannigfaltigen Bücher, die Diederichs in dieser Zeit herausgab, war die Frage ihres äußeren Gewandes [...] ein wichtiges Problem.«

3.2. Faltenmuster

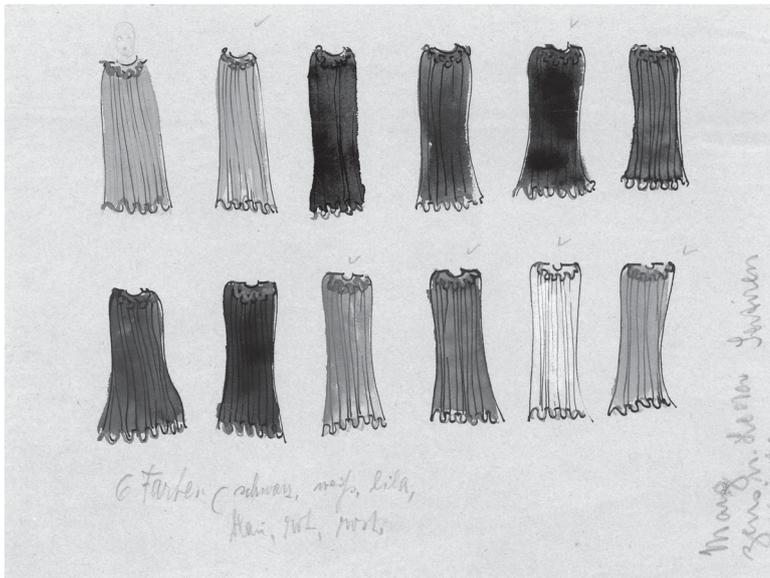


Abb. 34
Faltenmäntel:
Marga Trautloff-Mayer:
Kostümentwurf für die
Kammerspiele München,
kolorierte Tuschezeichnung,
1930; Privatbesitz.²³³

Die für den Buchraum produzierten Materialoberflächen verweisen auf verschiedenste Konnotationen des Wortes Falte: Textilfalte, Hautfalte, Erdfalte, Luftfalte. Buchfalten werden auf unterschiedliche Arten produziert: durch handgreifliches Knittern oder durch Bildverfahren wie Marmorieren, Drucken und Prägen (siehe Abb. 6: Gewebemuster). Bis auf Ausnahmen sind starre Werkstoffe vom Reproduktionsprozess der Materialien ausgeschlossen. Edelstein, Holz und Metall kommen in der Geschichte der frühen Buchmaterialien als Einbanddeckel, Schließen, Verzierung usw. vor. Hauptwerkstoffe, die in die Reproduktionsprozesse eingehen sind jedoch die faltbaren Materialien Haut und Textil.

Buchmaterialien können *gefältelt* oder Produkte faltender Herstellungsprozesse sein.²³⁴ Über naheliegende Techniken des Faltenbildens – etwa durch Papierballung – hinausgehend, lassen sich verschiedene Aspekte der Falte für die Materialien differenzieren: Faltenstrukturen inszenieren Räumlichkeit im Flachen und schaffen damit eine Entsprechung zum Gefüge des Buchraums. Und Außen und Innen werden mit den Mustern analog einer gefalteten Raumstruktur des Buchs in ein komplexes Verhältnis zueinander gesetzt.

233 Allerherzlichsten Dank an die Sammlung C.T. und an Prof. P.

234 ›Gefältelt‹ ist das deutsche Pendant zum französischen *plissée* und beschreibt einen Stoff, der in gleichmäßigen Abständen in der Art einer Ziehharmonika gefalzt ist (siehe Abb. 34: Faltenmäntel). Ein berühmtes Beispiel für plissierte Stoffe sind die Kleider von Mariano Fortuny. Im vorliegenden Text allerdings betont ›gefältelt‹ im Unterschied zu ›gefaltet‹ die taktile Qualität von Mustern, die plastisch hervortreten.

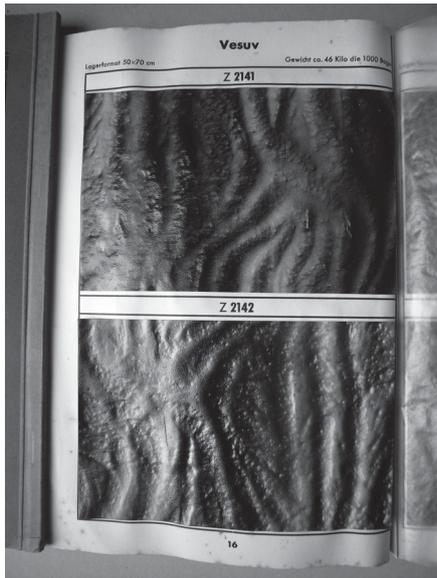


Abb. 35

Faltenübertreibungen:
Musterbuch der Bunt-
papierfabrik Aschaffenburg,
1937; 24 × 16 cm; aus den
Beständen der ehemaligen
Buchbinderei Otto Dorfner,
Weimar.

Ein extrem plastisches Beispiel für gefälte Oberflächen sind Papiere, die in den 1930er Jahren von der Buntpapierfabrik in Aschaffenburg produziert wurden, sie tragen die Namen von Vulkanen, »Vesuv« und »Ätna«, und zeigen grobnarbigste Faltenstrukturen (Abb. 35: Faltenübertreibungen).²³⁵ Diese ins Papier verkleinerten Erdalten sehen mikroskopisch vergrößerten Ledernarbenstrukturen ähnlich. Sie wurden zu einer Zeit produziert, die eine Vorliebe für grobnarbiges Leder hatte. Grobheit und Glätte haben ihre Konjunkturen. Grobleder wurden vor allem in den 1920er bis in die 1960er Jahre hinein verarbeitet. Die Ledernarben wurden nicht mehr, wie noch bis in die 1920er Jahren niedergedrückt zu glatten, hochglänzenden Adermustern (einer zu dieser Zeit üblichen bibliophilen Praktik), sondern großkörnig zu taktilen Flächen verarbeitet. Differenzieren lässt sich eine nicht leicht zu fassende Kombination von Grobheit des Stoffs mit einer Monumentalität der Gestaltung (vor allem in den 1930er Jahren). Dagegen steht eine Kombination aus Feinheit des Stoffs mit einer Raffinesse handwerklicher Ausführung. In beiden Fällen konnte das jeweils Glatte oder das Gefälte als Gütesiegel des bewusst gehandhabten Materials (bis hin zum »Authentischen« des Materials) und seiner handwerklichen oder industriellen Metamorphosen gelten.

235 Das Musterbuch befand sich in einer umfangreichen Sammlung von Materialproben und Musterbüchern in der ehemaligen Buchbinderei von Otto Dorfner in Weimar. Über die Anwendung der Vulkan-Papiere auf Büchern ist aber nichts bekannt. Die Werkstatt wurde 1910 als Buchbinderei der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule unter Leitung von Henry van de Velde gegründet, welcher den Buchbindermeister Otto Dorfner mit der handwerklichen Leitung betraute. Der Nachfolgeinstitution Bauhaus war die Werkstatt von 1919 bis 1921 angegliedert. Dorfner kaufte die Werkstatt und führte sie in der Erfurterstraße in Weimar nach seinem Ausscheiden aus dem Bauhaus erfolgreich weiter. Die Buchbinderei war zuletzt als Ausbildungsstätte der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle angegliedert und wurde im Herbst 2010 aufgelöst. Einzelne Bestände wurden in das Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle übernommen.

Diese Praxis lässt sich auch als Nachleben der Kunstgewerbediskurse und des *Arts and Crafts Movement* deuten, die ihre Qualitätsmaßstäbe für künstlerisch gestaltete Dinge mit einem Zurück zum mittelalterlichen Handwerk verbunden hatte. Mit dem Mittelalter waren nicht allein arbeitsutopische Vorstellungen einer glücklichen (maschinenfreien) Handwerkergemeinschaft verbunden, sondern es wurde damit auch eine Grobheit des Stoffs und der Materialverarbeitung verknüpft. Bei John Ruskin wird Perfektion der Ausführung zum Zeichen für Maschinenarbeit und Wildheit (»savageness«) – was in diesem Zusammenhang mit Grobheit übersetzt werden könnte – zum Kennzeichen einer mit Freude erledigten handwerklichen Arbeit.²³⁶ »Ach! Recht verstanden, sind diese Vollkommenheiten Zeichen von Sklaverei«, schreibt Ruskin. Da er davon ausgeht, dass Maschinenproduktion der Natur des Menschen widerspricht, folgert er, da das Ziel nicht Perfektion, sondern der Erhalt der Freude an der Arbeit sei, dass »savageness« eine ästhetische Auswirkung solcher Haltung zur Arbeit sei und daher höher wertzuschätzen wäre als Perfektion.²³⁷ Ruskin glaubte, dass der mittelalterliche Handwerker im Bauwerk nicht nur seinen eigenen Unzulänglichkeiten Ausdruck gab, sondern durch genaue Beobachtung der Natur auch den Unzulänglichkeiten seines Gegenstandes, den er niemals idealisierte.²³⁸ Zum Begriff der Grobheit gesellt Ruskin den der Vielfältigkeit (»changefulness«), den er in Opposition setzt zur standardisierten Gleichheit von Maschinenproduktion.

»Ich habe zu Anfang dieser Abhandlung gesagt, daß Handarbeit stets von Maschinenarbeit unterschieden werden kann [...] Solange aber Menschen als Menschen arbeiten und mit Herz und Seele ihr Äußeres hingeben, solange zählt es nicht, daß sie möglicherweise ungeschickt arbeiten, es wird an dem, was sie behandelt haben, ein gewisses Etwas sein, das nicht bezahlt werden kann: man wird erkennen, daß einige Stellen mehr Freude gemacht haben als andere. [...] nicht das grobe, nicht das schwere, nicht das stumpfe Schnitzen muß notwendigerweise schlecht sein; aber das »kalte« Schnitzen – der Schein gleicher Mühe und Mühelosigkeit überall [...] im Vollenden erkalten und ermatten die Gefühle der Menschen.«²³⁹

236 Vgl. John Ruskin: »The nature of Gothic«, in: ders.: *Stones of Venice*, Orpington 1853, S. 154ff.

237 John Ruskin zit. nach: Gerda Breuer (Hg.): *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform. Programmatistische Texte*, Braunschweig 1998, S. 11.

238 Ebd., S. 34.

239 John Ruskin zit. nach: Breuer (Hg.): *Ästhetik der schönen Genügsamkeit*, a.a.O., S. 11.

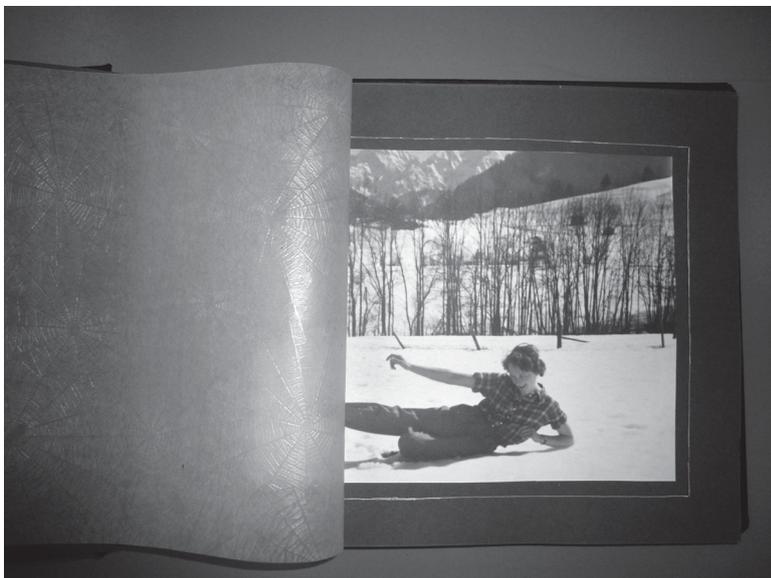
Diese Haltung lebt in gewisser Weise bis in die zeitgenössische Produktion und in der Rezeption von Künstlerbüchern fort.²⁴⁰ So beschreibt beispielsweise Barbara Schellewald die Arbeiten der Künstlerin Sigrid Sigurdsson aufgrund materieller Grobheit in ihrer »Anmutung mittelalterlicher Folianten«. Mit der Grobheit von Ausführung und Materialität kann eine künstlerische Haltung angezeigt werden. Etwas schärfer formuliert, scheint im Kontext des Künstlerbuchs bisweilen genau dieser Rückschluss auf eine künstlerische Qualität vermittelt der Grobheit der Materialverwendung intendiert.



Abb. 36/1

Abb. 36/2

Grobes Material: Privates Fotoalbum, um 1920; Kordelbindung, grobes Einbandleder mit Prägung, Zwischenblätter aus Pergaminpapier mit Spinnwebenmuster; Münchner Stadtmuseum/Sammlung Fotografie.



240 Barbara Schellewald: »Kunst – Geschichte. Sigrid Sigurdsson ›Vor der Stille‹«, in: Michael Fehr und Barbara Schellewald (Hg.): *Sigrid Sigurdsson. Vor der Stille*, Köln 1995, S. 127: »Die in den Fächern der Regale bewahrten Buchobjekte haben die – bewusst evozierte – Anmutung mittelalterlicher Folianten. Die Bände sind mit Nessel überzogen und sodann mit Erde geschlämmt«. Das heißt, der Bezug läuft über die Grobheit der Materialverwendung (Nessel, Schlamm), nicht über das Material selbst (das ja am mittelalterlichen Kodex nicht vorkommt).

Unter den verschiedenen Bucharten finden sich an und in Fotoalben Extreme des Gefältnen (Abb. 36: Grobes Material). Fotoalben sind gebunden in bunte, großgemusterte, häufig grobmastische Textilien und großnarbige Leder. Starre Kartonblätter werden mit dicken Kordeln zusammengehalten. In diesem Raum des »übertrieben Buchhaften« wird die Fotografie in Szene gesetzt.



Abb. 37
Fotoalbumimitat: Neo Rauch:
Der Zeitraum, (hg. von
Eigen + Art Leipzig, erschie-
nen bei DuMont Verlag Köln)
Berlin 2006; 24,5 × 34 cm,
36 Seiten, drahtgeklammer-
tes Heft mit Pergaminpapier
mit Spinnwebenmuster als
Vorsatz.

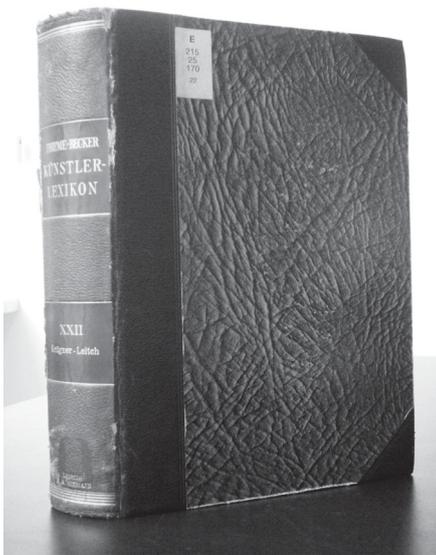


Abb. 38
Lederimitat: Einbandpapier
mit Imitation eines grob-
narbigen Leders zu: Ulrich
Thieme (Hg.): *Allgemeines
Lexikon der bildenden
Künstler von der Antike bis
zur Gegenwart*, Leipzig,
Band 22, 1928.

Der Umschlag eines Ausstellungskataloges mit Gemälden von Neo Rauch zeigt die Reproduktion eines grob genarbtten Ledereinbandes mit einem kursiv gesetzten Titel und Kordelbindung (Abb. 37: Fotoalbumimitat). In das drahtgeklammerte Heft wurde an der Stelle eines Vorsatzes, zwischen Umschlagkarton und Buchblock ein Spinnwebpapier eingefügt. Einband-Abbildung, Pergaminpapier und Querformatigkeit des Heftes verweisen auf das Medium Fotoalbum. Papiere mit lithografischen Reproduktionen grobwarbigen Leders finden sich auch unter den gewöhnlichen Buchmaterialien des beginnenden 20. Jahrhunderts (Abb. 38: Lederimitat). Wenn Neo Rauch auf dem Umschlagkarton für einen Katalog seiner Malerei ein sehr grobwarbiges Leder abbildet, dann verstärkt das Faltenmuster den Bezug zu einem Vergangenen, den Aufbewahrungsorten für fotografische Bilder in Alben, für die derlei grobes Material charakteristisch ist. Vielleicht eignet sich das Medium Fotoalbum mit seiner Affinität zum Groben besonders gut, den prekären Status des Buchraums zur Schau zu stellen.

Der taktile Raum der Falte des Buchmaterials scheint heute veraltet oder zumindest zurückgedrängt. Vielleicht könnte man so weit gehen, die verflachte Reproduktion des Leders auf Neo Rauchs Katalog auch als Hinweis auf ein Medium zu deuten, das die Malerei als Objekt in den flachen Raum des Katalogs einstellt und dort räumlich verteilt.

3.3. Räumlichkeit des Flachen

Die Falte unterläuft die Opposition zwischen Flachheit und Körperhaftigkeit. Die Muster der Buchmaterialien zeigen Ein- und Ausfaltung, Einschlüsse und ein verschlungenes Drunter und Drüber textiler und zellulärer Verwebungen. Die Tatsache, dass textile Gewebe nicht eigentlich flach sind, sondern räumlich, da die Fäden vor- und zurücktreten, wird im Diskurs um die Flachheit des Ornamentalen vernachlässigt. So fasst Georg Lehnert in der Einleitung der *Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes* zwei Hauptordnungen für »Flachgebilde« zusammen: »die Textilarbeiten und die Arbeiten in Leder und Papier [...] die Gebiete von Schrift und Druck, von Buch und Tapete umfassend.« Lehnert beschreibt die Textilkunst als ein Verfahren, »langgestreckte, dünne, in gewissem Sinne also eindimensionale Gebilde, nämlich Stäbe oder Fäden, dauernd unter sich so zu vereinigen, daß daraus ein zweidimensionales Erzeugnis, nämlich eine nach Länge und Breite zu messende Fläche entsteht, die Bahn«. Lehnert schreibt, »daß zwei voneinander getrennte Fadensysteme sich in einer Ebene unter ständigem Vor- und Zurücktreten der einzelnen Fäden kreuzen und so sich miteinander verschlingen«. Und stellt dann fest: »Das Kreuzen erfolgt meist im rechten Winkel.« Obgleich also von einem Flechten und Verschlingen »unter ständigem Vor- und Zurücktreten der einzelnen Fäden« die Rede ist, wird diese Räumlichkeit zugunsten der Flachheit unterdrückt, was die Nennung der Rechtwinkligkeit, also der Rasterförmigkeit des Textilen, untermauert. Denn Flachheit ist Ausgangspunkt für eine wichtige Argumentation, welche die Gestaltung des Textilen betrifft. Das »Muster«, stellt Lehnert fest, »überwiegt Material und Bindung an kunstgewerblicher Bedeutung«. Und dieses Muster soll eben »stets dekorativen, flächenhaften Charakter besitzen; textile Erzeugnisse, die

sich bemühen, im Sinne eines Gemäldes bildliche, körperhafte Eindrücke durch ihr Muster zu erzielen, gehen über ihren wahren Rahmen hinaus. Nur das dekorative Flachbild kann einen Gegenstand der textilen Kunst abgeben.«²⁴¹

In der Evolution der Künste ist auch bei Semper das Flache eine Konstante: Die schützende Decke aus Fell oder Textil wird zur Decke und zum Fußboden in der Architektur. Er fordert allerdings nicht grundsätzlich die Flachheit des Ornamentalen, sondern leitet aus der Fläche des Textilen die Kunst der Ornamentik ab und unterscheidet Ordnungen des Flachen und des Gefalteten. Die raumgreifende Falte kann sogar zur Voraussetzung bestimmter Anordnungen werden, um Muster erträglich zu halten. Es gibt Muster, die nach Sempers Empfinden die Falte geradezu erfordern, und wiederum andere, bei deren Gebrauch dem zivilisierten Menschen von einem ungefalteten Einsatz gänzlich abzuraten ist. So sind es die »persisch-indischen Schleier und Schawls«, die dazu bestimmt seien, »in reichem Faltenwurf als Turban das Haupt zu umhüllen oder als Gürtel zu dienen«. Die Stilistik dieser kostbaren Stoffe war nach Semper geradewegs »auf diesen Zweck basirt, die verworrenen Formen, Contraste der vielfarbigen Streifen, die nur durch den verknüpfenden Faltenwurf motivirt erscheinen und die nöthige Verbindung [zu] halten«.²⁴² Semper beschreibt im Zusammenhang seiner Analyse über die textile Grundlage der Baukunst die unterschiedlichen Zustände des Textils. Demnach sind:

»Fälle denkbar, in welchen die Symmetrie keinen Ausdruck haben darf, während die Proportionalität und aufwärts gerichtete Gliederung allein formbestimmend wirkt. Diese Fälle treten ein, wo Decken oder Bekleidungen nicht aus glatten Flächen bestehen, sondern faltenreiche Draperien (aulaea) bilden. Es darf schon in ihrem allgemeinen Zuschnitte nichts liegen, welches dem proportionalen Verhalten der Theile unter sich und zu dem Ganzen, das durch sie verhüllt oder bekleidet wird, entgegenwirken könnte. Die Falten müssen sich dem Organismus anschmiegen, seine Eigenschaften hervorheben, seine formellen Mängel und Unentschiedenheiten verhüllen und korrigieren.«²⁴³

241 Alle Zitate dieses Abschnitts aus der Einleitung von Georg Lehnert: »Das Kunstgewerbe«, in: Behncke u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, a.a.O., Band I, S. 18–19.

242 Semper: *Der Stil*, a.a.O., Band I, S. 38.

243 Ebd., S. 35.

Falten können also sowohl die Zweidimensionalität als auch die Symmetrie des Ornaments außer Kraft setzen, wenn sie der Bekleidung dreidimensionaler Körper dienen. Semper lässt auf die Ausführungen über die Decke, aus der er das Flächenornament herleitet, eine Untersuchung über den gefalteten Zustand des Textils folgen, da er das Textil in verschiedene Zustände, in ihr »modifiziertes Auftreten« von Gespanntheit und Draperie differenziert. Dabei ist es ausgerechnet das strenge Karomuster, das für den »vielgefältelten« Zustand zu empfehlen ist. Gerade weil es unmittelbar seine technische Produziertheit vermittelt und keine Raffinesse bei der Musterproduktion erfordert; komplexe Berechnungen von Kett- und Schussfaden-Systemen sind nicht notwendig. Der Stoff lässt eine technikgeschichtliche Ebene sichtbar werden und steht damit nach Semper auf einer niedrigen Entwicklungsstufe symbolischer Formen. Explizit weist Semper darauf hin, dass die »quarrierten Muster [...] ihren rein technischen Ursprung deutlich kund geben«. Und diese Muster sind es, die nur »vielgefältelt [...] erträglich« sind.²⁴⁴ Das Textile, also das technische wie künstlerische Apriori der Bau- und Ornamentkunst, führt Semper zur Einsicht in eine aus dieser Technik resultierende ornamentale Anordnung. Doch eine unbedingte Zurschaustellung dieser textil-ornamentalen Ordnung lehnt Semper als barbarisch ab. Als Beispiel nennt er Dandies, die »diesen Stoff zu Beinkleidern, zu enganschliessenden Westen und Röcken« benutzen, »ohne zu berücksichtigen, dass alle Proportion der Gestaltung durch jene hart accentuirten, sich kreuzweise durchschneidenden Streifen des schottischen Musters von Grund aus vernichtet werden muss«. Daher folgert Semper: »Nicht mit Unrecht waren daher bei den Griechen und griechisch gebildeten Römern die *braccae virgatae* und überhaupt quarrierte Stoffe in jeder Anwendung als barbarische Sklaventracht verrufen.«²⁴⁵ Das Karomuster ist also barbarisch, da es seinen technischen Ursprung nicht verbirgt und in seiner harten Linierung einer Anschmiegun an den Körper widerspricht.

In den Diskursen des Kunstgewerbes stehen die Paradigmen des Plastischen und des Flachen nebeneinander. Bei Semper wird mit der Falte das Plastische quasi aus dem Flachen gewonnen. Um im gefältelten Raum des Textilen die symmetrische Ordnung des Ornamentalen nicht aufgeben zu müssen, führt Semper den Begriff der plastischen Symmetrie ein. So kann der Faltenwurf die symmetrisch angelegte Ornamentik etwa eines Vorhangs stören. Und »da durch den Faltenwurf ohnediess alle Symmetrie der Muster gestört wird«, tritt an deren Stelle die »plastische Symmetrie des Falten-systemes«, die »ihrer Natur nach nicht regelmässig ist, sondern sich nur als Massengleichgewicht geltend macht«.²⁴⁶ Die Gestaltungsfigur der Falte vermag also Fläche in Räumlichkeit zu überführen. Räumlichkeit breitet sich in den Ornamentspielen der Materialien aus, auch wenn das Buch als Gegenstand gedacht wird, der aus Flächen zusammengesetzt ist. So ist das im vorhergehenden Kapitel als ornamentale Verschiebung beschriebene Musterrepertoire der Buchmaterialien auch als Faltenmotivik zu verstehen, die auf die Räumlichkeit des Buchs rekurriert.

244 Ebd., S. 38.

245 Ebd.

246 Ebd., S. 40.

3.4. Außen Innen

»Die unendliche Falte trennt oder verläuft zwischen Materie und Seele, zwischen Fassade und geschlossenem Raum, dem Äußeren und dem Inneren.«²⁴⁷

(Gilles Deleuze)

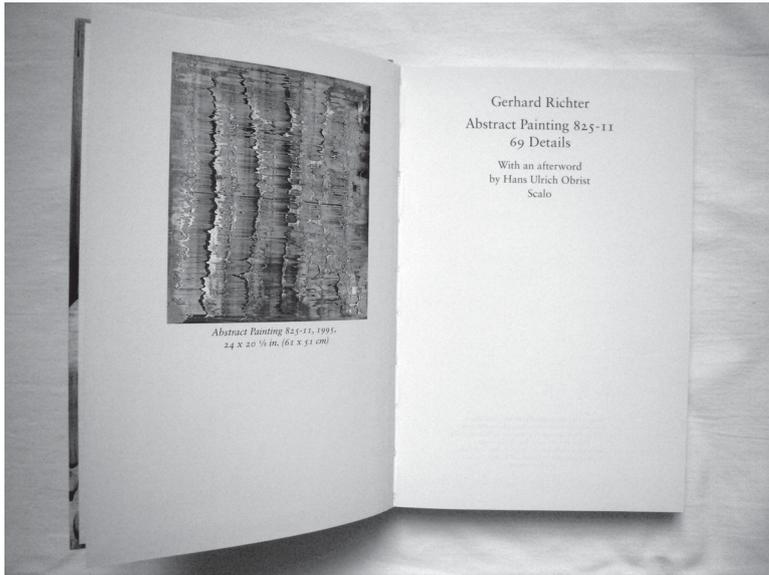


Abb. 39/1

Abb. 39/2

Camouflage:
Gerhard Richter: *Abstract Painting 825-II 69 Details*, (Scalo Verlag) Zürich 1996; 2. Auflage in englischer Übersetzung, [Erstausgabe im Insel Verlag Frankfurt a. M., Leipzig 1996]; 18,5×12 cm, 153 Seiten, Hardcover, maschinengeripptes Vorsatzpapier.



²⁴⁷ Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 61f.

1996 veröffentlichte Gerhard Richter im Scalo Verlag ein kleinformatiges Buch. Dabei verweist der Pappband mit Buntpapierüberzug, Titelschild und entsprechendem Format auf den ersten Blick auf die Buchreihe »Insel-Bücherei« des Insel Verlages, die vor allem wegen ihrer Buntpapierleinbände gern gesammelt wird und als bibliophil gilt. Richters Buch *Abstract Painting 825-II 69 Details* zerlegt ein abstraktes Gemälde des Malers, das dem Schmutztitel gegenüberstehend im Ganzen abgebildet ist, in Detailabbildungen, die jeweils auf der klassischen rechten Katalogseite angeordnet sind. Der Bilder-Katalog persifliert die Praxis einer Kunstbetrachtung im Buch, die Malerei-Abbildung als Detail ausschneidet und Vergrößerungen anbietet. Die Reproduktionen der fotografischen Blow-Ups geben stellenweise den Blick auf den textilen Träger des Gemäldes frei, auf dem die dunkel konturierten luziden Farbinseln sitzen. Dabei sind Farbschicht und Trägerschicht nicht nur in ihrer Textur, sondern auch in ihrer linearen Binnenstruktur differenziert: Eine horizontale Linienstruktur ist zu einer vertikalen Linienstruktur versetzt. Das Buchding vervielfältigt ein Bild zu vielen Bildern. Das eine Bild verteilt sich im Buch auf viele Buchseiten. Jede Seite definiert neu das Verhältnis von Farbschicht und Grund. Dabei lassen sich die Bilder im Vergleich mit der Gesamtansicht des Gemäldes betrachten, da sich dieses auf einer linken Seite befindet und jeweils zurückgeblättert werden kann, denn die dazwischenliegenden Blätter können zu einem Stapel zusammengefasst werden und stören die vergleichende Betrachtung nicht. Dennoch kann man nicht sicher sein, dass alle Details Vergrößerungen des Bildes sind: Es gibt Farbdifferenzen zwischen Vergrößerung und Gesamtansicht und die Details werden von Detail 1 bis Detail 37 um 90° zur Gesamtansicht gedreht, das heißt es findet innerhalb des Buchs ein Wechsel der Ausrichtung von vertikal zu horizontal statt. Ein System in der Reihenfolge lässt sich nicht ausmachen, die Details haben keine Anschlüsse zueinander. Die Abbildungen sind als Einzelbilder ausgewiesen: verkleinert auf die Seiten gesetzt, so dass sich ein Bildrahmen ergibt. Hans Ulrich Obrist schreibt im kurzen Nachwort: »The single fragments fill an entire page of the book, each followed by a blank page that lends order to disorder.«²⁴⁸ Doch füllen die Abbildungen eben nicht die Buchseite, und ihre jeweilige Rückseite ist nicht blank, sondern zeigt den Schatten der Bildfläche auf der Vorderseite und eine Zahl, die fortlaufend die Blätter durchnummeriert. Die Bilder haben im Buchraum, um ein Durchschlagen oder wechselseitige Beeinflussung zu verhindern, unbedruckte Rückseiten. In Fotoalben, dem Medium der »Übertreibung« des Buchraums, kommen starre Kartons zum Einsatz, die jedes Durchscheinen deutlich außer Kraft setzen und mit jeder Doppelseite einen geschlossenen Bühnenraum inszenieren. Die Opazität der Buchseiten ist mit Erfindung des Kunstdruckpapiers manifestiert. Die Buchseite wird durch den Auftrag einer Schicht aus Füllstoffen nicht nur glattes Trägermaterial für die zu reproduzierende Bildschicht, sondern auch opaker Bildträger. Auf dem Einband wird ein Gemäldedetail als Überzugmaterial verwendet und wandelt sich dort zum Buntpapier. Auch auf den Abbildungen im Buch erinnert das Verfließen der Farben an manchen Stellen an die Technik des Marmorierens. Das Buch spielt verschiedene Reproduktionsketten durch, die sich in Schritten aus Vor- und Nachgeordnetem anordnen; dabei ist unerheblich, in welche Richtung geblättert wird: Eine Gesamtansicht des Gemäldes

248 Vgl. Hans Ulrich Obrist: »Afterword«, in: Gerhard Richter: *Abstract Painting 825–II 69 Details*, Frankfurt a. M., Leipzig 1996.

ist an den Beginn des Buchs »vor« die Details gesetzt, dieser geht ein Bildausschnitt auf dem Einband voraus bzw. folgt ihr nach. Diese Bildordnung betrifft auch die fotografischen Reproduktionen, die »nach« der Malerei angefertigt und dann in der Art eines Musterbuchs in einen Katalog aufgenommen wurden. Die Schichten des in Buchseiten zerlegten Bildes sind in die Ordnung des Ornamentalen und in die Schichtung des gefalteten Buchraums eingestellt. Richter führt die abstrakte Malerei auf ihren dekorativen Ursprung(smythos) zurück. Dass die Ausrichtung der Bildausschnitte von horizontal nach vertikal wechselt, betont die Ausrichtung des Mediums Buch, das an der Hauptlinie des vertikalen Falzes ausgerichtet ist und sich mit jedem Aufschlagen der Doppelseiten in die Horizontale ausbreitet. Das Künstlerbuch verweist damit deutlich auf Eigenheiten des Mediums Buch, indem die Bilder mit dem Buchhaften oszillieren. Gerhard Richter setzt die abstrakte Malerei in der Camouflage eines Insel-Bändchens der Perzeption ornamentaler Bildordnung aus. Mit der Persiflage eines bibliophilen Buchs kehrt er die Charakteristiken des textilen und gefalteten Buchraums hervor. Der Witz des Buchs gründet auf der Kippfigur von Abstraktion und Dekoration. An diesem Scharnier setzt Richters Buch an. Die Malerei wird als Einbandpapier zur Dekoration. Die Dekoration des Einbandpapiers entpuppt sich im Innern des Buchs als ein Stück Malerei. Die Teilstücke der Malerei reihen sich wiederum in der Art eines Musterbuchs aneinander und werden dekorativ.



Abb. 40

Abziehbilder:

Gerhard Richter: *128 Fotos von einem Bild*, zweite Auflage (Verlag der Buchhandlung Walther König) Köln 1998; 1200 Expl., geheftete Broschur.

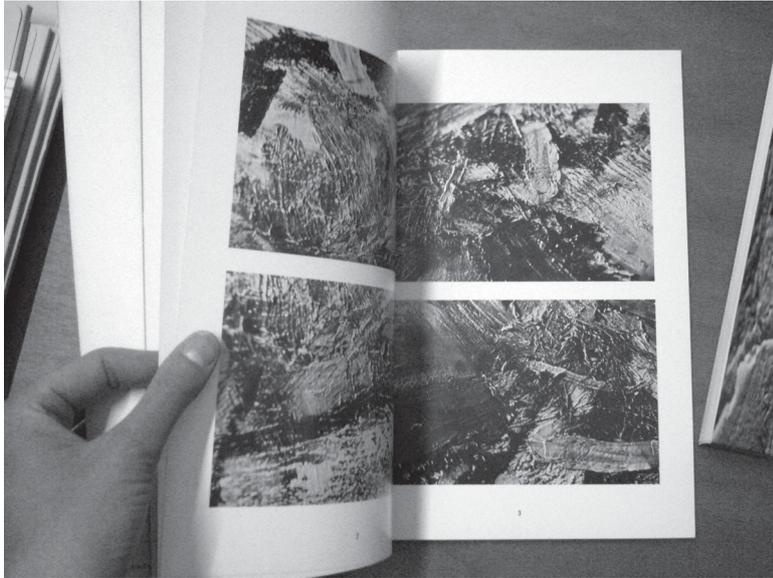


Abb. 41

Abziehbilder:
 Gerhard Richter: *128 details from a picture*, (The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, erschienen in der Reihe The Nova Scotia Pamphlets, hg. von H.D. Buchloh) Halifax (Canada) 1980; 26,5 × 19,5 cm, 72 Seiten, geheftete Broschur.

Ein ähnliches Prinzip hat Richter zwei weiteren Buchprojekten zugrunde gelegt, in denen nicht die karikierende Nähe zum bibliophilen Buch gesucht wird, sondern eine Fotoserie zum Kunstcatalog gefügt wird. 128 Fotos sind jeweils auf die rechten unpaginierten Buchseiten mit schmalen weißem Papierrand platziert. Der Verlag merkt dazu in einem kurzen Text an, dass es anlässlich einer Ausstellung zu einer Wiederbegegnung mit den Fotoarbeiten kam, die Richter 1978 in einem Band des Nova Scotia College of Art and Design in Halifax veröffentlicht hatte. Die 128 fotografierten Details eines Gemäldes ließ Richter auf Anfrage des Verlegers Walther König nochmals abziehen, legte Ausschnitte neu fest und brachte die Fotos erneut in Buchform heraus.

Die Gemäldedetails zeigen Bildformationen in einer perspektivischen Aufsicht, die durch die Einrichtung eines Tiefenraums mit Schärfe- und Unschärfezonen Landschaften ähnlich werden, und ebenso Bildauschnitte, die frontal und plan zur Bildfläche liegen. Die beiden Publikationen unterscheiden sich nicht allein in der Bild- und Papierqualität (Kunstdruck und höhere Brillanz bei König), sondern vor allem in der Anordnung der Bilder. Das Halifaxer Hochformat brachte die Bilder in einem Raster von zwei Mal zwei Bildern pro Doppelseite mit einem breiten Papierrand unter. Das Buch bei König dagegen platziert die Bilder auf den jeweils rechten Buchseiten und wählt daher ein Querformat, entsprechend des Seitenverhältnisses der Bilder, die nun nicht mehr ins Verhältnis gesetzt sind zur Klappbewegung der Buchseiten, auf denen sich ein Bildpaar vom anderen abzieht, sondern als Einzelbilder freigestellt werden.

Dem Gedanken, ob nicht noch weitere Buchpapiere Falten zeigen, soll weiter nachgegangen werden. So lassen sich auch Aderungen und die zellularen Strukturen der Marmorpapiere in das Prinzip der Falte von Ein- und Ausschluss und vor allem in das Prinzip einer Verkehrung von Außen und Innen einbeziehen. Die Kulturgeschichte des Marmorpapiers wird gewöhnlich anders erzählt: Wesentliche Aspekte sind darin die Papierimporte aus dem Osten in den Westen und eine damit steigende westliche Wertschätzung des Marmorier-Handwerks. Die Nachahmung der Papiere entpuppte sich als sehr schwierig, was ihre

Wertschätzung steigerte. Die Marmorierkunst und Buntpapiermacherei wurden zunächst in Deutschland und dann in Frankreich etabliert. Zunächst sind Buntpapiere ein kostbares Zusatzpapier, dann ein Material, das Leder und Pergament als Einbandstoff ablöst und eine größere Buchmenge wirtschaftlicher produzieren hilft.²⁴⁹ Ökonomische Faktoren werden bei der Produktion von Austauschmaterialien nicht in Abrede gestellt. Materialknappheiten, etwa während des Zweiten Weltkriegs, förderten die Erfindung von Ersatzmaterialien und die Etablierung eines Marktes – in Buchbinder-Fachzeitschriften werden Fischhäute als Lederersatz propagiert und probiert – doch liegt der Schwerpunkt der vorgelegten Analysen nicht auf einer solchen Argumentation.

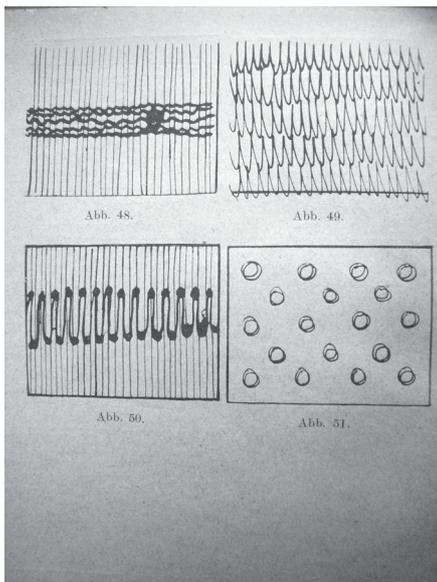


Abb. 42

Linierung des Marmors:
Linien für Ziehstift und
Kamm, um Farben auf dem
Marmoriergrund bei der Her-
stellung von Marmorpapier
zu strukturieren; aus: Paul
Kersten: *Die Marmorierkunst*,
Halle 1922.

249 Eine charmante Erfindergeschichte zum Marmorpapier hat der »maître-relieur« Arthur Altermatt erfunden und niedergeschrieben in einem Aufsatz »Zur Geschichte des Vorsatzpapiers«, in: *Der Schweizer Sammler und Familienforscher* 8 (1934), S. 5–9 und S. 30–36. Dort geht der Autor davon aus, dass das Marmorpapier eine Erfindung des Westens gewesen sei, und weiß dies auch zu präzisieren. Macé Ruette, Buchbinder des Königs Ludwig XIII. (1610–1643) hat nach Altermatt Marmorpapier erstmals als Vorsatz verwendet. »Der Vater Macé Ruette's verbrachte seine Jugend am Seine-Hafen von Saint-Germain l'Auxerrois. Es ist wahrscheinlich, dass er hier die Idee empfing, dass Farben, die Oele enthalten, weder sinken noch sich mit dem Wasser vermischen.« (S. 6–7).

Marmorpapier trägt den Namen eines geaderten Steins. Ein glatter Schnitt legt Adern und Einschlüsse auf einer Fläche frei.²⁵⁰ Die Muster beziehen sich dabei eher auf die Aderstrukturen, als eine steinerne Qualität des Namen gebenden Stoffes zu imitieren. Als Materialimitat wurden Marmorpapiere allerdings auch verwendet: »Daß man dem so leicht zerreißbaren Papier auch ungewöhnliche Zumutungen stellt«, schreibt Pazaurek, »kann man täglich lesen. Aus früheren Zeiten sind die meisten hierher gehörigen Objekte zugrunde gegangen. Es sei hier nur an den italienischen Tisch im Goethehaus zu Weimar erinnert, dessen Füße mit Marmorpapier beklebt wurden, damit sie zur Marmorplatte passen«. Und er hofft, dass »der große Olympier daran unschuldig« sei.²⁵¹ Doch geht es bei der folgenden Analyse nicht um die Materialnachahmung, da dieser Gebrauch für eine Analyse der Verbreitung dieses gemusterten Papiers keine hinreichende Erklärung bietet.

Zellen und Netze entstehen durch die Übertragung einer Farbschicht, die auf wässrigem Untergrund aufgebracht wurde, auf ein Papier. Die Muster ergeben sich aus den störanfälligen Gesetzen von Anziehung und Abstoßung zwischen Farbe, Galle, Seife und Grund. Mit Kämmen und anderen Werkzeugen werden die Farbteppiche in verschiedene Richtungen gebürstet, linearisiert und als Monotypie mit einem Papier oder mit einem Buchblock vom Grund abgenommen (Abb. 42: Linierung des Marmors). Auf den Marmorpapieren werden Farbzusammenhänge nach Lust und Laune linear ausgerichtet, verdreht, in Wellen gelegt oder durch bestimmte Abziehtechniken des Papiers vom Farbgrund illusionistisch verräumlicht.

»Durchfährt man die Farbschicht-Farbteppiche mit einem Kamme, so werden die vorher wellenförmig nebeneinander liegenden Farben senkrecht geteilt, ohne daß die einzelnen Nuancen ineinander laufen; die erhaltene Zeichnung bleibt so lange unverändert stehen, daß man genügend Zeit hat, sie mittelst des Buchschnittes oder eines Blattes abzuheben.«²⁵²

Die Farbstrukturen liegen als Zellen nebeneinander, in Schichten übereinander oder sie breiten sich als netzartige Aderungen über das Papier aus: »Besprengt man einen sehr schwachen Farbteppich aus zwei oder drei Farben mittelst eines Reisstrohbesens mit Seifenwasser ziemlich reich, so ziehen sich die Farben zu sehr feinen Adern zusammen und

250 Zum Ikonischen der Steinbilder vgl. Claudia Blümle: »Mineralischer Sturm. Steinbilder und Landschaftsmalerei«, in: Werner Busch, Oliver Jehle (Hg.): *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Berlin, Zürich 2007, S. 73–95 und dies.: »Natura Pictrix. Zur Wiederentdeckung der Steinbilder durch Jurgis Baltrušaitis und Roger Caillois«, in: Markus Müller: *Nutzen und Nachteil* (Ausst.Kat.) Zürich 2006, S. 25–32; vgl. auch Eva Eis: *Marmorierungen der Fassmalerfamilie Zellner*, München 2008.

251 Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 67.

252 Phileas Boek: *Die Marmorierkunst. Ein Lehr- und Handbuch*, Wien u.a. 1800, S. 22.

lassen die weitaus größere Fläche des Grundes unbedeckt; wird nun diese Farbe abgehoben, so bleiben die feinen Adern auf dem Schnitte oder dem Papierblatte haften und lassen jene Stellen, an welchen sich das Seifenwasser auf dem Grunde befand, weiß (Spinnenschnitt, Feinadermarmor).«²⁵³

Zum Marmorpapier findet sich ein einziger Theorieversuch. Im Zusammenhang von Untersuchungen über Medizin und Kunst im 18. Jahrhundert hat Barbara Stafford den dermatologischen Blick in Anschlag gebracht und bettet das Marmorpapier in den Kontext der Aufklärung ein.²⁵⁴ Unter der Überschrift »Patterns of Interiority« kreist Stafford um die Begriffe Oberfläche und Tiefe, Innen und Außen, Privat und Öffentlich, welche sie in vorausgegangenen Kapiteln als das 18. Jahrhundert charakterisierende dialektisch angeordnete Begriffspaare herauszuarbeiten sucht. Analysiert werden Bilder (Francisco Goyas) und Metaphern. Die farbigen Muster der Marmorpapiere geben nach Stafford eine verborgene Innerlichkeit preis. Sie treibt ihr Argument noch weiter und vermutet, die Muster zeigten ein vor der Öffentlichkeit zu verbergendes Inneres und die marmorierten und geaderten Muster ständen für visuelle nicht-diskursive Äquivalente von mentalen Irrwegen und einer darin entfesselten libertinösen Kraft, die sonst in klar definierten Umrissen gehalten würde: »The visual and non-discursive equivalents of mental errancy, of libertine dispersivness sheltered behind a defensive perimeter.« Das Ungradlinige, Psychedelische der Muster mache sie zu Stellvertretern ungeordneter, wirrer Innerlichkeiten. Gestützt wird das Argument auf kulturhistorische Funde, denn die Marmorpapiere sind zunächst im Inneren von Räumen nachzuweisen (in Zimmern, Kisten, Schatullen, Schränken, Büchern – und diese Liste kann um den Wechsel der Marmorpapiere vom Inneren der Bücher auf den Einband ergänzt werden²⁵⁵), bevor sie nach Außen treten. Die geaderten und verschlungenen Linien auf Papier dienten der Auskleidung von Innenräumen: das heißt verborgenen, zuweilen versteckten Zonen des Lebens. Das 18. Jahrhundert kreierte in den Räumen des Bürgerlichen, für die bei Stafford sowohl das Genre der Karikaturen wie auch das Dekor stehen (beides populäre Massenwaren), Bilder von Innerlichkeit. Als Autoritäten für Marmor- und Metaphern wird von ihr Laurence Sterne (1713–1768) genannt, der die Metapher einer marmorierten Seite benutzt, um das Portrait von Tristram Shandys psychischer Welt aufzuzeichnen. Und sie erwähnt Gottfried Wilhelm Leibniz, der die Metaphorik der Marmorstruktur im Zusammenhang seiner Kritik an John Locke's *tabula rasa* des Geistes verwendet. Leibniz veranschaulichte seine These der angeborenen Ideen am Beispiel der im Marmor verborgenen Aderungen, die erst durch die Arbeit am Marmorblock zum Vorschein kommen, und spricht von der

253 Ebd.

254 Barbara Stafford: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts 1991, S. 199 ff.

255 Stafford berichtet in: dies.: *Body Criticism*, a.a.O., ebd. von einem kuriosen Zufallsfund in der British Library. Es handelt sich um ein Vorsatzpapier, ausgerechnet zu einem Handbuch über Höflichkeitsregeln von 1786, für dessen Marmorierung Druckmakulatur verwendet worden war (eine gängige Recycling-Praxis im 18. Jahrhundert). Die Makulatur zeigt zwischen den Marmorzellen und Adern zwei Textausschnitte; im unteren steht unter der Überschrift »Book of Martyrs« zu lesen: »The barbarians cut them in pieces«.

durch die Adern des Marmors vorgezeichneten Gestalt im Marmor.²⁵⁶ Bei Stafford werden die Marmorstrukturen zu einer »insanity of the visual« uminterpretiert, die mit dem Leibniz'schen Marmor nichts gemein haben. So weit Metaphern und Papiere auseinander liegen mögen, so charmant ist doch der Versuch einer kulturgeschichtlichen Kontextualisierung, (da ansonsten die Geschichte des Buntpapiers an die Kunst rückgebunden wird), und so treffend sind die Beobachtungen zum Ineinander von Innen und Außen und zu verborgenen Plätzen, an denen sich an die Oberfläche drängende Innereien finden. Wenn man nicht so weit folgen möchte, Marmorieren als Inkarnation von »madness« anzusehen, kann für die Geschichte des Marmorpapiers nichtsdestotrotz ein Medienzusammenhang interessieren, den Stafford an anderer Stelle beschreibt. Zu den Analysen der Zusammenhänge von Innen und Außen gesellen sich die Beobachtungen zum Zeitalter des Mikroskops, denn beide Geschichten, die des Mikroskops und die des Marmorpapiers, beginnen in Europa um 1600.²⁵⁷ Beide Techniken aktivieren die Oberfläche und den Schnitt in zellularen Verschlingungen und organisieren die »Auseinanderfaltung des Körpers in Flächen«.²⁵⁸ Im Buchraum geraten die Abziehbilder in ein Medium, das durch die Zusammenlegbarkeit von Buchseiten gekennzeichnet ist.

256 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Hamburg 1996, S. 49.

257 Vgl. Barbara Stafford: »Gewalt und Naturgeschichte«, in: *Vorträge aus dem Warbug-Haus*, Berlin 1997, Band I, S. 75ff.

258 Siehe Armin Schäfer: »Das Gewebe aus Sichtbarem und Sagbarem«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 49 (2004), Heft 2, S. 288.

4. Falz

Falz: »Buchbindern das Brechen, Zusammenlegen, Falten der gedruckten Bogen: hinten am Bogen, wo der Falz ist; ein Buch mit einem tiefen Falze; auch stossen sie einen Falz an die Deckelbreter, damit sie in den Falz des Buches passen.« (Grimms Wörterbuch)

Faltung ist die technische Grundlage des Kodex. Diese Buchfalten überführen Fläche in Raum (Reduktion), bringen Seiten in ihre Reihenfolge (Rotation), produzieren die Teilung der Doppelseiten (Scharnier), arrangieren die Buchdinge in der Spiegelkehre (Falzachse) und im Schön- und Widerdruck von Vorder- und Rückseiten und tragen Linien in den Buchraum ein. Charakteristika des Buchs, die aus der Faltung resultieren, werden in kürzeren Abschnitten dargelegt.

4.1. Knick im Nachsommer

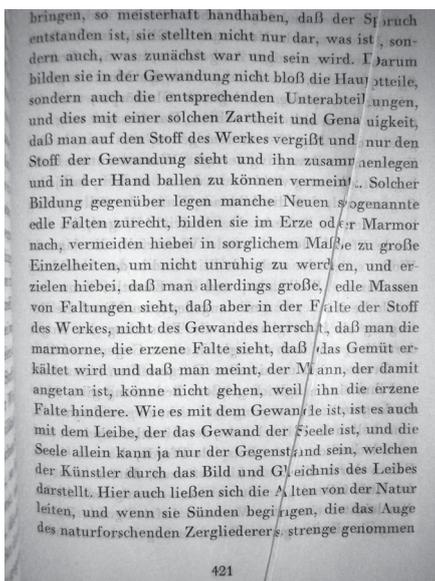


Abb. 43
Quetschfalte: Ausschnitt einer Buchseite aus: Adalbert Stifter: *Nachsommer*, (Paul List Verlag) Leipzig 1961, S. 421; Privatbesitz.²⁵⁹

Eine Buchseite in Adalbert Stifters *Nachsommer* wird von einer Falte durchquert. Zumindest in einem Exemplar der Dünndruckausgabe, die 1961 im Paul List Verlag in Leipzig erschienen ist. Der Text wurde über eine Quetschfalte hinweg gedruckt und

²⁵⁹ Den Hinweis auf die Textstelle habe ich Ulla Hughes-Parry zu verdanken; der Fund ergab sich mit der zuhandenen Buchausgabe.

die Worte werden vom unbedruckten papierfarbenen Einschluss dieser Falte unterbrochen »mit einer solchen Zartheit und Genauigkeit, daß man auf den Stoff des Werkes vergisst und nur den Stoff der Gewandung sieht und ihn zusammenlegen und in der Hand ballen zu können vermeint. Solcher Bildung gegenüber legen manche Neuen sogenannte edle Falten zurecht, bilden sie im Erze oder Marmor nach, vermeiden hierbei in sorglichem Maße zu große Einzelheiten, um nicht unruhig zu werden, und erzielen hierbei, daß man allerdings große, edle Massen von Faltungen sieht, daß aber in der Falte der Stoff des Werkes, nicht des Gewandes herrscht, daß man die marmorne, die erzene Falte sieht, daß das Gemüt erkaltet wird«, liest man auf dieser Seite 421, und das Wort Falte lässt sich zu einem Falte auseinander ziehen. Das Buch weist auf keiner anderen Seite Mängel auf.

Dass die Falte im Papier hier die Textstelle über die Falte fragmentiert; dass die Papierfalte die Materialität einer Buchseite hervorkehrt an einer Stelle, die im darauf gedruckten Text von eben jener Eigenschaft der Falte spricht, die Aufmerksamkeit von einer vermittelnden Ebene des Mediums auf eine materiale umschlagen zu lassen: ein Zufallsfund. Und doch basiert er auf einer kulturtechnisch bedingten Regelmäßigkeit Als könnte man sagen: Nicht zufällig ist dies passiert, sondern: Es musste ja so kommen.

4.2. Falzen ohne Falten

Faltenkniff: »Der rechte Griff, das Geschick eine Falte zu legen und dann auch die gelegte, sitzende Falte.«
(Grimms Wörterbuch)

Eine Falte kann reversibel sein, sie kann sich verschieben oder anders fallen. Ein Falz ist irreversibel. Stoff und Papier unterscheiden sich in ihrer Neigung zur Falte. Das Papier ist dabei sicherlich anfälliger für irreversible Knicke und lineare Brüche. Einmal ins Papier gebrochen, wird das Material die Erinnerung an das lineare Scharnier nicht mehr verlieren. Beim Falzen von Papier besteht die Schwierigkeit darin, Linien anzulegen und dabei keine Falten entstehen zu lassen. Als erster berichtet Johann Gottfried Zeidler 1708 in Textform in seiner *Buchbinder Philosophie* über die Differenz von Falz und Falte, wobei er letztere als Knülle bezeichnet. »Folget nun die Kunst zu falzen an sich selbst: Weis Schreib-Papier oder geschriebene Sachen zu falzen ist eben keine grosse Kunst, denn man vergleicht nur das Papier an den Enden und streicht mit dem Falzbein allenthalben, daß es sich in die Form giebt.«²⁶⁰ Ist das Anlegen eines linearen Bruchs an sich keine Kunst, wenn man nicht auf Schön und Wider des Druckbildes achten braucht, so warnt Zeidler doch vor den Falten: »Man muß das Falzbein also führen, daß es mit der Falte parallel gehe, sonst wenn es mit der Falte angulum rectum oder obliquum macht, das ist, wenn man es im zustreichen schräge führet, wird alles ungleich und voller Knülle.«²⁶¹

260 Zeidler: *Zeidlers Buchbinder Philosophie*, a.a.O., S. 33.

261 Ebd., S. 50.

Drucker wie Buchbinder versuchen das Faltschlagen zu vermeiden und dabei zwischen der Technik des Falzens und den Falten zu differenzieren. So heißt es etwa: »Zwischen ›Falten‹ und ›Falzen‹ besteht ein grundsätzlicher Unterschied: Während man unter Falten ein manuelles Umlegen von flächigen Materialien ohne Zuhilfenahme von Werkzeugen versteht, erfolgt beim Falzen ein unter Pressdruck entstandener scharfkantiger Falz.«²⁶² Die Analyse und Differenzierung von Falte und Falz durchzieht die technische Fachliteratur.²⁶³ So war ja auch Robert Emmel bei seiner Erfindung des Pergaminpapiers zunächst mit einer Papierbahn konfrontiert, die leider ganz »mit Falten durchzogen« war.²⁶⁴ Um das Falten zu vermeiden, finden sich in der Fachliteratur zahlreiche Hinweise zu den möglichen Ursachen für Faltenbildung. Falten können etwa dadurch entstehen, dass die Laufrichtung des Papiers nicht beachtet wird, was bei Quellung der Fasern, die quer zum Buch liegen, infolge der Rückenleimung begründet sein kann. Grundsätzlich lässt sich Papier leichter parallel zu den Papierfasern falzen. Bücher mit falscher Laufrichtung sperren ihre Blätter gegen das Blättern, weil die Papierfasern quer zur Falzachse liegen.²⁶⁵ Büchermachen ist keine reine Falttechnik, aber das Falten ist eine Grundlage des Büchermachens. Die Gewebe werden mit der Technik der Falzung verbunden. Einbandarten werden nach der Art ihrer Fälze unterschieden, das heißt, sie werden danach differenziert, wie Buchdeckel und Falze der Buchlagen aufeinandertreffen. So wird beim sogenannten Franzband der Buchdeckel auf tiefen Falz angesetzt. Das heißt, der Buchrücken des Buchblocks wird derart gerundet und zugerichtet, dass er in den Falzen im 90°-Winkel zur Ebene des Buchblocks abknickt und eine Treppenstufe bildet, sodass Buchdeckel und Buchrücken lückenlos in einer Ebene eingepasst werden können und das Scharnier zwischen Deckel und Buchrücken – anders als etwa bei industriell produzierten Hardcoverbänden – ohne Bruch eingefügt ist. Auch Vorsatzarten werden nach der entsprechenden Fälzeltechnik differenziert, das heißt, nach der jeweiligen Konstruktion des Scharniers. Für die Konstruktion von Fotoalben wurde etwa der sogenannte »Patentfalz« erfunden, um die starren Kartonseiten miteinander zu verbinden.

262 Gerhard Zahn: *Grundwissen für Buchbinder*, Bielefeld 1990, S. 138.

263 Beliebtes Thema von Fragerubriken und Artikeln in Fachzeitschriften: »Das Faltschlagen beim Drucken. Ursache und Beseitigung«, in: *Der Polygraph 2* (1949), Heft 9, S. 147.

264 Robert Emmel: »Das erste Pergamyn und sein Werdegang«, in: *Der Papier-Fabrikant* (1927) H. 4,1, S. 639–640.

265 Heinrich Lüers: *Das Fachwissen des Buchbinders*, Stuttgart 1939, S. 76.



Abb. 44

Falz-Bruch: Original-Umschlag gefalzt in Bibliothekseinband mit Warnhinweis der Restaurierung auf eingestecktem Zettel: »Bitte diesen Umschlag nicht entfalten«, Walter Benjamin: *Einbahnstrasse*, (Rowohlt) Berlin 1928; Staatsbibliothek zu Berlin.

Materialtechnisch ist der Bruch eine sensible Buchstelle (Abb. 44: Falz-Bruch). Durch Alterung und häufige Nutzung können Papierfasern auseinanderbrechen. Die Knickbarkeit der Buchseite wurde zum Testverfahren, um den Erhaltungszustand riesiger Bibliotheksbestände zu überprüfen; die Brüchigkeit des Papiers wurde dabei zu ihrem Verhängnis. Biegt man ein Eselsohr oft genug hin und her, bricht das Papier. Je nachdem bei wie vielen Testbiegungen man die Grenze zwischen Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit festlegt, fallen mehr oder weniger große Büchermengen in die Kategorie gefährdeter Bücher. Dabei geht das Testverfahren davon aus, dass sich vom Auseinanderbrechen des Papiers – nach einer bestimmten Anzahl von Biegungen – auf die Brüchigkeit des Papiers und einen zeitnahen Selbst-Verfall des Buchs schließen lässt. Nach Nicholson Bakers Analysen von Ratgebern und Dokumenten, die in amerikanischen Bibliotheken zirkulierten, wird in den 1980er Jahren die Angst vor dem Zerfall der Bibliotheksbestände geschürt. Er belegt dies mit zahlreichen Zitaten: »[J]edes Exemplar zerfällt langsam, während es mehr oder weniger unbeachtet in der Literaturabteilung unserer Bibliothek steht.« Die Bibliotheken seien im Begriff »zu Staub zu zerfallen«.²⁶⁶ Riesige Bestände wurden daher im Auftrag der Bibliotheken fotografiert bzw. digitalisiert und zerstört.

²⁶⁶ Siehe Nicholson Baker: *Der Eckenknick oder Wie die Bibliotheken sich an den Büchern versündigen*, Hamburg 2005, erstes Zitat auf S. 255 aus einem Handzettel an alle Bibliotheken, die der Publikation »Change« von Patricia Battin, der Geschäftsführerin der Research Libraries Group von 1989 beigelegt war; zweites Zitat auf S. 256 von Sidney Verba, Direktor der Harvard University Library in einer Rede 1989 vor dem Kongress. Vgl. auch G.A.E. Bogeng: *Einführung in die Bibliophilie*, Leipzig 1931, S. 209: Dort spricht Bogeng vom »Keim des Selbstverfalls« der Papiere des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine These, der Baker in seinem Buch ganz vehement widerspricht.

4.3. Zickzack

»Zickzack ist aus der Doppelformel zick zack (s. zick) entstanden und bezeichnet eine in abwechselnd ein- und ausspringenden Winkeln geknickte Linie oder eine so ablaufende Bewegung.«
(Grimms Wörterbuch)



Abb. 45

Leporello: Die Radierung von Thomas Wageman von 1829 zeigt den Sänger Edward Fitzwilliam in der Rolle des Leporello mit einer ungefalteten Liste von Don Giovannis Eroberungen.

Ähnlich dem Fächer ist ein Leporello eine in Parallelfalzen gelegte Papierbahn oder ein Zickzack, das aus einzelnen Papierblättern zusammengefügt wird. Der Name der Faltechnik Leporello stammt, so stellen die Nachschlagewerke zur Buchgeschichte unisono fest, von der Opernfigur Leporello, dem Diener des Don Giovanni (allerdings gibt es diese Herleitung nicht in der italienischen Sprache: »libretto a fisarmonica«, nicht im Französischen: »livre accordeon« und nicht im Englischen: »accordion book« oder »oriental fold book«). Dieser führt eine Liste mit einem Verzeichnis der Eroberungen seines Herrn. Im Libretto von Lorenzo da Ponte zu Mozarts Oper »Don Giovanni« werden keine Falten in dieser Liste erwähnt. Dort ist die Rede von einem »non picciol libro« oder, wie es in der deutschen Übersetzung lautet, von einem »korpulenten Büchlein« oder einem »üppigen Buch«. Ogleich von einem Buch die Rede ist und nicht von einer Papierrolle, führt Leporello in den Bühnenfassungen des 19. Jahrhunderts ungefaltete Papierbahnen mit dem Register von Don Giovannis Eroberungen vor. Eine Radierung von Thomas Wageman von 1829 zeigt den Sänger Edward Fitzwilliam in der Rolle des Leporello vor einer ungefalteten langen Papierbahn (Abb. 45: Leporello). Die Namensliste lässt sich auch in der Rezeption der Oper im

19. Jahrhundert »entrollen« und wird dort bis heute »entrollt«. ²⁶⁷ Verbreitet hat sich Mozarts Oper auf deutschsprachigen Bühnen in szenischen Aufführungen auf der Grundlage von Textfassungen, in denen Akte gestrichen oder hinzuerfunden wurden. »Die Adaption des »Don Giovanni« ist gut ein Jahr nach der Prager Uraufführung zuerst von zwei Theaterleuten vorgenommen worden.« ²⁶⁸ In der deutschen Bearbeitung von Neefe und Schmieder, die in der Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main als Theaterbuch überliefert ist, finden sich die – typisch für die Umarbeitungen – in Sprechtexte umgearbeiteten Rezitative: »nach dem Italienischen frei bearbeitet«, hält das Titelblatt des Theaterbuchs fest. Leporello, so die Regieanweisung, »zieht ein großes geschriebenes Buch hervor« und zeigt Donna Elvira das »ziemlich korpulente Büchelchen«. ²⁶⁹ Die Faltung der Namensliste Leporellos, die sich auch in der deutschen Textfassung nicht findet, scheint ein Kniff der Aufführungspraxis der Oper gewesen zu sein, die in einer der späteren Fassungen das »korpulente Büchlein« zu einer langen Liste auffaltbar machte und derart einprägsam in Szene zu setzen wusste, dass die Opernfigur Namenspatron der Falttechnik werden konnte. Dank der Zickzack-Falztechnik lassen sich die Korpulenz des Buchs und die Länge der Namensliste ineinander überführen. ²⁷⁰



Abb. 46
Zickzack: Sigmar Polke:
Desastres und andere bare Wunder, Einleger in:
Parkett (1984) Nr. 2; einseitig
bedrucktes Pergaminpapier
mit Spinnwebenmuster;
17×512 cm mit 26 Falzen.

²⁶⁷ Siehe Sören Kierkegaard: *Entweder – Oder*, München 1998, S. 160 und den Artikel zu »Don Giovanni« bei Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Don_Giovanni (12.05.2010).

²⁶⁸ Vgl. Friedrich Dieckmann: *Don Giovanni deutsch. Mozarts Don Giovanni in der deutschen Fassung von Neefe und Schmieder Frankfurt 1789*, Berlin 1993, S. 3.

²⁶⁹ Ebd., S. 24.

²⁷⁰ Leporellos Buch wird auch inszeniert als lose Blattsammlung: »In dem Augenblick, in dem Leporello das kleine Buch, das er fest im Griff zu haben glaubt, lässig in die Luft wirft, zerfällt sein Werk in einen Vielzahl einzelner, loser Seiten«, aus: Franziska Weber: *Dimensionen des Denkens: Der raumzeitliche Kollaps des Gegenwärtigen*, 2008, S. 156 (Beschreibung einer Inszenierung von Martin Kušej).

Sigmar Polke (1941–2010) ist kein Buchkünstler. »Polkes Gesammelte Werke« aber, ein Gemälde aus dem Frühwerk von 1969, sind nicht nur ein ironischer Bildscherz des Malers, der es auf die bildungsbürgerliche Sammlung künstlerischer Standardwerke und kanonischer Meisterwerke abgesehen hat, die Polke auf dem Bild in knappster Malmanier auf die Plastizität von gereihten Buchrücken eindampft.²⁷¹ Womit er zugleich ein kunsthistorisch wohl informiertes Spiel betreibt und auf die Bildtradition des Buchregals rekurriert, die in Stilleben und seit William Henry Fox Talbots Fotografie einer Bücherreihe etabliert ist. Das Bild gibt einen Hinweis darauf, dass das Medium Buch für Polke eine Arbeitsmethode ist. Bücher dienen ihm als Archiv für Bildmaterial, aus dem er Bildzitate extrahiert; so etwa die ornamentalen Schleifen aus dem Gebetbuch Maximilians von Albrecht Dürer. Für die Kunstzeitschrift *Parkett*, der in jeder Ausgabe eine Originalarbeit eines Künstlers beigelegt ist, ließ Sigmar Polke 1984 eine Papierbahn aus Pergaminpapier im Offsetverfahren bedrucken. Zu einem Leporello gefalzt, wurde das Papier in die Zeitschrift eingeklebt. Auf dem Muster des Spinnwebenpapiers sind schwarz-weiße Farbschlieren zu erkennen und zum Teil eine bruchstückhafte Rasterung der Bildvorlage. Der Einleitungstext von Bice Curiger, welcher der eingefügten Arbeit vorangestellt ist, gibt Auskunft darüber, dass die Bilder einem Film Polkes entnommen seien, der ein aufgeschlagenes Buch zeige und ein Wandmuster.

»Die Vorlage für den Offsetdruck des Leporellos ›DESASTRES und andere bare Wunder‹ ist am 11./12. Mai 1984 in Köln entstanden, als fünffach vergrößerte Streifenkopie eines Films. Diesen Film hat Sigmar Polke bereits 1982 entwickelt und dabei Himbeergeist, Kaffee, Pril (ein in der BRD gebräuchliches Geschirrwaschmittel) sowie weitere Tricks verwendet, die nur der Künstler kennt. Auf dem Film festgehalten sind unter anderem Aufnahmen aus einem geöffnet daliegenden Buch über Francisco Goya sowie Teile einer gemusterten Hauswand.«²⁷²

Ohne den Text von Bice Curiger entschlüsselt sich in der visuellen Anschauung allein das Lochornament des Filmstreifens und seine Vergrößerung. Der Text gibt Auskunft über ein auf den Tag genau datiertes Ereignis, von dessen Produktionsmethoden und Bildvorlagen nicht mehr viel zu erahnen ist. Dieser Diskrepanz zwischen Werk und Schreiben über das Werk liegt eine künstlerische Strategie Polkes zugrunde. Zwischen Werk und Werk liegt ein sichtbar gemachter Abstand. Polke arbeitet nicht nur hier in Schichten, zum einen verwendet er Zitate aus Druckvorlagen (beispielsweise aus der Zeitschrift »Die Bäckerblume«

271 Abbildung von »Polkes Gesammelte Werke«, 1969, Öl auf Karton, 40 × 150 cm in: B.H.D. Buchloh (Hg.): *Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte* (Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen u.a.) Tübingen 1976, S. 26.

272 Bice Curiger: »Sigmar Polkes Beitrag für *Parkett*«, in: *Parkett* (1984), Nr. 2, S. 50–51.

oder aus dem Gebetbuch Maximilians). Zum anderen benutzt er schon in den frühen Arbeiten gemusterte Stoffvorlagen, die er übermalt. Die vorgefundenen Dekostoffe tragen auf Keilrahmen gespannt Bildzitate der Kunstgeschichte und verweben Dekor, Bildträger und Diskursschichten.

Die Produktionsweise (Alchemie) der Arbeit und der inhaltliche Bezugsort (Kunstgeschichte) werden im Text Curigers geliefert. Zwischen Text und künstlerischem Beitrag liegt ein Schleier. Selbst im Wissen um das, was angeblich zu sehen sein soll, gibt das bedruckte Pergamin nichts zu sehen bzw. gibt es etwas anderes zu sehen. Dabei stehen die beiden gelieferten Informationen zum Herstellungsmythos des Leporellos: »aufgeschlagenes Buch« und »gemustert« im engen Zusammenhang mit dem bedruckten Material, das visuell und taktile anwesend ist. Was zu sehen ist – den Text voraussetzend –, ist der Verlust kunstgeschichtlicher Bezüge und einer stringenten Bildordnung. Dominierend ist eine ornamentale Bildordnung mit dem Filmbandornament sowie dem Spinnwebmuster. Der Zickzackfalz ist der Zeitschrift wie ein Heft im Heft beigefügt. Dabei gebärdet sich der lange Streifen nicht nur in der Handhabung aufsässig; er gibt im Ausfalten der insgesamt 27 Blätter eine nicht-signifikante Figur nach der anderen preis. Die Erwartung nach signifikanten Formen wird dabei nicht allein vom Text vorproduziert, sondern durch das Ornament der Filmstreifen, das figürliche Ornament der Spinnweben und die Tätigkeit des Ausfaltens selbst generiert. Der Buchfilm, der sich weit über die Länge eines gängigen Arbeits- oder Bibliothekstisches ausbreiten lässt, gibt nichts zu sehen, was über die amorphe Anordnung von Farbschlieren hinaus gelesen werden könnte. Die bedruckte Schicht liegt als abstrakte Farbformation auf dem gemusterten Papierträger. Die ornamentale Schicht bleibt dominant gegenüber der undeutlichen formalen Anordnung des Offsetdruckes. Aus dem Zusammentreffen von Text über die Arbeit mit der künstlerischen Arbeit Polkes ergibt sich eine ironische Distanz, aus der sich ein Kommentar Polkes zum Schreiben über Kunst und zum Buchraum entfaltet. Im doppelten Sinne nimmt Polke auf den Buchraum der Zeitschrift Bezug. Mit dem gewählten Material – gefalztes Pergamin –, einem Material für Zwischenblätter, das hier als Einlegearbeit in einer Zeitschrift verwendet wird. Und mit dem berichteten Produktionsprozess: dem »Goya-Mythos« auf Grundlage eines Textes.²⁷³

Was das Ausschließen des Druckbogens betrifft, sind Leporellos »übersichtlich«. Eine einseitig bedruckte Papierbahn wird durch den Falz zu einem zweiseitigen Blätterding verräumlicht. Fläche wird verräumlicht und eine einseitige Oberfläche in eine zweiseitige überführt. Eine Einseitigkeit, die Sigmar Polke im »Desastres-Leporello« allein durch die Transparenz des Materials außer Kraft setzt. Die regelmäßigen parallelen Brüche eines Leporellos differenzieren die Papierbahn in abwechselnden Richtungen. In den Einfalten differenziert sich das Undifferenzierte.

273 Polke verwendet nicht nur in dieser Arbeit Materialien des Buchraums. Im Frühwerk finden sich zwei Grafik-Auflagen, bei denen Buchpapiere bedruckt wurden: ein Papier mit Echsenederprägung und ein Marmorpapier. Die Arbeiten weisen mit den verwendeten Materialien auf den Gegenstand Buch und seinen ornamentalen Raum. Siehe Jürgen Becker, Claus von der Osten (Hg.): *Sigmar Polke. Die Editionen 1963–2000*, Ostfildern Ruit 2000, darin: Nr. 28: »Obelisk (Hieroglyphen)«, 1973, Offsetdruck in Schwarz und Blau auf handgefertigtem marmoriertem Buntpapier, Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn e.V. und Nr. 32: »Figur mit Hand (Es schwindelt)«, 1973, Offsetdruck in Schwarz auf Papier mit Eidechsendesign, Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn e.V.

4.4. Ausschließen

»Die Faltung ist, gegenüber dem großen bedruckten Blatt, ein quasi religiöses Indiz: das nicht sosehr auffällt wie ihre dichte Anhäufung, darbietend das winzige Grab, sicherlich, der Seele.«²⁷⁴
(Stéphane Mallarmé)

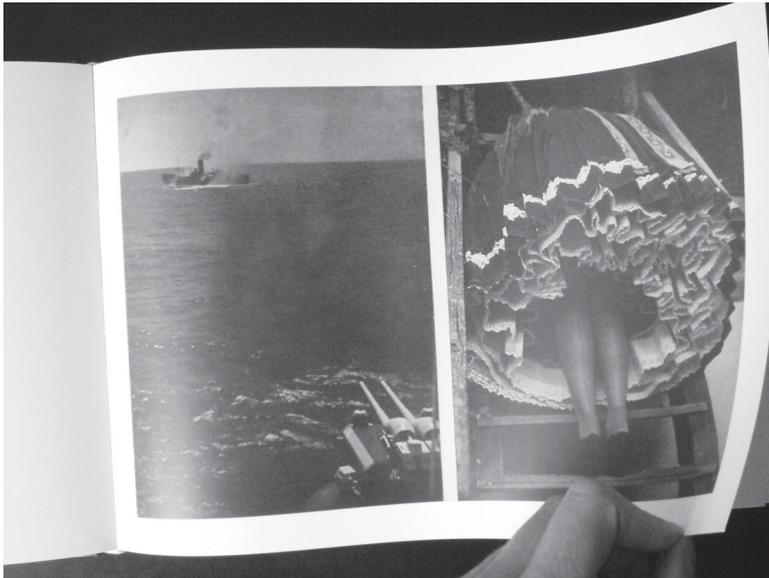


Abb. 47

Seitengefüge:
Christian Boltanski: *Signal*
(hg. von Bernhard Jussen),
(Wallstein-Verlag) Göttingen
2004; 22,5×30 cm,
144 Seiten, Hardcover,
maschinengeripptes Vor-
satzpapier, mit Textbeiträgen
verschiedener Autoren
und einem Bildbeitrag von
Christian Boltanski auf
S. 7–48.

Signal von Christian Boltanski reproduziert Bildseiten der Zeitschrift *Signal*. Auf dem Druckbogen dieser Propaganda-Zeitschrift der deutschen Wehrmacht standen Bilder benachbart, die durch das Falzen in eine neue Ordnung gebracht wurden, welche nicht mehr der Anordnung in der Druckbogenmontage entspricht. In Boltanskis *Signal* werden Seiten von auseinandergenommenen Heften faksimiliert und sie zeigen wieder ihre Plätze in der ursprünglichen Bogenmontage. Die Bildpaare sind von verschiedenen schmalen Stegen getrennt, da die Seiten im originalen Heftformat mehr oder weniger Material im Falz verbrauchen; der Falz in der Heftmitte wird theoretisch den schmalsten Steg, das äußere Blatt den breitesten Steg aufweisen. Die Bilder geraten hier in eine neue Ordnung, die andere Evidenzen produziert als das Propagandaheft. Ausgewählt hat Boltanski allein solche Zeitschriftenseiten, in denen die Bildsphären Krieg und Idylle in den Bildpaaren direkt aneinander stoßen.

274 Gerhard Goebel (Hg.): *Stéphane Mallarmé. Kritische Schriften*, Memmingen 1998, S. 257.

Ohne ihre jeweiligen Rückseiten finden sich die Doppelbilder freigestellt auf den jeweils rechten Buchseiten des Kataloges. Auf der letzten Seite des Bildteils steht recto ein Bildpaar mit einer Angriffsszene der Marine. Man sieht ein Meerstück, am unteren Bildrand zwei auf ein Schiff ausgerichtete Kanonenrohre, um dessen Rumpf sich über die Horizontlinie ein Rauchschleier gebildet hat. Daneben wirft man aus der Untersicht einen Blick in das von Unterkleidern aufgefaltete Kleiderrund einer Person, deren Oberkörper vom Bildrand beschnitten wird und deren Beinpaar auf einer Treppe steht, die in den Falten des Stoffes verschwindet. Die Doppelung der Bilder tritt in formale Analogie zu den paarigen Beinen und Kanonenläufen. Die Mischung erotisch aufgeladener Szenarien mit kriegerischen Aktivitäten in einem Propagandablatt wird durch ihr freigestelltes Nebeneinander scharf vor Augen geführt, indem die formalen Ähnlichkeiten zwischen zwei Bildern hervorgekehrt werden und die Nachbarschaft der Bilder ein narratives Potential in Gang setzt.

Der Kodex ist ein Medium der Falze und Einschnitte. Die aufeinander gelegten gefalzten Lagen werden mithilfe eines Fadens zusammengeheftet oder zusammengeklebt. Große Flächen werden auf kleinen Raum verdichtet. Damit die erste Seite nach dem Falzen vorn und die letzte hinten liegt und alle Seiten in der richtigen Reihenfolge im Buch erscheinen, werden bei mehrseitigen Druckerzeugnissen die einzelnen Seiten in der Bogenmontage angeordnet; dies bezeichnet man mit dem Begriff Ausschließen.²⁷⁵ Bedruckt werden die Bögen als ein Nichtkontinuum, anschließend wird der Bogen gefalzt und die Seiten räumlich aufeinander gebracht. Aus dem gefalzten Raster des Bogens ergeben sich Brüche, die das Scharnier bilden, um dessen Achse geblättert wird, und Brüche, die aufgeschnitten werden. »Das Ausschließen der Bogen ist ein kompliziertes Verfahren«, schreibt der Papierhistoriker Peter F. Tschudin und macht kurz darauf einen Flüchtigkeitsfehler in der Berechnung der den Seitenzahlen zugrunde liegenden Falzbrüche.²⁷⁶ Die Falzbogen haben aufgrund ihrer Falzbrüche bestimmte Bezeichnungen. Sie beziehen sich auf die Anzahl der Seiten, die ein gefalzter Bogen umfasst oder auf die Anzahl der Falzungen, die zu einer bestimmten Seitenzahl führt.²⁷⁷ Jeder Bruch verdoppelt (für gewöhnlich) die Anzahl der Seiten: der erste Bruch ergibt vier Seiten, der zweite Bruch acht Seiten, der dritte Bruch sechzehn Seiten und so fort. Ein Falzbeispiel mit einem DIN A2 Ausgangs-Format (und den Bezeichnungen in Klammern): Erster Falz ergibt ein DIN A3-Format und vier Seiten (1/2 Bogen, Folio) – zweiter Falz ergibt ein DIN A4-Format und acht Seiten (1/4 Bogen, Quart) – dritter Falz ergibt ein DIN A5-Format und sechzehn Seiten (1/8 Bogen, Oktav) – vierter Falz ergibt ein DIN A6-Format und 32 Seiten (1/16 Bogen, Sedez). Die Brüche legen auf dem großen Blatt, das zusammengefaltet eine (oder den Teil einer) Buchlage ergeben wird, eine Topologie fest; eine Topologie, die das Außen und Innen, die Vorder- und Rückseitigkeit im Buch festlegt. Auf einem großen Druckbogen stehen sich Seiten Kopf an Kopf gegenüber, und weit entfernte Seitenzahlen stehen benachbart; die Platzwahl für die Seiten folgt einem komplizierten Regelwerk, nach dem sich die ideale Anzahl der Seiten einer Lage und die Aufteilung

275 Vgl. Zahn: *Grundwissen für Buchbinder*, a.a.O., S. 144.

276 Tschudin: *Grundzüge der Papiergeschichte*, a.a.O., S. 95. Tschudin verdoppelt nicht nur die Seitenzahlen (von 1 auf 2 auf 4 auf 8) bei ansteigender Anzahl der Falzungen (1. Falz, 2. Falz, 3. Falz), sondern verdoppelt irrtümlicherweise auch die Falzungen selbst (von 1 auf 2 auf 4).

277 Zahn: *Grundwissen für Buchbinder*, a.a.O., S. 134–144.

des Buchblocks in eine passende Lagenanzahl bestimmen lässt. In Abstimmung mit der Bestimmung der Größe des Druckbogens folgt die Verteilung der Seiten. Die Art des Ausschießens ergibt sich dabei aus dem Papierformat. Ausschlaggebend sind die Größe und die Seitenverhältnisse; und hierbei nicht allein, ob es sich um ein Hoch- oder Querformat handelt, sondern auch die Proportion des Papierformats.²⁷⁸ Die Seitenverhältnisse der Papierformate nach der DIN-Norm, die 1922 eingeführt wurde, sind beispielsweise so berechnet, dass jeweils durch Halbieren des Bogens ein neues Format entsteht, dessen Seitenverhältnis aber gleich bleibt. Beim Falzen bzw. Halbieren der Bogen weisen alle neu entstehende Papierformate das gleiche Seitenverhältnis auf.²⁷⁹ Auch alte Bogenformate hatten beim Falzen ein meist gleich bleibendes Seitenverhältnis. So ist das Seitenverhältnis der Formate hinsichtlich ihrer Teilbarkeit bestimmt und dem auch bei zunehmender Falzzahl gleich bleibenden Seitenverhältnis.²⁸⁰

278 Emil Aggstaller: *Das Einmaleins des Ausschießens. Ein Leitfadens zum Ausschießen der Druckformen für Hand- und Maschinenfalz*, Frankfurt a. M., 1949, S. 5. Siehe auch (Abb. 1: Falzschema).

279 Ebd.

280 »Das Normenformat«, in: *Der Propeller* (Berlin), (1930), Nr. 3, S. 22.

4.5. Taschenfalz

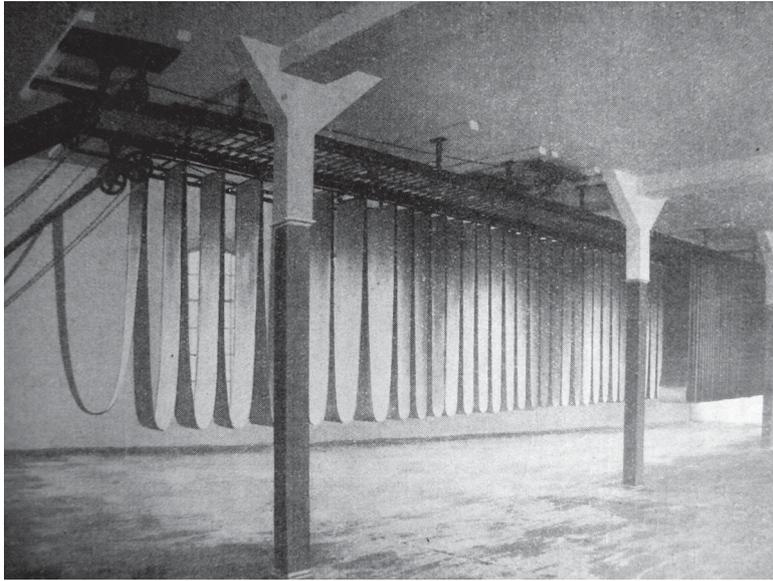


Abb. 48

Neigung zur Falte: Papierbahn in einer Ränderausstreichmaschine in der Buntpapier-Fabrikation um 1920, aus: August Weichelt: *Buntpapier-Fabrikation*, Berlin 1927.

1851 wird auf der Londoner Weltausstellung eine Falzmaschine vorgestellt, die zwar schon mehrere behäbige Vorläufer hat, doch ist es der erste Falzautomat, der so weit funktions-tüchtig ist, dass er sich gegen die Handarbeit durchsetzen kann; so arbeitet kurz darauf die Londoner Times mit der Black'schen Falzmaschine.²⁸¹ In den Buchbindereien dauert die Ablösung der Handfalzung durch die Maschine noch ein paar Jahrzehnte. Die ersten Falzmaschinen arbeiten mit Falzmessern. In den USA wurde eine erste Taschenfalzmaschine gebaut, die das Papier nicht mithilfe eines Schwertes zwischen zwei rotierende Walzen drückt, sondern das Papier in einer spezifischen Eigenschaft, seiner Neigung zur Falte, ausnutzt. Das Papier läuft in einer Tasche zu einer Falte auf.

»Bei der Stauchfalzung bewirkt das treibende Walzenpaar – mit dem auf das zu falzende Format einstellbaren Anschlag – die Falzung an einer bestimmten Stelle. Der Bogen, der in die Tasche vorgetrieben den Anschlag erreicht, kann nicht weiter; das Walzenpaar treibt den Rest des Bogens nach, der Bogen bildet eine Falte. Diese Falte drückt sich in das nächste, rotierende Walzenpaar, und der Bogen hat einen Bruch.«²⁸²

²⁸¹ EE: »Vor einem Jahrhundert. Die erste Falzmaschine«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 65 (1952), S. 113–114.

²⁸² P.D.: »Erfahrungen beim Arbeiten mit Falzmaschinen«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 69 (1956), S. 155 und 336.

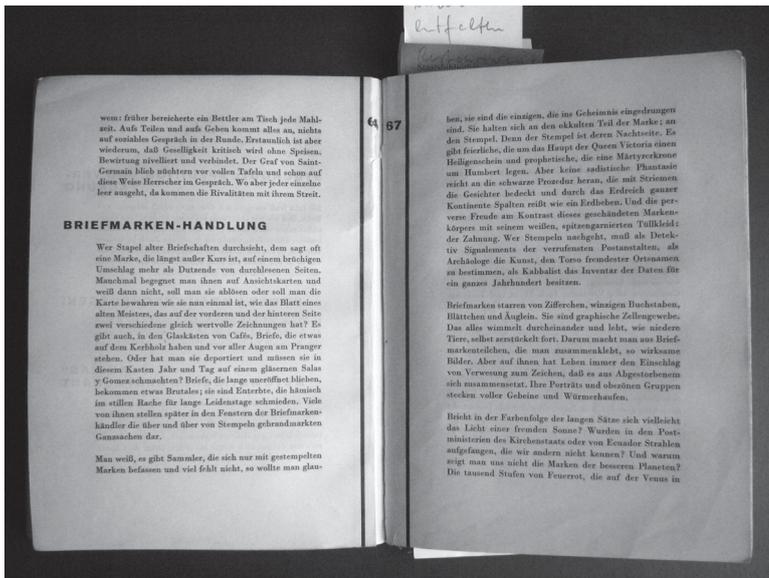


Abb. 49
Verdopplung der Falzlinie:
Walter Benjamin:
Einbahnstrasse, (Rowohlt)
Berlin 1928; 19,5 × 14 cm;
Saatsbibliothek zu Berlin.

Mit der industriellen Produktion großer Papierformate wurden die Flächen der auszuschießenden Bogen größer und unübersichtlicher; die Grundlage des Buchblocks, dieses topologischen Raums der Druckbogen, auf dem sich die Zeichen (Druckbild) zueinander für den Ungeübten nach einer visuell schwer erfassbaren inneren Logik des Falz-Regelwerks verhalten, wird um eine Ebene mit Schnitt- und Falzmarken erweitert. Für das Falzen wurden spezifische optische Markierungen erfunden. Die arbeitsteilige Produktion der Buchherstellung, die räumliche Trennung von Druck und Bindung führten zur Markierung des Druckbogens mit verschiedenen Linien, um eine leichtere Verständigung zwischen den am Büchermachen beteiligten Professionen zu erreichen. Eine dieser Linien bezeichnet die Bogenanlage auf der Falzmaschine; feine Linien werden gesetzt, auf oder an denen gefalzt wird. Außerdem wird jeder Druckbogen durch eine fette Linie gekennzeichnet. Die sogenannte Flattermarke springt bei den zusammengetragenen gefalzten Lagen treppenartig auf dem Rücken der Lagen im Versatz von oben nach unten und gibt so Auskunft über die Stelle der jeweiligen Lage im Buch.²⁸³ Auf einen Blick lässt sich so die richtige Reihenfolge der gefalzten Lagen kontrollieren. Die Falzmarkierungen wurden in der grafischen Ausstattung von Büchern modifiziert und als lineare Verdopplungen der Falzlinien in die Buchgestaltung aufgenommen (Abb. 49: Verdopplung der Falzlinie).

Die Falztechniken sind konstruktiv bereits in den frühen mittelalterlichen Faltungen der Pergamente angelegt, ein Umstand, den die Forschung lange nicht wahrgenommen hat. Auch der mittelalterlichen Arbeitseinheit der pergamentenen Doppelseite, die den Schreibern und Malern zur Weiterverarbeitung vorgelegt wurde und welche dem Buch die Diagrammatik der Doppelseite fest eingeschrieben hat, ging eine Falzung des Schreibstoffes voraus.

²⁸³ Bei Albert Niethammer: *Das Ausschließen der Druckformen unter Berücksichtigung der verbreiteten Falzmaschinen*, Leipzig 1919, haben diese Markierungen noch keinen Namen. Anscheinend setzte sich der Begriff Flattermarke erst in den 1920er Jahren durch. In den Fachzeitschriften für Buchbinder und Kartonagenverarbeitung taucht die Flattermarke in den 1920er Jahren auf.

4.6. Gregory-Regel

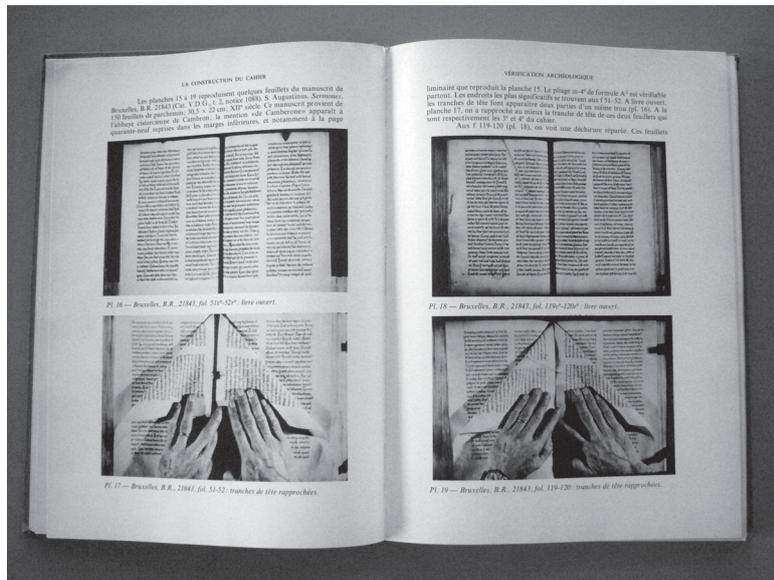


Abb. 50

Hand im Buch:
Léon Gilissen: *Prolégomènes
à la Codicologie*, Gand 1977,
buchwissenschaftliche Studie
mit zahlreichen Abbildungen.

Mit *Prolégomènes à la Codicologie* hat Léon Gilissen 1977 erstmals eine Arbeit vorgelegt, die sich ausführlich mit den Faltungen des Buchraums beschäftigt, die nicht auf Spezialformen von Falten und Hüllen von Bucheinbänden abhebt.²⁸⁴ In seiner Forschung über mittelalterliche Falztechniken stieß der Buchforscher in der Forschergemeinde auf Widerstände. Die Faltungen hatten nicht interessiert, und gar von einer Regel war die Fachwelt schwer zu überzeugen. Mit Erstaunen musste Gilissen feststellen, dass einer der großen Paleographen es ablehnte, die Regel »zuzugeben«: »Quand la règle se présentait à mon esprit, je l'ai communiquée à un des paléographes les plus éminents de notre temps, et il s'est absolument refusé à l'admettre.«²⁸⁵ Allein Caspar René Gregory hatte bereits 1880 einen Aufsatz über die Seitenanordnungen der frühen Kodizes veröffentlicht. »In seiner Beschreibung des Kodex Sinaiticus betont der Buchforscher Tischendorf den Umstand, daß in ihm die Lagen so auf einander gebracht seien, daß gewöhnlich zwei Fleischseiten und zwei Haarseiten des Pergaments zusammentreffen«, schreibt Gregory und stellt fest, dass es sich dabei keineswegs nur um einen Einzelfall handle. Eine Regelmäßigkeit, die aufgrund der Materiallage schwer zu beobachten gewesen sei, da die Kodizes häufig in Fragmenten überliefert oder von »so fein verarbeitetem Pergament« seien, dass »der Charakter der Seite, ob Haar ob Fleisch, nicht sofort in die Augen fiel«. Gregory, der Kodizes in der »Leipziger Universitäts- wie der Stadtbibliothek, der Dresdener königlichen Bibliothek und der Berliner königlichen Bibliothek« untersucht hatte, konnte feststellen, dass, »was Tischendorf memorabile nannte, als eine einfache Handwerksregel anzusehen« sei. Nach Gregorys Beobachtungen nennt

²⁸⁴ Léon Gilissen: *Prolégomènes à la Codicologie*, Gand 1977. Zu Falztechniken vgl. auch Ursula Bruckner: »Das Beutelbuch und seine Verwandten – der Hülleneinband, das Faltenbuch und der Buchbeutel«, in: *Gutenbergjahrbuch* (1997), S. 307–324.

²⁸⁵ Gilissen: *Prolégomènes à la Codicologie*, a.a.O., S. 18.

Gilissen die Seitenanordnung mit der ihr zugrunde liegenden Falzung Gregory-Regel.²⁸⁶ In seiner Publikation sind Fotografien abgebildet, die ein Testverfahren demonstrieren, um diese Regel nachzuprüfen. Zu sehen sind Hände, die jeweils zwei Doppelseitenblätter nach innen wenden, nicht um das Aufeinandertreffen von Haar- und Fleischseiten zu demonstrieren, sondern um den Anschluss ihrer durch den Schnitt unterbrochenen Ränder vorzuführen. Damit ist das Buch von Gilissen auch ein frühes Beispiel für die Hand, die in Abbildungen von Büchern in Büchern als Referenz für Größenverhältnisse und vor allem für die Körperhaftigkeit des Gegenstandes Buch auftaucht.

Die Lagen der Kodizes sind aus ineinander gelegten Doppelblättern konstruiert, welche als Arbeitseinheiten von Schreibern und Buchmalern bearbeitet wurden. Gilissen, wie schon Gregory, fiel auf, dass die Haarseiten oder die Fleischseiten des Pergaments jeweils aufeinandertrafen. Er kommt daher zu dem Schluss, dass dem eine Konstruktionstechnik zugrunde liegt, die zwangsläufig zu dieser Anordnung führen musste und welche er detailliert darstellt. Daher geht er davon aus, dass die Buchlagen nicht aus einzeln zugeschnittenen Doppelseiten zusammengelegt wurden, sondern durch Falten ganzer Tierhäute konstruiert wurden. Die Vorder- und Hinterflämen kommen nach dem Falzen der Pergamenthäute an der Außenkante der Lagen zu liegen und besondere Merkmale wie Risse setzen sich in aufeinander folgenden Blättern fort.²⁸⁷ Dass die Rückenpartie der Haut gewöhnlich im Falz liegt, sowie die Kopf- und Schwanzpartie an der Unterkante eines Doppelblattes, führt Gilissen auf bestimmte Falzregeln zurück. Eine ideale Verarbeitung der Häute, die nicht immer realisiert werden konnte, erkennt Gilissen, wenn das Rückgrat im Falz zu liegen kommt, da sich Bücher in diesem Fall gut aufschlagen und benutzen lassen, da die Faltung auf die ›Laufriechung‹ des Pergaments Rücksicht nimmt (»sens du parchemin«) und das Aufschlagverhalten eines Buchs erleichtert.

286 Caspar René Gregory: »Kodex Alexandrinus«, in: *Literarisches Centralblatt für Deutschland* 43 (1880), Sp. 1409–1410.

287 Siehe Léon Gilissen: »Critique et nouvelle hypothèse: Le pliage du parchemin«, in: ders.: *Prolégomènes à la Codicologie*, a.a.O., S. 21ff. und Almuth Corbach: »Von der Haut zur Codexform – Metamorphosen eines Organs«, in: Zeuch: *Verborgene im Buch, verborgen im Körper*, a.a.O., S. 13–27; vgl. auch Ulrike Zeuch: »Haut – Vermittler zwischen Innen und Außen, in: dies.: *Verborgene im Buch, verborgen im Körper*, a.a.O., S. 65–75.

4.7. Buchschatten

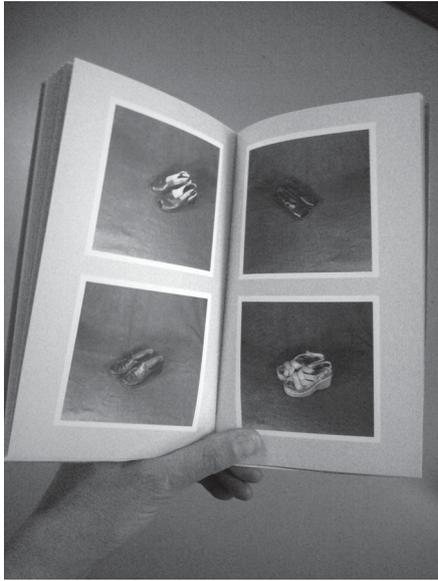


Abb. 51

Falzordnung:

Hans-Peter Feldmann:

Alle Kleider einer Frau, (Art Metropole und Feldmann Verlag)

Toronto/Düsseldorf 1999; 19 ×

11,5 cm, 38 Seiten, Broschur,

Text auf hinterem Umschlag:

»Die Photos in diesem Buch zeigen alle Kleidungsstücke, die eine Frau zum Zeitpunkt der Aufnahmen im Jahr 1974 besaß.«

Die Bildpaare in Hans-Peter Feldmanns Buch »Alle Kleider einer Frau« richten sich am Buchfalz aus. Zwei mal zwei Bilder stehen auf jeder Doppelseite. Die Bildsammlung folgt einem vergleichbaren Prinzip wie die Inventare Christian Boltanskis. Versammelt sind Bilder von Kleidungsstücken, die laut Titel alle einer Frau gehört haben sollen. Die Kleidungsstücke sind, wie die Bildplätze, spiegelsymmetrisch auf Bügeln hängend vor einer Wand oder mit Klammern fixiert auf einem Textil liegend präsentiert; im Zentrum des jeweiligen Bildes liegt ein imaginärer Falz für die Spiegelkehre von Strümpfen, Hosen und Oberbekleidung, die um sich einen weichen Schlagschatten formieren; Schuhe sind paarig angeordnet und wenden sich dem Buchfalz zu oder von ihm ab. Wie genau sollte man hinsehen? Auf die hier und da sich in Falten aufwerfenden Bildgründe, auf denen die Kleidungsstücke angebracht sind? Auf die Bilder, die einmal ein Taschentuch in fallender Draperie zeigen und einmal ein Taschentuch mit quadrierenden Aufbewahrungsfalten? Alles Bildfalten, die sich zum linearen Falz und dem Raster der Buchkoordinaten verhalten.

Faltung entzieht sich als technische Grundlage der Konstruktion eines Buchs der gemeinen Aufmerksamkeit. Inwiefern kann Wissen über nebensächliche technische Details die Analysen über das Bildgeschehen informieren? Die Druckbogen von Feldmanns Buch sind mit zwei Brüchen zu achtseitigen Lagen gefalzt. Beim Aufschlagen der Doppelseiten verdoppeln sich die Bildpaare zu Bildquartetten. So interferiert das Bildraster von zwei mal zwei Bildern in Feldmanns Buch mit einem Raster der Buchfalze. Faltenmodi der abgebildeten Textilien geraten in den Buchraum und richten sich nach der Falzachse des Buchs. Die Schuhpaare finden sich nicht allein in einem Bildraum verfangen, sondern in Abhängigkeit der Falzlinie.

Falzordnungen werden nicht faksimiliert. Auch werden Informationen, die etwa auf die »Gregory-Regel« Hinweise geben könnten, bei der Faksimilierung getilgt (Beschaffenheit der Buchseiten und Blattränder mit Rissen, Verletzungen, Differenz von Fleisch- und Haarseite). Doch tritt gerade in Zeiten der Digitalisierung von Büchern die Falte in ihrer Räumlichkeit deutlich hervor. Auf der Kopie oder auf dem Scan erscheint auf der übertragenen Buchdoppelseite der Falz als Schattenfuge (Abb. 24: Zerfaserung/Buchschatten). In der amüsant zu lesenden und detailreichen Verschwörungstheorie von Nicholson Baker *Der Eckenknick* über die großen amerikanischen Digitalisierungsprojekte der Bibliotheken seit den 1940er Jahren spielt der Buchschatten eine prominente Nebenrolle.²⁸⁸ Anliegen der Digitalisierung ist es, die Information einer flachen Doppelseite zu übertragen. Da der Schatten des Falzes – der »Bundstegschatten« – bei der Einspeisung der Bücher in den digitalen Raum stört, werden die Faltungen kurzerhand abgeschnitten, um die zu Papierstapeln verschnittenen Bücher schattenlos einscannen zu können. Einen Falz besitzen auch die in Buchstraßen produzierten, klebegebundenen »Einblattbücher«, deren Scharniere von feinen Klebelinien nachgebildet werden. Im Produktionsprozess bestehen Taschenbücher nicht aus Einzelblättern, doch werden die Falze vierseitig beschnitten. Damit hält im 20. Jahrhundert – mit der Erfindung Emil Lumbecks – eine Variante des Buchs (Blockbuch) Einzug, die mit einem Zusatzscharnier verbundene Einzelblattsammlungen (sei es durch Schrauben, Ringe, Fäden, Klebstoffe, Spiralen) rasant verbreitet. Damit wird das Buch als Ansammlung flacher Blätter denkbar und somit wiederum ein Zerlegen von Büchern in Einzelblätter in einem Cut & Paste & Cut-Verfahren denkbar.²⁸⁹



Abb. 52

Stolpern im Digitalen: Unter »<http://www.archive.org/details/illustriertegesc01lehnsoft>«, einem Open-Source-Projekt der Canadian Libraries lässt sich (im Juli 2010) das Buch »Wilhelm Behncke u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin 1907–1909« herunterladen; Screenshot der PDF-Darstellung, Band I, Seiten 270 ff.; auf der groß dargestellten Buchseite zentral zu lesen: »Die Verkündigung«.

²⁸⁸ Baker: *Der Eckenknick*, a.a.O.

²⁸⁹ Vgl. »Wer lumbecken will«, in: *Der Spiegel* (48) 1949.

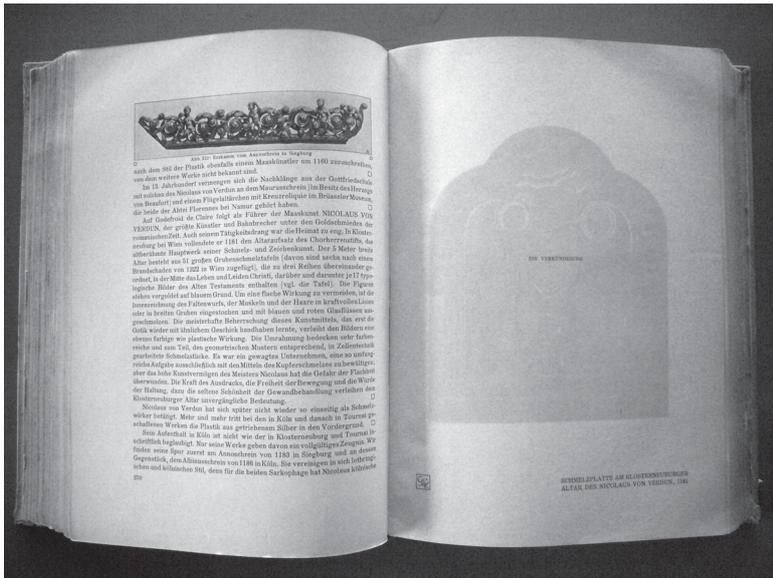
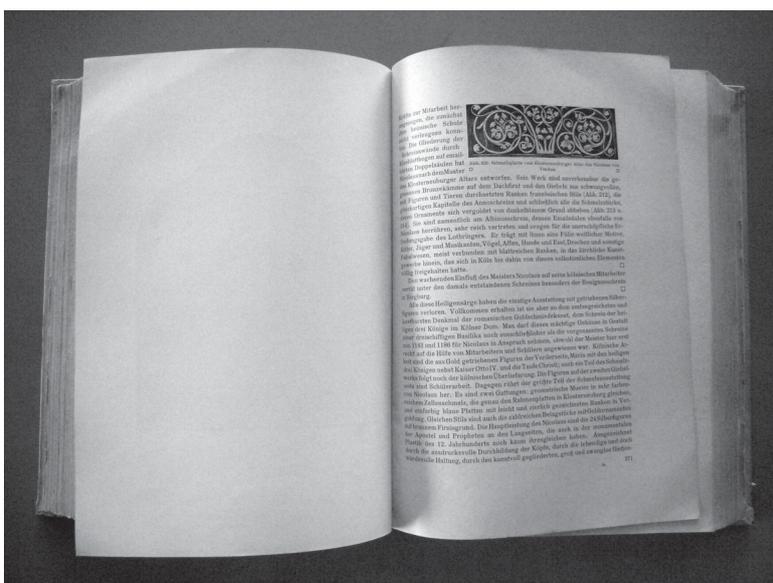
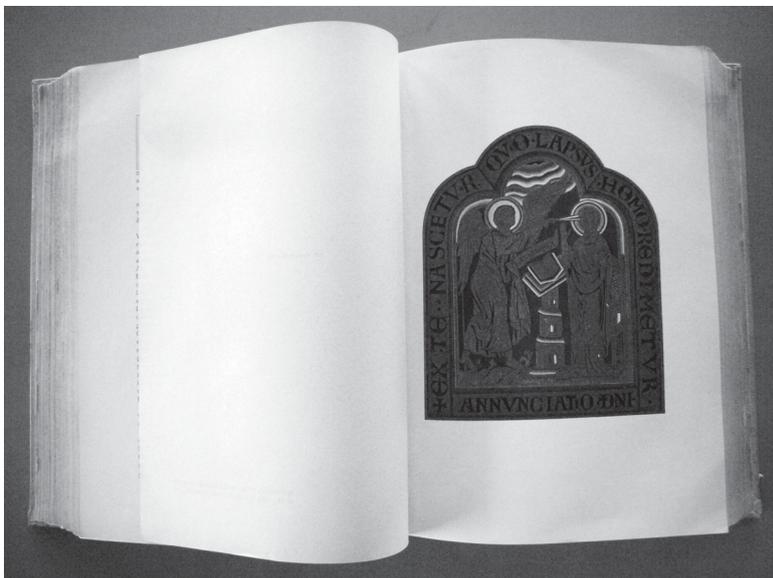


Abb. 53/1
Abb. 53/2
Abb. 53/3
 Verkündigung auf dem Zwischenblatt:
 Wilhelm Behncke u. a. (Hg.):
Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, in zwei Bänden, (Verlag Martin Oldenburg) Berlin 1907–1909; 25,5× 18 cm; Pergamenteinband mit Kopfgoldschnitt, geripptes Vorsatzpapier, einseitig bedruckte Farbtafeln mit Schutzblättern aus leicht durchscheinendem Papier; Abbildungen aus Band 1: Seiten 270–271, Zwischenblatt und Bildtafel ohne Paginierung.



Im Internet lassen sich die Seiten des Buchs *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* von 1907 einsehen und herunterladen. Das Medium Buch wird in der Einleitung ganz im Sinne der kunstgewerblichen Diskurse über seine Flachheit eingeführt, die hier sogar als sein »kunstgewerbliches Wesen« bezeichnet wird.

»Schrift und Buch hängen innig zusammen. Wenn das Buch auch ein dreidimensionales Gebilde ist, so arbeitet es doch seinem kunstgewerblichen Wesen nach fast nur mit Flächen, nämlich mit den Einbanddecken, dem Rücken, den Vorsätzen, dem Schlitze. In ihnen entwickelt die Buchbindekunst ihr höchstes Können. Papier, Pappe, Kaliko, Leinen, Pergament und Leder sind die Hauptmaterialien, aus denen sie unter sorgfältigem Abwägen von Beschaffenheit und Farbe das Buch und seine Flächen gestaltet.«²⁹⁰

Obleich im einleitenden Text von der Flachheit des Mediums Buch die Rede ist, weiß man in den beiden opulenten Bänden dreidimensionale Buchdetails gekonnt in Szene zu setzen. Zahlreiche Farbtafeln mit fotografischen Reproduktionen werden mit Zwischenblättern aus einem im Vergleich zu Text- und Bildpapier leichteren, dünneren und leicht durchscheinenden Papier geschützt. Die Zwischenblätter tragen recto jeweils die Bildunterschrift, die zur verdeckten Abbildung gehört. Da sie Schrift tragen, fallen die Zwischenblätter auch nicht aus der digitalen Reproduktion und sind nach gleichem Prinzip in die Abbildung der Einzelseiten in der durchlaufenden Abfolge von Vorder- und Rückseiten aufgenommen. Des inszenatorischen Charakters der Zwischenblätter im Buch ist man sich durchaus bewusst gewesen:

Erstens zeigen die Zwischenblätter (als einzige Buchseiten) durchgehend das Monogramm »GdK« – also das Logo des Buchprojektes *Geschichte des Kunstgewerbes*. Dies ist an einer Buchraum-relevanten Stelle aufgeprägt, da es sich einerseits auf Buchseiten befindet, welche die räumliche Erschließung des Mediums in Szene setzen, und da andererseits auf einer transparenten Ebene dem darunter liegenden, sichtbar verborgenen Kunstwerk der Stempel aufgedrückt wird. Die Bilder gehen quasi in das »Eigentum« des Buchraums über. Zweitens wird durch Bildunterschriften und Monogramm jeweils vor Erscheinen des Bildes die Richtung der Buchhandhabung ausgewiesen; dabei wird bestimmt, ob eine Abbildung im Quer- oder Hochformat folgt, denen sich die Richtung der Textzeilen der Bildunterschrift jeweils angepasst hat. Drittens werden auf einem dieser Zwischenblätter die Informationen ergänzt. Alle Bildunterschriften geben Informationen zum Bild und führen Technik, Provenienz und Datierung an, wie etwa auf der Bildtafel zwischen den Seiten 270 und 271: »Schmelzplatte am Kloster Neuburger/Altar des Nicolaus von Verdun, 1181«. Dieses eine Zwischenblatt trägt zusätzlich noch einen Bildtitel, der zentral das durchscheinende Bild überschreibt: »Die Verkündigung«, steht dort zu lesen. Die Textzeile überbrückt dabei

290 Behncke u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, a.a.O., Band I, S. 25.

genau den Zwischenraum zwischen dem Verkündigungsendel und Maria. Damit spielt das Buch explizit mit dem Verbergen und Erscheinen der Bilder im ausfaltbaren Buchraum: Bilder treten durch das Blättern in Erscheinung, sowohl die besonders angekündigte »Verkündigung« wie auch alle anderen. Innerhalb der Buchordnung sind die Bildtafeln als Besonderheiten ausgewiesen, da sie nicht in die Paginierung aufgenommen sind und sie auf gesondertem Kunstdruckpapier gedruckt und nachträglich durch Klebung in das Buch eingefügt wurden. Zusätzlich sind die Tafeln mit Zwischenblättern versehen, die ebenfalls nicht in die Paginierung fallen und mit schmalem Kleberand befestigt sind. Die durchscheinenden Zwischenblätter zeigen/verbergen das darunter Liegende und vervielfachen die blätternde Bewegung.

Im Internet werden die einzeln gescannten Seiten auf eine blätterbare Form imaginiert und wahren ihren Zusammenhang; jeder Klick löst die Animation einer nach links umschlagenden Buchseite aus. Auch im PDF-Format befinden sich Buchseiten, die nicht in die Paginierung eingeschlossen sind, daher gruppieren sich um die Bildtafeln jeweils verschiedene Leerseiten. Auf eine Textseite folgen das oder die Zwischenblätter und Bildtafeln mit ihren Vorder- und Rückseiten. Irritierend wirkt in diesem Format, dass die Reproduktion der Bildtafeln in der Reihenfolge der Scans zunächst – vom Zwischenblatt verdeckt – wie ein Geist erscheint, woraufhin dann die Rückseite des Zwischenpapiers folgt, die nun auf der durchscheinenden linken Buchseite liegt; erst nach dieser »Unterbrechung« enthüllt sich in der nächsten Einzelseiten-Abbildung die Bildtafel. Das Zwischenblatt, obgleich im steten Wechsel von recto und verso aufgenommen, erzeugt einen Sprung. Der Blick fällt beim Abheben eines Zwischenblatts nicht auf die aufgedeckte Bildtafel wie bei der Buchhandhabung, sondern folgt zunächst dem umgewendeten Zwischenblatt auf die neu verdeckte Buchseite. Folgen mehrere Bildtafeln aufeinander, werden Geisterbild und Bildtafel von einer Leerseite getrennt, das die vom Zwischenblatt verdeckte leere Rückseite der vorangegangenen Bildtafel zeigt. Die buchraumspezifischen Zwischenblätter produzieren also ein »ephemeres Stolpern« in der Lektüre auf dem Bildschirm, da sich das Buchhafte nicht übertragen lässt. Das Verhältnis von Transparentseite und Buchseite ist nicht nur bestimmt durch das Verhältnis der zu blätternden Doppelseite, deren einen Teil das Zwischenblatt verdeckt oder freigibt, sondern hier beziehen sich im Buchraum Vorderseite auf Vorderseite.

Die Schatten sind im Digitalen vertrieben und weisen keinen Grund mehr auf, als hätte Mallarmé es geahnt: »Ja ohne Einfaltung des Papiers und die Tiefen, die sie herstellt, würde der in schwarzen Typen verstreute Schatten keinen Grund vorweisen, sich wie ein Geheimnisbruch an der Oberfläche auszubreiten, in der Spreizung, die der Finger aufzutut.«²⁹¹ Doch das Digitale bringt mit Kopierern und Scannern die Schatten, die von den Bundstegen geworfen werden, und damit die Räumlichkeit des Buchs erneut hervor.

291 Goebel: *Stéphane Mallarmé*, a.a.O., S. 257.

4.8. Faltengedächtnis

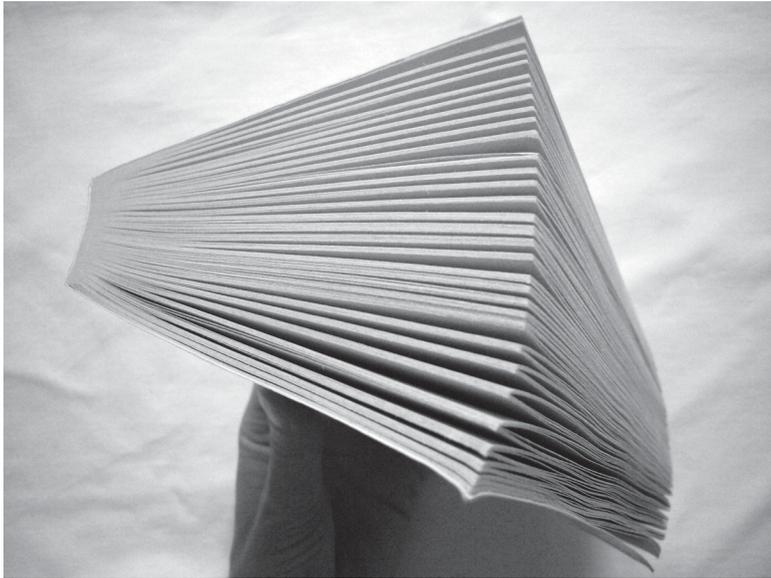


Abb. 54

Faltengedächtnis: Auch bei Taschenbüchern, die für die Klebebindung auf allen vier Seiten beschnitten werden, lassen sich noch Falzung und Anordnung der Buchlagen erkennen.

Auch Bücher, die nicht mehr aus gefalzten Lagen bestehen und fadengeheftet sind, sondern am Rücken beschnitten und als Stapel von Einzelblättern mit einer Klebebindung zusammengehalten werden, biegen ihre Blätter bisweilen noch nach der Faltenordnung der Lagen (Abb. 54: Faltengedächtnis). Denn auch bei der Produktion von Paperbacks werden großformatige Druckbogen zunächst zu Lagen gefalzt, bevor diese anschließend beschnitten werden. Papier besitzt ein Materialgedächtnis von langer Dauer.

4.9. Geteilter Raum: 22 und 7 Falten

Ein Stück Papier lässt sich maximal sieben Mal jeweils in der Mitte falten, besagt das anonyme Wissen. Die Dicke des Papierstapels nimmt exponentiell zu und beim Kreuzbruch endet das Falten daher nach sieben Brüchen, weil spätestens jetzt die gesamte Fläche des Blattes als Dicke am Falz konzentriert ist. Es sei denn, man faltet einen genügend langen Papierstreifen in Parallelfalzung immer nur in einer Richtung, in diesem Fall lässt sich die Anzahl von sieben Faltungen noch überbieten. Eine Buchlage kann aus den sieben Falten nicht entstehen. Schon beim zweiten oder dritten Bruch werden spezielle Techniken angewendet, um einwandfreie Ergebnisse zu erzielen, und mit »dem Vierbruch ist die obere Grenze erreicht«, stellt Emil Aggstaller fest. Denn ein »weiteres Brechen des Bogens würde zu ungenauem Register und Quetschfalten führen«. ²⁹²

292 Aggstaller: *Das Einmaleins des Ausschießens*, a.a.O., S. 9.

Und so wird angeraten, ab dem zweiten Falzbruch bestimmte Regeln zu beachten, um saubere Falzungen zu erreichen: »Das Falzbein darf bei der Falzung des Bogens im 3. Bruch nie von oben nach unten geführt werden, sondern es erfasst zur Falzung zuerst die unteren zwei Drittel und dann das obere Drittel von unten nach schräg oben links streichend. Diesem vorbeugenden Handgriff zur Vermeidung von Quetschfalten steht das Aufschneiden des Bogens mit dem Messer im 2. und 3. Bruch gleich.«²⁹³ Aus den Faltungen resultiert ein Zusammenlegen von Sieb- auf Siebseiten und Filz- auf Filzseiten des Papiers, die sich bei Maschinenpapier nicht ohne Weiteres unterscheiden lassen.

Henri Michaux, Schriftsteller, bildender Künstler und Falzenspezialist, schreibt in einem Textfragment:

»L'enfant naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de les déplier. La vie de l'homme alors est complète. Sous cette forme il meurt. Il ne lui reste aucun pli à défaire. Rarement un homme meurt sans avoir encore quelques plis à défaire. Mais c'est arrivé.«²⁹⁴

Die schöne Beschreibung des sich aus- und einfaltenden Lebens verdankt sich dem Denken Leibniz' und einer mit dem Mikroskop verstärkten Beobachtung. Die Zahl zweiundzwanzig nennt Michaux nur an dieser Stelle; dass es sich dabei um ein Zitat anderer Faltheorien handelt, konnte nicht ausgemacht werden. Deleuze übernimmt die Zahl in den Text von *Die Falte*. Ephemer wird sie genannt, in Anführungszeichen zitiert, und ist doch zugleich zentrales Verbindungsglied zu Michaux, weil Deleuze den Verweis auf Michaux an dieser Buchstelle in einer Fußnote unterbringt.²⁹⁵ Warum zweiundzwanzig Falten? Für Madeleine Fondo-Valette sind die 22 Falten Anlass dafür, eine Textstelle Michauxs in einer bestimmten Buchausgabe zu analysieren.²⁹⁶ Die 22 Falten interessieren sie hier als Buchstelle. Denn die philosophische Theorie der Falte wendet sich an dieser Stelle in eine materiale.

Die Autorin bezieht in ihre literaturwissenschaftliche Analyse die Anordnung des Buchs und eines typografisch gesetzten Textes mit ein. Ausgehend von der Textstelle, die »nettement distinguée du texte alentour« ist, verweist bereits die bestimmte Buchseite auf den Charakter der Falte und gibt damit weiterhin seine numerologische Ausdeutung vor. Der Text steht auf Seite 172, die Zahl liest sich im Französischen »un sept deux« (eins sieben zwei) und kann in der gesprochenen Sprache auch verstanden werden als »un c'est deux« (eins ist zwei).²⁹⁷ Fondo-Valette macht Vorschläge für eine numerologische Ausdeutung der Zahl 22 und stellt verschiedenste Bezüge her. Bei Michaux ist die Anzahl der Falten als eine

293 Lüers: *Das Fachwissen des Buchbinders*, a.a.O., S. 75–76.

294 Henri Michaux: *Ailleurs. Voyage en Grande Garabagne. Au pays de la magie. Ici, Poddema*, Paris 1948, S. 135.

295 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 152.

296 Die Angaben zur Ausgabe lauten: »dans le feuillet gauche du livre édité en 1948«, siehe Madeleine Fondo-Valette: »Le dépli du pli ou les ›vingt-deux plis‹ de l'enfant mage«, in: Catherine Mayaux (Hg.): *Henri Michaux. Plis et Cris du Lyrisme*, Paris 1997, S. 252.

297 Ebd.

Symmetrie der Ziffer auf dem Papier zu verstehen, die sich von 1 auf 11 zu 22 verdoppelt hat, schlägt Llywellyn Brown vor.²⁹⁸ Kein bestimmter Zahlenwert, der sich vervielfacht, sondern eine Charakteristik der Falte, die das Eine zu einem Vielen vervielfacht und deren Doppeltheit das Eine immer mit einschließt. In der Falte verschlingen sich Innenseite und Außenseite in der Art eines Möbiusbandes.²⁹⁹ Die Doppeltheit der Falte ist hier auch als das Doppel der Buchseiten zu verstehen. 172 ist die geradzahlige Rückseite, die ihre ungerade Vorderseite bereits verdeckt hat.³⁰⁰

Buchseiten sind zwei und eins. Im Buch ist die erste Seite immer eine Einzelseite, die mehr oder weniger fest mit dem Einband durch ein Vorsatz verbunden ist, welches wiederum die Einzelseite zu einer Doppelseite fügen kann. Die erste Seite wird zur Doppelseite aufgeschlagen. Jede Buchlage beginnt mit einer Einzelseite, die mit der letzten Seite der vorausgehenden Lage zusammenstößt. Diese Doppelseiten zwischen den Lagen stehen nicht durch das Scharnier des Falzes in materieller Verbindung, sondern werden durch die Bindung aneinandergesetzt; durch die Heftung und durch Ableimung mit einem feinen Klebestreifen. Auch die erst kürzlich entdeckte Formel für das Möbiusband, einer sich unendlich von Außen und Innen ineinander verkehrenden Oberfläche, ging angeblich von einem zu einem Möbiusband gefalteten – verdrehten und zusammengeklebten – Papierstreifen aus.³⁰¹

298 Email-Korrespondenz mit Llywellyn Brown über die 22 Falten von Henri Michaux.

299 Vgl. Analysen zum Möbiusband bei Llywellyn Brown, dessen Ausführungen zur Falte im Werk von Henri Michaux den konkreten und materialen Charakter seines Werkes zum Ausgangspunkt nehmen; vor allem: »Les semblants, la topologie möbienne et le pli«, in ders.: *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, a.a.O., S. 39ff.

300 Fondo-Valette: »Le dépli du pli«, a.a.O., S. 247–261.

301 Vgl. Wolfgang Blum: »Die Endlos-Schleife. Nach 75 Jahren Suche gibt es eine Formel für das Möbiusband«, in: *Süddeutsche Zeitung* (2007) Nr. 168, S. 16: »Dabei half der aus Papier gebastelte zusammengeklebte Streifen zu entdecken, dass die Länge des Papierstreifens größer sein muss, als seine Breite: genau 1,73 mal so groß.«

4.10. Spiegelkehre



Abb. 55
Spiegelkehre in der
Architektur: San Marco,
Venedig, Inkrustation mit
Spolien an der Fassade,
13. Jahrhundert.

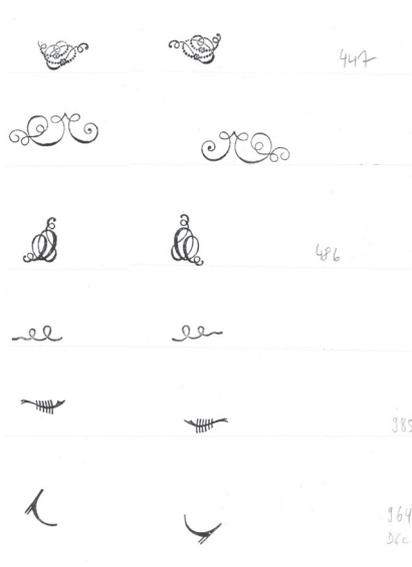


Abb. 56
Spiegelkehre der
Ornamente: Stempelab-
drucke von Ornament-
stempel-Paaren für die
Handvergoldung; ehe-
malige Buchbinderei
Otto Dorfner, Weimar.

Der Buchraum ist mit Worten des Körpers besetzt: Man spricht von Gesicht, Kopf, Rücken und Fuß der Bücher. Dabei erklärt sich das Sprechen über das »Gesicht der Bücher« aus der Symmetrie des Buchraums mit seiner Ordnung in Doppelseiten und über ein Analogieverfahren zum Körper des Menschen oder aus einer direkten Herleitung über die Tiere, aus deren Häuten er besteht und deren Rückgrate auf oder parallel zur Falzachse liegen (vgl. den Abschnitt zur Gregory-Regel).³⁰² Noch Georges Didi-Huberman schlägt eine solche Ana-

302 Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): *Das Gesicht der Bücher. Einbände aus eigenem Bestand von der Gotik bis zum Jugendstil. Modellsammlung Heinz Petersen*, Frankfurt a. M., 1987.

logie für die Papierräume vor.³⁰³ Aus der Falzordnung des Dyptichons konnten sich neben Altarbild und Kodex Techniken entwickeln, die sich auf dem Prinzip der Spiegelsymmetrie gründen. So beruht etwa der Rorschachtest auf dem Prinzip eines an der Mittelachse gespiegelten Bildes, resultiert also aus der Technik der Falzung. Für Hermann Rorschach war die Symmetrie seiner klecksografischen Testbilder eine Frage, die er nicht als Resultat ihrer Herstellungstechnik hinnahm, sondern die er zu einer Vorschrift entwickelte, die sich aus der Praxis im Umgang mit diesen Bildern entwickelte. »Indessen ist lange nicht jedes so erhaltene Bild verwendbar; die Verwendbarkeit ist vielmehr an einige Bedingungen geknüpft«, schreibt Rorschach.

»Die Bilder sind, ihrer Herstellungsweise entsprechend, symmetrisch mit ganz geringen Abweichungen zwischen den beiden Hälften. Asymmetrische Bilder werden von einem grossen Teil der Versuchspersonen abgelehnt. Die Symmetrie gibt den Figuren einen Teil der notwendigen Rhythmik. Sie hat wohl den Nachteil, etwas stereotypisierend auf die Deutungen zu wirken. Andererseits aber werden durch die Symmetrie gleiche Bedingungen für Rechts- wie für Linkshänder geschaffen; durch sie scheint ferner manchen Gehemmten und Gesperrten die Reaktion erleichtert zu werden. Schliesslich befördert die Symmetrie das Deuten ganzer Szenen.«³⁰⁴

Die Technik der Falzung erzeugt ein spiegelverkehrtes Bild und wird bei Rorschach, anders als in der Ornamentlehre, in der die Spiegelung eine gängige Praxis ist, als Kippfigur verwendet. Bei Rorschach werden aus den amorphen Szenerien Gestalten ausgedeutet. In der Architektur werden Steinplatten als Wandverkleidung spiegelverkehrt zueinander ausgerichtet, damit sich die Muster der Steinschnitte einander zuwenden oder voneinander abwenden und sie in dieser gespiegelten Wiederholung der Muster einer ornamentalen Formwerdung unterstellt werden (Abb. 55: Spiegelkehre in der Architektur). Die Kunst und Architektur Venedigs schien eine Vorliebe für die Falzordnungen zu besitzen.³⁰⁵ Auf den Fassaden finden sich inkrustierte Steinplatten in Spiegelkehren, die mit dem ornamentalen Arrangement der Strukturen ihre Technik vorführen: Versatz und Rotation. Auf Stuckmarmor finden sich in den Innenräumen die Wendeoperationen imitiert, und in der Malerei wird das Bildpersonal von gefalzten Tüchern und spiegelsymmetrischen Steinmustern hinterfangen

303 Vgl. Georges Didi-Huberman: »Geschenk des Papiers, Geschenk des Gesichts«, in: ders.: *Phasmes. Essays über Erscheinungen*, Köln 2001, S. 174 ff.

304 Hermann Rorschach: *Psychodiagnostik*, Bern 1972, S. 15–16.

305 Gabriele Brandstetter beschreibt die Plissée-Kleider von Mariano Fortuny als »im Faltenwurf imprägnierte Bewegung«; in: dies.: »Ein Stück in Tüchern«. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault«, in: Wolfgang Kemp u.a. (Hg.): *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlin 2000, S. 128. Fortuny ließe sich mit seinen Faltungen auch im Umfeld der Venezianischen Faltentechniken (Buchdruck, Papierherstellung, Textilherstellung) kontextualisieren; vgl. hier vor allem die Forschungen von Stefan Neuner.

(siehe Abb. 63: Stoffscharnier). Ob dem so ist und weshalb, kann an dieser Stelle nur vermutet werden. Es könnte in den venezianischen Techniken der Tuchherstellung und Papierverarbeitung (Marmorierkunst und Druckkunst) begründet liegen: Beide sind Techniken, in denen Falte und Falz zusammentreffen. Beide Stoffe werden erst durch die Technik der Falzung funktional (Bücher, Karten, Tücher), indem die Ausgangsformate geteilt und teilbar werden und der Gegenstand in Ein- und Ausfaltung, in verschiedenen Formaten in Gebrauch genommen werden kann. Diese Technik dringt in Architekturen und in die Malerei ein, wo sie häufig mit den als ungebündigt gezeigten Falten der Draperien zusammentrifft.

Die Achsen, an denen sich Steinbilder oder Klecksografien brechen, sind Nahtstellen von Falte und Falz. Faltigen Strukturen sind durch Spiegelung am Falz zu Mustern organisiert. Die Technik, durch Falzung Symmetrien zu erzeugen, wussten sich auch die Kunstgewerber zu Nutze zu machen (Abb. 56: Spiegelkehre der Ornamente). Ornamentstempelserien in der Buchbinderei wurden immer als spiegelbildliche Paare produziert, damit sie auf den zu gestaltenden Flächen in Spiegelsymmetrie gesetzt werden konnten. Eine Technik, die Lehner auf den Begriff der »Spiegelkehre« kondensiert, um eine Regel des Ornamentalen zu beschreiben. Figuren oder Strukturen lassen sich durch Spiegelung an einer Achse ins Ornamentale setzen. Damit ist die Symmetrie also nicht allein eine Vorschrift des Ornamentalen, um Harmonien einzuhalten und Gleichgewichte zu wahren, wie sie etwa Gottfried Semper beschreibt, sondern die Spiegelkehre ist neben dem Rapport eine Technik, um Gestaltungseinheiten ornamental werden zu lassen: »Meist setzt sich ein Rapport aus mehreren Figuren zusammen; ordnen sich in den Figuren oder Rapporten gleiche Einzelteile um eine gemeinsame Achse, z. B. Tiere unter einem Baume, Blumen zu einem Strauße, so stehen sie stets zueinander im Spiegelbilde, in der Spiegelkehre.«³⁰⁶

In der Spiegelkehre funktioniert nicht allein die durch den Falz getrennte Doppelseite, wie es etwa für den *Zarathustra* mit einer ornamentalen Buchausstattung von Henry van de Velde beschrieben werden kann, sondern im Medium Buch haben sich Sonderformen dieser Symmetrie ausgebildet, die auch den Buchkörper erfassen.³⁰⁷ Mit einer solchen Symmetrie schließt Christian Boltanski in *Ost West* zwei Spurensuchen in einem Buch zusammen. In der Mitte des Buchs trennt eine einfarbige Seite den Buchblock in zwei Hälften und fordert eine Rotation des Gegenstandes. Das Wendebuch besitzt keinen Rückdeckel, sondern zwei Vorderseiten, von denen ausgehend sich jeweils eine Bildsammlung mit Gegenständen westdeutscher und ostdeutscher Jugendlicher findet. Auch das knappe Vorwort ist paritätisch aufgeteilt und endet im Westteil. Es gibt eine Ausstellungsidee preis, nach deren Realisierung das Buch entstand: eine Sammlung von Dingen der deutschen Jugendkultur der 1970er Jahre in einem geteilten Land. Dabei ist die Buchteilung nicht allein Metapher einer Landteilung, sondern folgt Boltanskis Interesse am Verhältnis von übrig gebliebenen Dingen und ihren Repräsentationen. Durch die Rotation werden die fotografierten Dinge nicht nur

306 Siehe Behncke u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, a.a.O., Band I, S. 20.

307 Buch in Spiegelkehre: Christian Boltanski: *Ost West*, (Gina Kehayoff) München 1998; 14 × 21 cm, 56 Seiten unpaginiert.

ins Verhältnis zu Doppel- und Rückseiten gesetzt, sondern über eine Rotationsachse hinweg in entfernter liegenden Buchteilen zusammengeschlossen und getrennt. Im Raster der Bildfelder tauchen auch gleiche Dinge auf, benachbart finden sich in West zwei identisch aussehende Mützen, die in unterschiedlicher Größe abgebildet sind, dies- und jenseits des Falzes einer Doppelseite. Ob es sich um zwei Mützen oder nur um zwei Fotos einer Mütze handelt, bleibt so unklar wie das Verhältnis der Dinge untereinander, die sich ohne weitere Textbeigaben unter den beiden Buchtitel-Worten formieren.

4.II. Buchlinie

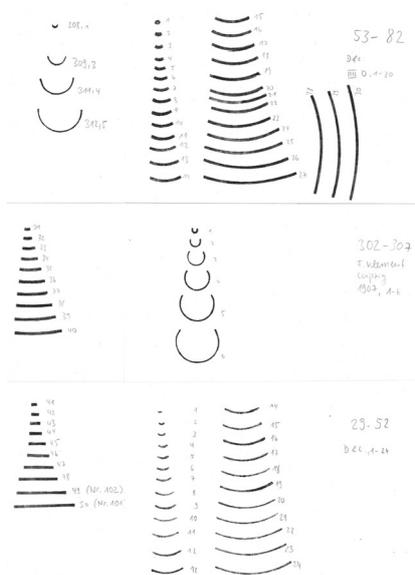


Abb. 57
Buchlinien: Stempelabdrucke von Linien- und Bogensatz, Prägestempel für die Handvergoldung; ehemalige Buchbinderei Otto Dorfner, Weimar.

Die ornamentalen Muster der Pergamine und anderer Buchmaterialien können als Phänomene des linearen und diskontinuierlichen Buchraums gedeutet werden: Das Lineare bildet im Gewebe des Papiers ein Raster aus, welches ein Textiles abbildet, das sich im eingefalteten Buchraum in Falten legen kann. Die Textilität der Buchmaterialien macht sich dem Buchraum ähnlich und verdoppelt sich in textilen Mustern und zeigt so sichtbare und taktile Oberflächen des Faltbaren.

Dem Buch als zu blätterndem Raum sind mit Linie und Faltung zwei Eigenschaften gegeben, die in der zeitgenössischen Literatur (sowohl in Wissenschaft als auch im Literarischen) immer wieder gegeneinander ausgespielt werden oder von denen die eine – die Linie – ausgeschlossen werden soll. Es liegt heutigen Autoren an einer nicht-linearen Geschichtsschreibung. Damit geht der Wunsch einher, das Medium Buch nicht-linear gebraucht zu wissen. Dem Leser stellen sie anheim, im Buch zu springen. So legt das Vorwort in *Ästhetik des Fadens* dem Leser nahe, bei der Lektüre des Buchs den Eingang nicht am Anfang und den Ausgang nicht am Schluss zu nehmen, da die Kunst resistent gegen »die Logik der Linearität« bleibe.³⁰⁸ Bisweilen wird dem Durchleser, also einem, der das Buch von vorn nach hinten Seite für Seite und Zeile für Zeile liest, sogar eine leichte »Geistesschwäche« unterstellt, die sich in Form eigeninteresseloser Unselbständigkeit äußert:

³⁰⁸ Vgl. Schmidt: *Ästhetik des Fadens*, a.a.O., S. 14.

»Vom Leser wird bei diesem Buch Eigeninteresse erwartet, indem er sich die Passagen und Kapitel heraussucht, die mit *seinem* Leben zu tun haben. Auf diese Weise gliedert sich das Buch sehr rasch auf. Es gibt Bücher, die man vom Anfang bis zum Ende liest. Es gibt aber auch Bücher, deren Tugend in der Wiederholbarkeit liegt. Einer liest darin und dann liest er wieder darin. Mehr als die Chance, sich selbstständig zu verhalten, gibt kein Buch.«³⁰⁹

Am Medium Buch, genauer, an der linearen Konzeption des Typographieum, macht sich das Unbehagen über eine lineare Geschichtsschreibung fest.³¹⁰ So konstatiert Vilém Flusser, dass das lineare Kulturmodell »weder anthropologisch, noch theoretisch, noch auch praktisch aufrechtzuerhalten« sei, denn es verschweige »den Informationszerfall, das Vergessen, den Tod, kurz das Absurde des Menschseins«.³¹¹ Und Wolfgang Ernst stellt seinem Buch *Im Namen von Geschichte* voran: »Allein das Gesetz des linearen Ausdrucks in Buchform setzt die vorliegende Reihenfolge fest.« Und Ernst gibt im Hinblick auf sein eigenes Buch der Hoffnung Ausdruck, es impliziere »keine kausale oder zeitliche Sequentialität«.³¹² Nun ist aber das Lineare nicht aus dem typografischen Raum auszuschließen und ebenso wenig das Netz, das Buchstellen erzeugen, an denen etwas auftaucht. Jacques Derrida hält die Linearität des Buchs für angeschlagen und Versuche, diese zu durchbrechen, für überholt: »Jene Texte, die den Normen des linearen Schreibens am wenigsten gehorchen, [...] diese Arbeit der typographischen Auflösung oder Erfindung, der Aufpfropfung, Einschübe, Schnitte und Collagen [...]. Das wurde theoretisch untermauert und es wurde getan – gestern.«³¹³ Alles, was ins Buch gerät, unterwirft sich dieser vielfältig-kontinuierlichen Stringenz und tritt in das Beziehungsnetz des diskontinuierlichen, eingefalteten Raums, indem sich durch die Operationen der Falzungen die Dinge weg- und herfallen lassen. Das Buch ist »[v]erbundene Materie und geordnete Bilder«.³¹⁴

Dass sich das Medium Buch in eine »Zeit der Nichtlinearität« hinüberretten lässt, geben Deleuze und Guattari zu bedenken: »Es gibt keinen Tod des Buches, sondern eine neue Art zu lesen.«³¹⁵ Und diese neue Art des Lesens hält sich eben nicht mehr an die Linie des

309 Oskar Negt, Alexander Kluge: »Vorwort«, in: dies.: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a. M., 1981, S. 5, (nur in der Ausgabe des Zweitausendundeins Verlages).

310 Zur Kultur der Typografie: Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M., 1994 und Susanne Wehde: *Typographische Kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.

311 Vilém Flusser: *Die Revolution der Bilder*, Mannheim 1996, S. 11.

312 Wolfgang Ernst: *Im Namen von Geschichte: Sammeln – Speichern – Erzählen*, München 2004, S. 13.

313 Jacques Derrida: »Die Textverarbeitungsmaschine«, in: ders.: *Maschinen Papier*, a.a.O., S. 148.

314 Vgl. den Aufsatztitel von Steffen Bogen: »Verbundene Materie, geordnete Bilder. Reflexion diagrammatischen Schauens in den Fenstern zu Chartres«, in: *Bildwelten des Wissens* 3 (2005), Heft 1, S.72–84.

315 Deleuze, Guattari: *Rhizom*, a.a.O., S. 40.

Buchs, sondern es »interessiert, daß eine Seite über alle Enden hinaus flieht, und daß sie dennoch fest über sich selbst geschlossen bleibt wie ein Ei. Und dann auch, daß es Einhaltungen gibt, Resonanzen, Überstürzungen und eine Menge Larven in einem Buch«.³¹⁶ Deleuze und Guattari beschreiben das Buch daher als topografisches Territorium, welches Linien nicht ausschließt, aber Sprünge einschließt, zwischen denen sich immer wieder neue Nachbarschaften herausbilden. Damit beziehen sie sich implizit auf die Überlegungen zu Stéphane Mallarmés Buchprojekt *Un Coup de Dés* von Maurice Blanchot, demzufolge das Buch durch die Multiplizierung von Leerstellen zwischen den Worten des Textes in eine Zerstreuungsbewegung gerät; ein Buch, das sich »an der Grenze der Zersplitterung befindet, wird auch immer von allen Richtungen her versammelt werden, aus der Zerstreuung selbst und gemäß der Teilung, die ihm wesentlich ist, die es nicht zum Verschwinden, sondern zum Vorschein bringt«. Wobei Jacques Derrida dieses Zusammen von Zerstreuung und Versammlung, die *Un Coup de Dés* nach Blanchot kennzeichnet, dialektisch ausdeutet: dass das Buch versammelt, was zerstreut wird. Die unterbrochene Linie, die in *Un Coup de Dés* insofern über sich hinausweist, als der typografisch fragmentierte Text nicht nur über Einzelseiten läuft, sondern auch über Doppelseiten, kommt einer Vorstellung entgegen, wonach das linear konstruierte Buch auch anders gelesen werden kann und eben auch ein »lineares Buch« einschließt, das nicht auf einer Linie läuft.

»Wie bei allen Dingen gibt es auch in einem Buch gliedernde oder segmentierende Linien«, schreiben Deleuze und Guattari. Die Linien sind dabei nicht allein typografischer Natur, sondern sie verzeitlichen den Gegenstand in der Handhabung, wenn das Buch zwischen Hand, Finger, Auge, Tisch, Raum, Regal gerät. »Die auf diesen Linien zunehmenden Fließgeschwindigkeiten führen zu Phänomenen einer relativen Verlangsamung, zu einer Zähigkeit oder aber auch zu Phänomenen der Überstürzung oder Unterbrechung.«³¹⁷

Die Buchlinien, die von den Hauptachsen der Falze vorgegeben werden, die mit den Linierungen und Rasterungen der Flächen vervielfältigt werden, bestimmen den Gebrauch und die Gestaltung des Mediums. Selbst der Tiefenraum scheint durch die Linie erschlossen:

»In its most obvious working the book organizes content along three modules: the lateral flow of the line, the vertical or columnar build-up of the lines on the page, and thirdly a linear movement organized though depth (the sequential arrangement of pages upon pages).«³¹⁸

316 Deleuze im Gespräch mit Cathérine Backès-Clément »Über Kapitalismus und Schizophrenie«, in: Deleuze, Guattari: *Rhizom*, a.a.O., S. 50.

317 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin 1997, S. 12.

318 Steve McCaffery, bpNichol: »The book as machine«, in: Clay, Rothenberg (Hg.): *A Book of the Book*, a.a.O., S. 18.

Gegen die lineare Lesart des Buchs läuft dessen blätternde Beweglichkeit. So stellen Jürgen Gunia und Iris Hermann in einem Sammelband zur *Literatur als Blätterwerk* fest: »Blättern könnte man allgemein als nicht-linearen Zugriff auf das Medium Buch definieren.«³¹⁹ Dieser Zugriff auf das Buch, welcher zunächst sowohl in einer sinnlichen Facette (Lese-sucht) als auch in einer Konnotation zur blätternden Unkonzentriertheit verdächtig scheint, wird hinsichtlich seiner Lektüren ausdifferenziert. Um das Verwiesensein des Blätterns auf die Nicht-Linearität zu stärken, hinterfragen Gunia und Hermann auch die Linearität der Schrift, die sie als immer schon (von Spatien) unterbrochen definieren, und beziehen sich damit auf einen langen Streit, der sich immer wieder an einem Prototyp des Künstlerbuchs, dem *Un Coup de Dés*, festgemacht hat.

An der Gewichtung von Linearität und Topografie des Buchs scheiden sich die Geister. Derrida beschreibt das Buch und seine Figuren als vom Typografischen unabhängig. »So fällt zum Beispiel, um gleich zum Nächstliegenden überzugehen, die Frage des Buches und nach der Geschichte des Buches nicht mit der Frage der Schrift, der Schreibweise oder der Einschreibungstechniken zusammen. [...] Das Buch ist also nicht an die Schrift gebunden. Die Frage des Buches fällt auch nicht mit der Frage der Druck- oder Reproduktionstechniken deckungsgleich in eins [...].«³²⁰ Um seine These zu untermauern, zitiert Derrida die Ikone des nicht-linearen Buchs – oder besser: des gegen Linearität gewendeten und als anti-linear rezipierten Buchs – und bezieht seine These im Folgenden auf *Un Coup de Dés* von Stéphane Mallarmé.³²¹

»Die Linearität, mit der man das buchförmige Schreiben so häufig assoziiert, empfängt in all den maritimen, abgründigen, gespenstischen, numerischen oder numerologischen Figuren jenes ›Würfelfurfs‹ (coup de dés) bereits einen Schlag (coup) – es war nicht der erste – , und zwar so sehr, dass ich diesen Text in der linearen Sukzessivität einer Zeitlichkeit gar nicht mit lauter Stimme lesen könnte, ohne den differenzierten Zuschnitt der Buchstaben und die typografische Disposition einer Verräumlichung zu zerstören, die weder die Teilung noch die Irreversibilität der Paginierung mehr respektiert [...].«³²²

319 Jürgen Gunia, Iris Hermann (Hg.): *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*, St. Ingbert 2002, S. 11.

320 Derrida: *Maschinen Papier*, a.a.O., S. 17.

321 Vgl. Maurice Blanchot: *Le Livre à venir*, Paris 1959; zit. nach Derrida: *Maschinen Papier*, a.a.O., S. 27: »Un coup de dés kündigt ein Buch an, das ganz anders ist als das, das noch das unsere ist: es lässt vorausahnen, daß das, was wir nach der Gepflogenheit der abendländischen Tradition Buch nennen, bei dem der Blick die Bewegung des Verstehens mit der Wiederholung eines Hin und Her von Zeile zu Zeile gleichsetzt (va-et-vient linéaire), nur in der Leichtigkeit des analytischen Verstehens seine Berechtigung hat.«

322 Derrida: *Maschinen Papier*, a.a.O., S. 25.

Lesbarkeit wird hier als ein Vorgang beschrieben, der an das Überspringen von Raum gebunden ist, ein Überspringen von Teilungen und eine Zusammenziehung von Weißräumen. Dieser Raum des »Zu-Lesenden« (Bettine Menke) wird beim Lesen nicht »respektiert« (Derrida) und bei der Umsetzung ins Sprechen »zerstört« (Derrida). Anders gewendet mutet das Argument seltsam an. Wird denn der Raum eines Textes, der in untereinander sortierten Zeilen von links nach rechts geordnet vorliegt, beim Lesen respektiert? Liegt dem Lesen von Zeile zu Zeile ein behutsamer Umgang mit der linearen Struktur des Textes zugrunde, der die Verräumlichung der Zeichen transportiert? Oder wäre mit Derrida ein solcher Text, wie etwa der hier vorliegende als nicht-verräumlichter zu denken? Hängt doch eben »sein [Un Coup de Dés] so schwierige(r) Druck von der Nationalbibliothek in der Rue Richelieu«³²³ gerade mit der Linearität zusammen, ohne die sich der lesbare typografische Raum denken, aber nicht ausführen lässt. Bettine Menke analysiert in *Sprachfiguren* Walter Benjamins Begriff der Konstellation als nicht-lineare Ausstreuung. Dabei wird wiederum *Un Coup de Dés* in Anschlag gebracht.

»Konstellation« ist darum schon immer das Zu-Lesende. [...] Sie erstellt, als ihre Figur, immer schon eine nicht-lineare Räumlichkeit, nämlich die »Konstellation«, die gebunden ist an »Zerstreuung«, an Auf- und Austeilung [...] und deren Lesbarkeit als Stern-Schrift-Bild.«³²⁴

Um die Sterne lesbar zu machen, die damit zur Konstellation werden, ist man im Grafischen auf eine Linearisierung der Ausstreuung angewiesen. Die zerstreuten Punkte werden lesbar und zum Sternbild, indem sie linear verbunden werden. Das kann etwa die Technik des Sternbildes zeigen, das hier die Denkfigur Konstellation unterfüttert. Die stellare Ausstreuung wird mittels linearer Verbindungen zwischen den Sternpunkten zu Bildern verbunden. Das Sternbild besitzt lineare Konturen, auf der die Punkte als Gelenkstellen sitzen. Das Schriftbild in Mallarmés *Un Coup de Dés* löst sich nicht vom Linearen, sondern ist vom Linearen abhängig; es streut Linien, besser noch, es unterbricht Linien. Sobald sich die Ausstreuung als Denkfigur zeigen lässt, ist die Linie bereits gesetzt, vielleicht bereits mitgedacht.

Die Spalten, also die Weißräume, die hier die Verräumlichung der Zeichen aufsperrten und austreuen, waren Voraussetzung, um den typografischen Raum zu erzeugen und, wie Paul Saenger zeigen konnte, um das laute Lesen zugunsten eines zügigeren leisen Lesens zu unterdrücken.³²⁵ Paul Saenger analysiert die Entwicklung vom lauten Lesen zum modernen Lesen als »stille, vereinzelte« und, wie er immer wieder betont, »schnelle« Tätigkeit.

323 Ebd.

324 Bettine Menke: *Sprachfiguren: Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, München 1991, S. 302.

325 Vgl. Saenger: *Space between words*, a.a.O.

Die Trennung der Worte durch Spatien hat (eine Wiederaufnahme antiker griechischer Praktiken der Spationierung im 12. Jahrhundert) eine Steigerung der Geschwindigkeit zur Folge und eine Steigerung der Leseeffizienz. Denn, und das ist wesentlich: Die Worte werden infolge der Worttrennung erst als solche grafisch wahrnehmbar. Der leise Leseraum ist auf eine topologische Anordnung angewiesen, auf den grafischen Raum mit gesperrten Worten und Zeichen. Die Spatien sind darum nicht, wie noch bei Susanne Wehde als »aufgezeichnetes Schweigen« zu verstehen,³²⁶ so wie Mallarmé die Spatien seines Gedichtes *Un Coup de Dés* auch als Schweigen gedeutet hat: »Les ›blancs‹, en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour.«³²⁷ In diesem Sinne wird verständlich, dass Derrida den typografischen Raum nicht laut lesen kann, denn der Weißraum gehört nicht der Rhythmisierung des Sprechens an, sondern der Sphäre des Sichtbaren, die als Bedingung des Zu-Lesenden in unserer Schriftbild-Kultur verankert ist. Nicht auszuschließen, dass Deleuze und Guattari in ihrer Kritik des typografisch gesetzten nicht-linearen Buchs auch auf *Un Coup de Dés* anspielen – obgleich sie Mallarmé »selbstverständlich zu den größten« zählen –, denn sie »kennen nur wenige Fälle wo dies gelungen ist«. Und sie halten das meiste für einen bloßen »Trick«, weil es sich um eine bloße, typografische Zerstreung der Linien handelt, und in den seltensten Büchern die »Buchstaben und die Typographie in dem Maße zu tanzen beginnen wie der Kreuzzug ins Delirium verfällt.«³²⁸ Unter den angegebenen, als gelungen erachteten Buchbeispielen wird jedenfalls *Un Coup de Dés* nicht erwähnt; denn für Deleuze und Guattari ist das »Falten-Buch« Mallarmés die in Fragmenten zerstreute Textproduktion und nicht ein gedruckter Text in seiner typografischen Zerstreung. Mit ihrem Schreiben verbindet sich auch der Anspruch, selbst nicht-lineare Bücher zu produzieren.

326 Wehde zitiert hier Ivan Illich in: *Typographische Kultur*, a.a.O., S. 107; vgl. auch die entschiedene Entgegnung zur Gleichsetzung von Spatium und Schweigen von Bernhard Siegert: [...] *Auslassungspunkte* (Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig), Leipzig 2003.

327 Stéphane Mallarmé im Vorwort der Buchausgabe bei Gallimard (Paris 1914), welche das Vorwort, das Mallarmé in der Zeitschrift *Cosmopolis* (Mai 1897) zu dem Gedicht veröffentlicht hat, erneut dem Text voranstellt.

328 Siehe Deleuze, Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 39. Vgl. dazu auch Alain Badiou: »Deleuze, Leser von Leibniz«, in: Clemens-Carl Härle (Hg.): *Karten zu Tausend Plateaus*, Berlin 1993, S. 133–161; Badiou stellt grundsätzlich in Frage, ob der »Barock-Dichter« Mallarmé sich eignet, Deleuzes Thesen in *Die Falte* zu stützen oder ob er Mallarmé nicht eigentlich missverstehen will. Badiou betont einen ganz anderen, entgegengesetzten »operativen Akt«, der den Texten Mallarmés zugrunde liege; ihm zufolge sei es »der Schnitt, die Trennung, der transzendente Einstand des reinen Punkts, die Idee, in der aller Zufall ausgeschaltet ist, kurz, das Gegenteil einer Falte, die eine Metapher für Hindernisse und Verschachtelungen ist« und er fasst dies in einem trefflichen Satz zusammen: »Das Gedicht ist die Schere der Falte.« Denn Mallarmé nimmt nach Badiou Trennungen vor. Das Buchprojekt *Un Coup de Dés* setzt diese Trennungen um (muss sie umsetzen), ist doch das Buch stets Schnitt und Falte zugleich und eben immer auch Schnitt durch die Falte. Vielleicht auch ein Indiz dafür, dass sich das Buch *Un Coup de Dés* – anders als das Schreiben Mallarmés – nicht eignet, um in der Reihe der »Rhizomatischen« Bücher einen Platz zu finden.

»Wir schreiben dieses Buch als Rhizom. [...] Jedes Plateau kann an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden. Das Viele erfordert eine Methode, mit der man es wirklich machen kann; kein typografischer Trick, kein lexikalisches Geschick, weder Wortmischung- noch Schöpfung, auch nicht syntaktische Kühnheit können sie ersetzen. In Wirklichkeit sind das meistens nur mimetische Verfahren, die dazu bestimmt sind, eine Einheit zu zerstreuen und zu dislozieren, um sie in einer anderen Dimension für ein Bilderbuch aufrechtzuerhalten.«

Doch folgt auf dem Fuße ein (vorge-)enttäushtes: »Wir haben es nicht geschafft.«³²⁹

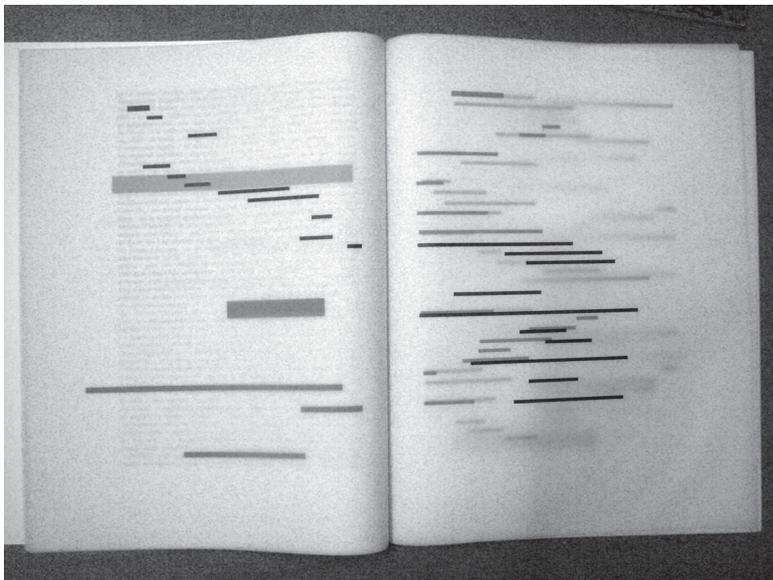


Abb. 58

Buchlinien: Marcel Broodthaers: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (Galerie Wide White Space, Antwerpen und Galerie Michael Werner, Köln) 1969; 32,5×25 cm, 32 Seiten, Expl. der nummerierten Ausgabe auf Transparentpapier von 90 Stück.

Erst Jahre nach Mallarmés Tod wurde *Un Coup de Dés* 1914 in der Reihe der *Nouvelle Revue Française* von der Librairie Gallimard in Buchform publiziert. Der Text läuft in unterbrochenen Zeilenstücken in verschiedenen Typografien über Einzel- und auch Doppelseiten ohne Interpunktion. Bei Marcel Broodthaers Ausgabe von Mallarmés Gedicht unter dem Titel *Image* handelt es sich um ein »Linienstück« auf Transparentpapier. Die Umschlag-Gestaltung ist dem typografischen Titel des Gallimard Verlages nachempfunden: Autorname und Verlagsbezeichnungen sind ausgetauscht, ebenso die ursprüngliche Titelunterschrift »poème« gegen das Wort »image«. Mallarmés Text ist am Anfang des Buchs auf zwei Seiten zusammengestaucht, die typografische Verteilung des Gedichtes der Gallimard-Fassung ist in Broodthaers Buch durch Linienstücke ersetzt. Der Künstler nimmt

329 Deleuze, Guattari: *Rhizom*, a.a.O., S. 35–36.

die Linearität der Gallimard-Fassung des Gedichts *Un Coup de Dés* zum Ausgangspunkt und übersetzt die Textzeilen in Linienstücke. Er überführt mittels der Transparenz des Materials, auf den die unterbrochenen Linienstücke gedruckt sind, das Lineare in die Tiefe des Buchraums. Der Weißraum wird hier durch die transparenten Papiere in einen verräumlichten Abstand transformiert. Die schwarzen Linienstücke sind durch die Papierschichten in Graustufen getaucht. Jede der Leerseiten schafft Unschärfen im linierten Schichtraum der Blätter und erfordert eine blätternde Entschleierung von Texten und Linienansatz.

In einem »Préface« ist der Text *Un Coup de Dés* von Mallarmé auf zwei Seiten reproduziert: auf einer rechten Buchseite, dessen Rückseite leer bleibt, und auf der folgenden linken Doppelseite, die unter dem ersten Textabschnitt folglich spiegelverkehrt durchscheint. Die Unterbrechungen der »scriptura continua« des bei Gallimard herausgebrachten *Un Coup de Dés* von Mallarmé werden mit Schrägstrichen (/) angezeigt und rhythmisiert. Die schwarzen Balken des »Linienteils« scheinen durch und hinterlegen einige Zeilen, beispielsweise den zuerst spiegelverkehrt sichtbaren Namen des Autors. Unter den Linien finden sich Rechtecke und solche, die in Anlehnung an die Kursive in ein abgeschrägtes Parallelogramm gesetzt sind. Die Schatten der Linienstücke fliehen in die Tiefe des Buchblocks. »[L]’ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative«, schreibt Mallarmé und spricht im Text von verschiedenen Erscheinungsformen der Falte an: Schleier, Nebel und Materien, die von der Falte affiziert werden: Meer, Feuer, Himmel und Wolke. Man könnte also sagen, die Übersetzung von Broodthaers erfolgt ganz wortgetreu und sucht durch die Faltung des Transparents eine verräumlichte Materialität, in der sich Linien und Raum durch die zu blätternden Faltungen vermischen.

Guy Schraenen widmete *Un Coup de Dés* eine Künstlerbuch-Ausstellung mit Begleitkatalog »Hommage an Stéphane Mallarmés Würfelwurf«, da er ihn für ein Schlüsselwerk zeitgenössischer Kunst hält, allerdings ohne die Arbeit von Broodthaers einzubeziehen.³³⁰

»Der Raum, die Weiße und sogar leere Seiten werden zu einem aktiven Bestandteil des Textes«, schreibt Schraenen mit Mallarmé im Katalogtext. Auch Michael Glasmeier sieht mit der weißen Seite die große Invention des Textes *Un Coup de Dés* verbunden. Vorgänger für Leerstellen im Textraum sieht Glasmeier unter anderem in Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark* von 1876 und dem darin enthaltenen Bild einer Ozeankarte, die »ohne jegliche Eintragung« auskommt und bei der durch Beschriftung des Rahmens »die Leere zur Kartographie« wird.³³¹

330 Guy Schraenen: *Hommage an Stéphane Mallarmés Würfelwurf*, (Ausst.Kat. Neues Museum Weserburg Bremen) Bremen 1998. Schraenen nimmt das Buch von Marcel Broodthaers vielleicht auch deswegen nicht mit auf, weil er selbst das *Outfit* der Gallimard-Bücher für einen Ausstellungskatalog verwendet hat: Guy Schraenen: *D'une œuvre l'autre*, Mariemont 1996, worauf er im Gespräch explizit hinweist in: Gabriele Koller, Martin Zeiller (Hg.): *Künstlerbücher/Artist's books. Zwischen Werk und Statement*, Wien 2001.

331 Siehe Michael Glasmeier: »Weitere Würfelwürfe – Offset. Zur Geschichte des Künstlerbuches«, in: Koller, Zeiller (Hg.): *Künstlerbücher/Artist's books*, a.a.O., S. 29.

Mallarmé führte schon nach Paul Valéry, der *Un Coup de Dés* beschreibt, ein flächenhaftes Lesen ein, das er mit dem linearen Lesen verknüpfte.³³² Die Flächenhaftigkeit ist vor allem Mallarmés Recherchen zum Zeitungsmedium und dessen typografischer Gestaltung verdankt, wie Anna Sigrídur Arnar dezidiert darlegen konnte.³³³

Der Weißraum ist im Buch mit den Zwischenpapieren, Vorsätzen, fliegenden Blättern, Rändern, Spatien eine intrinsische Eigenschaft. Darum schreibt Mallarmé in *Cosmopolis* im Vorwort zu *Un Coup de Dés* auch, die Spatien (»les ›blancs«) fielen als erstes ins Auge. Und er betont, dass sich die Typografie nur so weit von der Tradition löse, als sie niemanden entrüste, sondern vor Augen zu stellen vermag (»n’offusque personne: suffisamment, pour ouvrir des yeux.«).

Es sind diese Zwischenreiche des Buchs, die Broodthaers im Rekurs auf deren Gestaltungsmacht materialisiert. Mit transparentem Pauspapier nimmt er eine Übertragung von Textzeilen in Linien vor oder nimmt, anderes gesagt, den Übertragungsprozess auf, welchen das *Un Coup de Dés*-Projekt durchlaufen hat und durchläuft. Die schwarzen Linien lassen sich so nicht als Ausstreichungen von Text verstehen, sondern als Zeichen eines Übertragungsprozesses in den transparent gemachten Buchraum.

Dass das Medium Buch materiellos gedacht wird, zeigt ein Aufsatz von Isabelle Frank, der »Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl« behandelt.³³⁴ Der Text von Isabelle Frank beschreibt die Denkfigur der Linie als entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Ornaments, die auf die Ablösung der Figur von ihrem Träger hinausläuft. Erscheint das Ornament im Medium Buch – untersucht werden Buchklassiker zur Geschichte der Ornamentik von Riegl und Jones –, ist das Ornament objektlos und ohne materiale Bindung, so die Argumentation des Textes. Riegl und Jones bilden in ihren Werken nicht ornamentierte Gegenstände ab, sondern stilisierte oder lineare Übersetzungen von Ornamenten, um sie miteinander in Vergleich setzen zu können und um die Entwicklung von Ornamentformen über die Dinge hinweg beschreibbar zu machen. Der Hinweis auf die Nicht-Anwesenheit des Mediums Buch in der Argumentation von Isabelle Frank hebt aber nicht die Argumentation des Artikels aus. Die Linie ist dem Buch essentiell eingeschrieben, es ist ein Medium mit größter Affinität zum Linearen. Allerdings ist das Ornament im Buchraum nicht objektlos. Doch wechselt es ganz augenscheinlich – selbst linear geworden – in ein Medium gesteigerter materialer Übersehbarkeit. Zu den linearisierenden Techniken im Buchraum ist auch das Ornament zu zählen. Denn die Linie ist sowohl das Medium seiner Übertragbarkeit, als auch Grundlage seiner Konstruktion. Als technische Bedingung des Mediums ist die Linie dem Buch nicht auszutreiben. Um die Unabhängigkeit des Ornaments von ihrem Träger zu erreichen, tilgen Jones und Riegl den Umraum des Ornaments, versetzen die Ornamente in eine vergleichende Sehanordnung auf Buchseiten und übertragen Ornamente in diagrammatische Konstruktionen auf Papierflächen. Die Darstellungsstrategie Riegls und Jones’, die den Umriss des Ornaments aus dem Objekt »herausfiltern«,

332 Siehe ebd., S. 21–37 und Paul Valéry: *Über Mallarmé*, Frankfurt a. M., 1992, S. 42.

333 Vgl. Anna Sigrídur Arnar: »Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitungen im Fin de siècle«, in: Sabine Folie (Hg.): *Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln, Wien 2008, S. 14–25.

334 Frank: »Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl«, a.a.O., S. 77–99.

setzt das freigestellte, stilisierte (Jones) oder linearisierte (Riegl) Ornament in Beziehung zur Buchseite und zur jeweiligen Textargumentation und nicht mehr in Beziehung zum Objekt seines Ursprungs, beispielsweise zu einem Teller. Die buchspezifische Anordnung der Ornamente im Buch stützt also die These von der Körperlosigkeit des Ornaments in den Theorien Riegls und überschreitet sie zugleich, etwa wenn das Ornament nicht als vom Bild-Text-Raum Getrenntes dargestellt, sondern in den Textraum als immanente Linienzeichnung integriert wird.

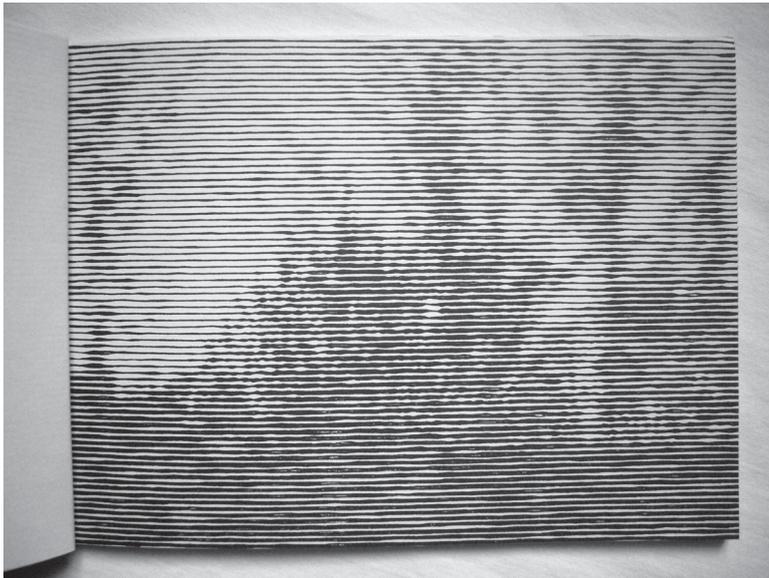


Abb. 59

Buchlinien:
Christiane Baumgartner:
1 Sekunde, (Carivari) Leipzig
2004; 500 nummerierte und
signierte Expl.; 15,5×21 cm,
Broschur.

1 Sekunde von Christiane Baumgartner ist eine querformatige Broschur mit 25 schwarz gedruckten Holzschnitten. Die Bilder haben Videovorlagen. Beim Video werden genau 25 sogenannte Halbbilder pro Sekunde aufgebaut. Hier sind sie in ein Linienraster umgerechnet und als Holzschnitt ausgeführt.³³⁵ Die Ordnung rechts bebildeter Seiten ist streng durchgehalten. Die Ähnlichkeit der Buchstelle befördert eine Ähnlichkeit der Bilder, die sich im Durchblättern allerdings nicht wie bei einem Daumenkino zu bewegten Bildern aneinanderbinden lassen, da die gewählten Bildschnitte nicht zu einer durchlaufenden Bewegung zusammenrücken. Die gewendete Seite zeigt verso den durchscheinenden Holzschnitt als spiegelverkehrtes Nachbild und gleicht der Siebstruktur geschöpfter Papiere. Die Opazität des Papiers wird im Durchscheinen des Drucks nicht zurückgenommen, sondern tritt in den Rückseiten gerade durch die lineare Ornamentierung deutlich hervor. Die leere Seite ist keine Pause, die im Verhältnis zur Videozeit steht, sondern gleichmäßige Unterbrechung und Trennung des linearen Bildmusters. Vertikale Einschnitte unterbrechen die Bildinformation in der Horizontalen. Beide Arten von Leerräumen, die leeren Rückseiten und die Zwischenräume im Linienraster, ermöglichen zuallererst Information.

335 Vgl. Reinhard Buskies: »Fünfundzwanzig Bilder einer Sekunde«, in: Christiane Baumgartner: *1 Sekunde*, Leipzig 2004, o.P.

Die Annäherung des Betrachterauges an die Linien erzeugt ein Flimmern. Je größer der Abstand zum Bild ist, desto deutlicher tritt die im Holzschnitt verborgene Videobildschicht hervor, da die codierte Bildinformation in Verdickungen und Ausdünnungen zu Bildgegenständen zusammengebunden wird. Die variierende Linienstärke ist auch Index für Handwerklichkeit. Nicht jedoch aufgrund ihrer Varianz, sondern aufgrund ihres präzisen Zuschnitts, welche Grundlage zur Gewinnung visueller Information ist. Durch die sequentielle Struktur von Unterbrechung und Bild ergibt sich die Nähe zum kinematografischen Streifenornament von Filmbildern. Das Ornament manifestiert die Stillstellung von Bewegung, von stillgestellten Bewegungsbildern. Im Rhythmus der wiederholten Buchstelle wird der Bildstrom arretiert. Vertikal ausgerichtete Bildgegenstände ziehen sich zu Bildern zusammen und überspringen die Lücken, die notwendig sind, um die räumliche Ausdehnung der Information auf dem Blatt zu ermöglichen. Die Linie ist hier informiertes Raster. Die Linearität des Buchraums ist immer schon durch seine Unterbrechungen gekennzeichnet: gesperrte Schrift und durchschnittene Lagen. In Ergänzung zu den Faltenmustern der Buchmaterialien, die einer Ordnung des Ornamentalen unterstellt sind, ist die Faltung operational als technische Grundlage des Buchs zu denken. Die Falten des Buchs sind also nicht allein Kennzeichen einer ins Ornamentale verschobenen Buchräumlichkeit, sondern die Falte ist ein Grundphänomen des Buchs. Die eingefalzte Linie markiert einen Umschlagort und bildet eine nicht mehr zu löschende Markierung. Im Buch ist der Falz ein Prinzip von Ein- und Ausschluss und die Bedingung von Teilung und Symmetrie der Doppelseiten, die sich an der Falzachse spiegeln. Der Gegenstand richtet sich an der Falzachse aus. Beim Büchermachen, das ein Faltschlagen vermeiden muss, ist das Falzen eine unter anderen linearisierenden Techniken neben Schnitt, Raster, Satz, doch tragen Falzungen die beiden Hauptachsen in den Buchraum ein. Der entscheidende Einschnitt in der Geschichte des Buchs ist die Kodifizierung und damit die Einführung von Falz und Schnitt. Eine Falzung bleibt als Achse erhalten, auf bis zu drei Seiten werden die Falze beschnitten. Von den auf zwei Achsen liegenden Falzen bildet die Vertikale das Scharnier der Lagen und damit einen Zusammenschluss der Doppelseiten. Eingefalzte Klappen und ausklappbare Papierformate bilden Sonderformen der Buchfalte aus und verlegen das Scharnier an den Buchschnitt. Gilles Deleuze definiert die Falte als Streckung und Inhärenz: Streckung heißt »ein Maximum an Materie bei einem Minimum an Ausdehnung«.³³⁶ Beim Buch ist der Falz das Scharnier, das die Einschließungen ermöglicht; als Einschließung des geschlossenen Gegenstandes und als Ausschließung all dessen, was beim Aufschlagen gleichzeitig wieder eingefaltet und eingeschlossen ist. Es ist die eine Doppelseite, die alle anderen ausschließt. Mit der Falzung wird der Druckbogen in Räumlichkeit überführt, die Seiten geraten in die durch das Ausschließen festgelegte Reihenfolge, und das Material wird zusammengelegt: Innenhaut und Außenhaut. Aus der Falzlinie wölben sich die Flächen.

336 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 202. Die Eigenschaft, Materie zu komprimieren, hat für das Künstlerbuch auch ökonomische Folgen, wonach der Wert einer Grafik auf dem Kunstmarkt im Durchschnitt (wesentlich) höher bemessen ist als der eines Buchs.

5. Buchfalten

Faltenschlag: »Falten werden geschlagen und das Kleid schlägt sie selbst.«
(Grimms Wörterbuch)

5.1. Faltentheorien fürs Buch

Mit der Denkfigur der Falte ließen sich in den vorausgegangenen Kapiteln die Buchmaterialien in ihrer ornamentalen Beschaffenheit analysieren und die Technik der Falzung darlegen; diese bilden die materielle und technische Basis der Buchfalten. Im Folgenden wird es darum gehen, die Buchanalysen mit Faltentheorien der Philosophie zu ergänzen, um weitere Zugänge zu gewinnen, die auf Eigenschaften der Falte basieren, wie Reduktion und Ausdehnung, Ein- und Ausschluss. Die Falte ist ein Begriff, der in der zeitgenössischen Literatur vorrangig im Französischsprachigen verankert ist (*le pli*). Publiziert wurde zur Falte sogar ein Coffeetable-Buch im Folioformat. Allein in dieser populärwissenschaftlichen Publikation, die einen Großteil ihrer Ideen aus dem Themenheft »Plis« der Zeitschrift *Figures de l'art* übernimmt,³³⁷ spielt das Medium Künstlerbuch eine Rolle. Doch wird hier ein Künstler vorgestellt, der alte Bücher zu origamischen Buchobjekten verfaltet,³³⁸ wohl eher ein Trick als eine Buchfalte.³³⁹ In der Literatur hat Stéphane Mallarmé nicht allein metaphorische Faltenforschung betrieben, sondern auch die konkreten Handhabungen des Mediums Buch und deren Faltungen untersucht. Mallarmé stellt sich mit den Überlegungen zur Buchbenutzung in die Tradition des erotisierten Fingers im Buch und beschreibt die Inbesitznahme des Buchs als gewalttätigen Akt.³⁴⁰ »Die jungfräuliche Einfaltung des Buches« wurde zu Mallarmés Zeiten noch mit den unbeschnittenen Broschüren angeboten, und ein Buch musste vor dem Lesen aufgeschnitten werden: »[D]as wird bald hier, bald da aufgeschlagen, in Melodien variiert, erraten wie ein Rätsel – fast neu gemacht von einem selbst. Die Falze werden eine intakte Markierung verewigen, einladend, das Blatt auf- oder zuzuschlagen, nach Belieben des Besitzers.«³⁴¹ Falten im Buchraum hat keiner der Faltentheoretiker expliziert, doch findet das Schreiben über die Häute und Faltungen in den Philosophien auch in der Geschichte des Mediums Buch einen Grund. Michel Serres und Gilles Deleuze schreiben über die Falten des Textilen und über die Mannigfaltigkeit. Serres schreibt von den vollgeschriebenen Pergamenthäuten in den Bibliotheken und distanziert sich von der uner-

337 Bernhard Lafargue (Hg.): *Plis*, Themenheft von *Figures de l'art. Revue d'esthétique* (Bordeaux) 1 (1993–94), Heft 1.

338 Nadina Vasseur: *Les Plis*, Paris 2002.

339 Zu den Tricks der Buchkünstler vgl. Deleuze, Guattari: *Rhizom*, a.a.O., S. 35–36.

340 Vgl. Gunia, Hermann (Hg.): *Literatur als Blätterwerk*, a.a.O., S. 8ff.

341 Goebel: *Stéphane Mallarmé*, a.a.O., S. 257.

giebigen Reihe von Kopien, die in den Buchläden ausliegen. Er berichtet von Einprägungen auf der Haut, von einer vollgeschriebenen, tätowierten Haut (einer wahrnehmenden Haut) des Philosophen, die wieder zum Schreiben zurückführen muss.³⁴² Doch weder Serres noch Deleuze schreiben über das Buch als eingefaltete Fläche oder vom gefalzten Raum. Die Philosophen überschreiten die Grenze zu den Dingen in den Mythen (dort liegt nach Serres die Wahrheit) und sie treten mit der Sprache zwischen die Materialien. Dort ist die Rede von den Faltungen und Fältelungen angesiedelt, vom Textilien und von den Häuten. Und doch halten beide »eine Spur der Gegenständlichkeit« aufrecht.³⁴³ Im Buch ist die Falte material und technisch mit dem Bild-Textraum verknüpft. Das Geprägte, Gewebte, Textile tritt im Buch wie in den von Serres so präzise beschriebenen Geflechten der Bildteppiche von Cluny zu einem Gemisch zusammen. Wie der Stoff der Leinwand als Bildträger der Gemälde Pierre Bonnard's, die Serres in sein Schreiben einbezieht, da dieser alle möglichen Bildträger – Kulissen, Plakate, Papiere, Stoffe, Fächer, Buchbezüge, Umschläge, Wandschirme – liebte.³⁴⁴ Die Analysen über das Buch führen die Philosophie zu einem modellhaften »wie ein Buch«, wenn Serres etwa schreibt: »Die Umhänge, Vorhänge, Schals, Wandschirme, Bademäntel nehmen unter dem Druck irgendeiner Kraft den Charakter von Bedrucktem an, wie Bücher.«³⁴⁵ Wenn Deleuze nach Modellen für die Falte sucht, fällt seine Wahl auf Stoff und Papier: »Wie ein Stoff oder ein Papierblatt, das sich ins Unendliche in Falten unterteilt.«³⁴⁶ Das modellierende »wie« benötigt Deleuze, um, wie er sagt, durch die »materialen Komponenten der Falte (die Textur), nicht das formale Element oder die Ausdrucksform [zu] verdunkeln«, denn die Falte affiziert Material, das damit zu Ausdrucksmaterialien wird.³⁴⁷ In Falten legen sich in Deleuzes Text Papier, Stoff, lebendige Gewebe, Kohl, Granit, Wolken, Wasser, Bergketten, genetische Ketten und Gastrula. Es gibt Luftfalten, Teppiche mit See- oder Flussfalten, Schlaffalten, erdige Falten und geknickte Briefe, alles in allem eine »Überfütterung« mit Falten.³⁴⁸ »Die Suche nach einem Modell der Falte geht wohl über die Wahl einer Materie«, schreibt Deleuze und fragt sich, ob sich eher »die Papierfalte, wie es der Orient nahe legt, oder die Stofffalte, die den Okzident zu beherrschen scheint« dafür anbietet.³⁴⁹ Letztlich orientiert sich die Denkfigur vor allem am »textilen Modell« und dabei am »Modell des barocken Gewebes«, das immer eine selbsttätige, variable Falte denkbar hält und auf die Falte bei Leibniz rekurriert; und damit eben gerade nicht die lineare Faltung im Papier wählt.³⁵⁰ Die Frage, inwiefern die »Wissenschaft der Materie« nicht allein »das »Origami« als Modell [hat], die Kunst des Papierfaltens«, sondern die Theorie der Falte das Modell des Buchs vor Augen hatte, wird offen bleiben, aber doch implizit mitgetragen.³⁵¹

342 Vgl. Serres: *Die fünf Sinne*, a.a.O.

343 Siehe Badiou: »Deleuze, Leser von Leibniz«, a.a.O., S. 158.

344 Serres: *Die fünf Sinne*, a.a.O.

345 Ebd., S. 41.

346 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 15.

347 Ebd., S. 66 und vgl. auch S. 61.

348 Ebd., S. 199.

349 Ebd., S. 66.

350 Ebd., S. 197 und S. 83.

351 Ebd., S. 16.

5.2. Historisierung der Falte

5.2.1. Intro: Faltengemälde



Abb. 60
Faltengemälde: Juan Pantoja de la Cruz: »Infantin Isabella Clara Eugenia«, Öl auf Leinwand, 125 × 98 cm, 1599; Alte Pinakothek München.

Der Kopf der Infantin Isabella Clara Eugenia von Spanien steckt in einem gefalteten Kra- genrund, das mit der in Wellen gelegten Spitze ihr Gesicht netzartig umschließt. Im Zent- rum der Kopf, von dem aus sich das steif mäandernde Gewebe radial ausbreitet. Das Netz sperrt einen dreilagigen Raum auf. Die Farbe des Inkarnats verschleiert stellenweise die klare Konturierung der weißen Spitze, scheint jedoch nur die oberste Ebene des Kragens zu durchdringen. Sie schimmert in einer Wolke um das Gesicht oder spiegelt es beinahe, wie die Johannesschale den vom Körper getrennten Kopf. Die barocken Halskrausen machen aus den »Köpfen Schwimmer«.³⁵² Das getürmte, weich gezeichnete Haar wird von gewun- denen Perlschnüren gekrönt. Die aus Perlpunkten zusammengefügte Linie erfährt Inflex- ionen, um sich in ornamental gewundene Lineaments zu legen. Die linke Hand liegt vor dem starren Brokatkörper und ist mit den Fingern in eine Perlenkette verwoben. Als Kette und Schuss springen Finger und Perlenschnur vor und zurück. Die rechte Hand stützt sich auf einen geschlossenen, eingefalteten Fächer, dessen Spitze auf einer mit rot gequadrtem Tuch eingedeckten Fläche aufsitzt. Ausgehend von der rechten Tischkante fällt der Stoff glatt, von einer geradlinigen Aufbewahrungsfalte des Stoffstücks unterbrochen. Die Glieder der Portraitierten schieben sich aus den Tiefen der verschiedenen Kleidungsöffnungen: die Hände aus den Spitzenmanschetten, die Unterarme aus dem brokatschweren Überwurf, der Oberarm aus der mit einer Schattenfuge abgesetzten Schulterklappe und der Kopf aus dem

352 Ebd., S. 197: »Der Barock entwirft sich allerdings nicht nur in seiner eigenen Mode. Er projiziert zu allen Zeiten und überall die tausend Falten der Kleidung, die dahin tendieren, ihre jeweiligen Träger zu vereinigen, deren Haltungen zu entgrenzen, ihre körperlichen Widersprüche zu überwinden und aus ihren Köpfen Schwimmer zu machen.«

Netz der raumgreifenden Halskrause.³⁵³ Der Ornamentbesatz zieht den plastisch modellierten Körper in eine gespannte Fläche. Die Figur hebt sich vor einem in tiefe Falten geworfenen dunkelroten Stoff ab. Die Draperie im Bildhintergrund legt sich in weiche Falten-schwünge, die einmal in die Diagonale von rechts oben bis in die Hand links unten weisen und zum anderen U-förmig den Kopf in einer Nische einmulden. Daneben gibt es scharfe Knicke und kleine amorphe Faltegestalten.

So starr der Körper im Korsett des Kleides steckt, so sehr bauscht sich die Draperie in Nähen und Tiefen im leeren, körperlosen Raum.³⁵⁴ Das Portrait Isabellas ist ein Faltenbild mit differenzierten Zonen des Textilen: Spinnennetz, Faden, Leinwand, Verwebungen. Der lineare Faden von Perlenketten und Spitze ist knotenartig zum Ornament verschlungen, in der Hand verwoben und in Kragen- und Ärmelenden vernetzt. Im Radnetz der Spitze nehmen die Hautpartien der Figur, Kopf und Hände, den zentralen Platz ein.

Die Extreme von Faltung, die Aus- und Einfaltungen treffen mit den scharfkantigen Leporellofaltungen des Fächers und dem plan ausgebreiteten Tischtuch aufeinander, dabei zeigt das Ende des Fächers pfeilartig ins Zentrum des unteren Rechtecks. Der Kopf Isabellas stößt an die Oberflächen und Texturen der Raum produzierenden asymmetrischen Faltungen des Vorhangs und die regelmäßigen Faltungen der Krause. Die »formlose Draperie« des Vorhangs ist im Vergleich zum Pendant des Doppel-Portraits ihres Gatten Albrecht des Frommen, Erzherzog von Österreich (Alte Pinakothek München), auch »drapierte Form« und kompositorisch gesetztes Liniensystem.³⁵⁵ Auf dem Männerportrait wirft sich der Stoff in scharfkantige Faltungen, ein entschieden scharfkantiges Lineament. Das »bewegte Beiwerk« differenziert die Geschlechter. Als »Operator der Konversion« bilden die Faltenwürfe eine formal klare, jedoch nicht klar zu deutende Differenz. Eine den Körper hinterfangende körperhafte und zugleich körperlose Unterscheidung.³⁵⁶

353 In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verselbständigte sich die Krause in der spanischen Mode zu großen Mülsteinkrausen und wurde Zeichen spanischer und europäischer Mode; vgl. Oswald Oberhuber (Hg.): *Die Falte. Ein Konstitutivum menschlicher Kleidung?* (Ausst.Kat. Hochschule für angewandte Kunst Wien) Wien 1997S. 73f.

354 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich, Berlin 2006.

355 Ebd., S. 42.

356 Wohl aber ist eine im Bildrepertoire nicht durchgehaltene, doch auch an anderen Beispielen zu belegende Genderdifferenz festzustellen. Z. B. ordnet Georges Didi-Huberman die scharf geknickten Falten auf Tintoretto's »Tarquinius und Lucrezia« (1559) dem Tarquinius und seiner gewalttätigen Tat zu: »Dafür verwandeln die leuchtenden Hervorhebungen jede Falte der Draperien um sie [Lucrezia] herum in visuelle Zeichen, die nicht weniger schneiden als das Schwert im Bildvordergrund.«; aus: Didi-Huberman: *Ninfa Moderna*, a.a.O., S. 25.

5.2.2. Falte und Barock

Deleuze kreist in *Die Falte. Leibniz und der Barock* dezidiert um die Frage nach der Möglichkeit, die Falte zu historisieren und sie auf einen Zeitraum einzugrenzen, der Barock genannt wird – bei dem wiederum in Frage steht, ob der Zeitabschnitt als solcher sich überhaupt unter einen Epochenbegriff fassen lässt, den man wie »Einhörner oder rosa Elefanten« abgestritten habe.³⁵⁷ Bei Deleuze ist die Falte eine auf den Barock verdichtete und diesen konstituierende Theorie, die er in Analysen zu Kunst, Architektur, Literatur und Mathematik einbettet und grundlegend auf die Schriften Gottfried Wilhelm Leibniz' stützt. Mit Deleuze lässt sich der Barock als eine Kunst und Wissenschaft über den Begriff der Falte verstehen. Bei Leibniz selbst taucht der Begriff als Analogie in Fragen zur Physik auf, da Falten differenzieren ohne Diskontinuitäten zu erzeugen.³⁵⁸ Manifestiert ist die Verbindung von Leibniz mit der Falte aber erst durch Deleuze. Ob das Phänomen der Falte in der Kunst des Barock von Falten des Nichtbarocken geschieden werden kann und die Falte abgelöst von Leibniz' Schriften und dessen Korrespondenten betrachtet werden sollte, beantwortet Deleuze mit dem Argument einer nur im Barock ins Unendliche gehenden Falte, denn nur die Falten des Barock »scheinen ihre Träger zu verlassen« und nur im Barock affiziere die Falte alle Gattungen der Kunst und Wissenschaft.³⁵⁹ Die Falte ist nicht klar als eine Ausdrucksform des Barock zu differenzieren, aber es lassen sich Aussagen über den medienreflexiven Raum treffen, die im Barock überdeutlich werden. Dabei hat die bildende Kunst des Barock Faltendarstellungen ebenso wie abstrakte Operationen der Falte zu bieten.

357 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 59.

358 Vgl. Laurence Bouquiaux: »Plis et enveloppements chez Leibniz«, in: Grégory Cormann, Sébastien Laoureux, Julien Pieron (Hg.): *Différence et identité. Les enjeux phénoménologiques du pli*, Hildesheim, Olms, 2005, S. 39–55.

359 Vgl. Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 59 und S. 61.

5.2.3. Das Buch als Attribut der Falte – Handhabung der Falte

Falz: »So muss auch in Falzen eine entsprechende sinnliche Bedeutung enthalten sein [...] für das Substantiv schickte sich etwa Schlag, Stos, Fuge, Falte, Spalte. Mittelhochdeutsch der Wunden Valz, die geschlagene, gespaltne Wunde.« (Grimms Wörterbuch)

Textile Stoffe sind in der Kunst die Erscheinungsform, an die bei Faltenformationen zuerst gedacht wird: Teppich, Tischtuch, Vorhang. Doch auch das Buch ist ein Attribut der Falte; eine Erscheinungsform, in der die Falte sich zeigt. Auf Gemälden wandelt sich die Darstellung der Bücher schon vor dem Barock von einem Gegenstand in der Form eines Klotzes zu einem Ding, das in Falten aufgeworfen ist. Drei Spielarten des Motivs lassen sich differenzieren: Auf einem Pult, einem Tisch oder in den Ausfachungen der Regale nehmen Buchobjekte Aufstellung. Das Buch, welches als kompakter Körper, als Repräsentationsobjekt vorgezeigt wird, unterscheidet sich vom operativen Buch, bei dem die Buchstelle fokussiert wird. Personen sind tätig, sie sind bei der Arbeit, lesen, schreiben und merken beispielsweise mit dem Finger Buchstellen ein. Das Buch als Attribut der Falte, der gefaltete Gegenstand Buch wird im Folgenden interessieren.

In der Kunst des Barock tritt das Buch entschieden als gefalteter Raum auf; als Gegenstand, der sich in Knicken und Faltungen aufwirft. Dabei ist das Buch nur ein gefaltetes Ding unter anderen. Das Personal der Barockbilder ist umgeben von Attributen des Gefalteten. Etwa auf Paolo Veroneses Portrait einer Dame »La bella nani« mäandert der Schleier durch die Finger ihrer Hand, die sie auf einer ornamentierten Tischfläche abstützt.³⁶⁰ In diesem Detail am Rande des Portraits verweist der nebensächlich lässige Zeigegestus auf die Verwobenheit von ornamentierter Fläche und gefaltetem Textil. Veronese lässt hier Transparenz und Opazität des Textilen aneinander stoßen und schließt sie durch die Geste der Hand zusammen, durch den Griff ins Gefaltete. Es lassen sich unzählige Beispiele dieser Handgreiflichkeiten auf Gemälden der Zeit finden. Die Hände spielen in den Fäden der Ketten, Hände fassen Fächer, Stofftaschentuch, fallenden Stoff des Gewandes, Handschuhe, Brief und Buch. Der Brief, der Zettel und das Buch sind durch den Zustand und die Operationen des Eingefalteten und des Ausgefalteten gekennzeichnet. Die Bücher werden geschlossen im Zustand des Eingefalteten oder aufgeschlagen im Zustand des Ausgefalteten gezeigt.

Auf den Leinwandflächen der Bilder ergeben sich in diesen Details verdichtete Räume.

Das Flache (Leinwand, Ornament) verschlingt sich mit dem Gefalteten (Bild, Stoff).

Die Falte spielt im Medium des textilen Bildgrundes. Sobald das Textile vom Bildrahmen gelöst würde, wäre es Medium der Falte.

360 Paolo Veronese: »La bella nani«, 119 cm × 103 cm, Öl auf Leinwand, 1560, Musée du Louvre.



Abb. 61
 Hand im Buch: Paolo Veronese,
 »Die Versuchung des Heiligen
 Antonius«, 41,5 × 35,5 cm,
 Zeichnung, Feder und Kreide,
 1552; Musée du Louvre, Paris.



Abb. 62
 Hand im Buch:
 Paolo Veronese,
 »Die Versuchung des Heiligen
 Antonius«, 198 × 151 cm,
 Öl auf Leinwand, 1552; Musée
 des Beaux-Arts, Caën.

Auf der »Versuchung des Heiligen Antonius« von Paolo Veronese setzt die Kraft der zum Schlag ausholenden Hand des Teufels eine Kaskade von Handgriffen frei. Von der oberen Bildkante ausgehend in die linke untere Bildecke: Der Griff der klauenbesetzten Hand der Frau umschließt die Hand des am Boden liegenden Heiligen, die Rechte des Teufels fasst Gewandfalten des Antonius, dieser greift in das aufgeschlagene Buch, welches im Sturm der Handlungen Knicke erlitten hat. Auf einer Zeichnung Veroneses zum gleichen Thema ist der Griff ins Buch als zentraler Dreh- und Angelpunkt inszeniert. Die Geste der Hand, die in die Buchseiten greift, ist der auf dem Gemälde sehr ähnlich; sie wechselt aber die Rolle. Hier der Griff des Teufels in den Stoff, dort der sich ins Buch klammernde Griff als ein Einmerken einer im Tumult sonst wieder verlorenen Buchstelle und Schutzhandlung vor der drohenden Gewalt der Entkleidung. Auf dem Gemälde ergibt sich eine Steigerung der körperlichen Zugriffe auf die Dinge, eine Stufung des Handgreiflichen: Zuunterst die heilige Schrift mit dem Zugriff auf die Kraft des Wortes Gottes, dann der Griff in die körperlose/

vom Körper zu lösende Draperie, darüber die Berührung, der unvermittelte Kontakt von Haut zu Haut, zuoberst die gewalttätige waffenbewährte Hand. So ergibt sich eine Klammer der Gesten: vom Kontakt zum ideellen Textraum bis zur rohen körperlichen Gewalt. Die Figur des Teufels beschreibt den Bogen der Klammer ganz buchstäblich, sozusagen typografisch, mit ausgebreiteten Armen und Schulterpartie. Die sich in die heilige Schrift rettende Hand des Heiligen liegt auf der Strecke der Klammer und doch außerhalb des bedrohlichen Szenarios, das diese eng zusammenschließt, ja geradezu in einer Bildhälfte zusammendrängt.³⁶¹

Georges Didi-Huberman beschreibt den Komplementärprozess von fallendem Stoff, von autonomer Draperie und Entkleidung in *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*. »Die schönen Sterbenden der klassischen Kunst – wie die berühmte Kleopatra des Vatikan –, die antiken Mänaden, rücklings hingeworfen ins allgemeine Durcheinander der bacchantischen Sarkophage, all diese Figuren der Ninfa [Nympe] hielten zumeist ihre Gewandfalten gegen den Körper gepresst. Ab der Renaissance beschleunigt sich indes die Bewegung: Die textilen Oberflächen (die Falten) lösen sich allmählich von den Körperoberflächen (dem Fleisch).«³⁶² Mit dem Heiligen Antonius von Veronese gibt es ein schönes Beispiel für den handgreiflichen Prozess der Entkleidung eines Gefallenen, nicht einer Nympe in diesem Fall, sondern einem durch die Versuchung bedrohten Heiligen, der sich in den Falten des heiligen Textes festhält. Doch spielt der Topos der Nympe hinein, da die Bedrohung durch das Erotische mit der fallenden Draperie der zu Boden sinkenden Figur in Szene gesetzt ist, unterstützt vom Griff ins Buch als obszöner Geste.



Abb. 63
Stoffscharnier:
Carlo Crivelli, »Madonna della Passione«, Tempera auf Holztafel, ca. 1460; Museo di Castelvecchio, Verona. Die Madonna wird von einem aufgespannten Tuch mit Moirémuster hinterfangen. Das Kind steht auf einem Tuch mit Aufbewahrungsfalten. Gezeigt wird nicht allein die Linierung des Stoffes, sondern mit einer plastischen Modellierung der Falzbrüche sind auch die Richtungen ausgewiesen, in denen das Tuch gefalzt ist.

³⁶¹ Vgl. auch Lorenzo Lotto: »Schlafender Apoll«, 1545: Zu sehen sind gefaltete Stoffstücke und aufgeschlagene Bücher in einem Durcheinander; Abbildung in: Didi-Huberman: *Ninfa Moderna*, a.a.O., S. 151.

³⁶² Didi-Huberman: *Ninfa Moderna*, a.a.O., S. 20.

Das Textile wird in den Falten räumlich und bleibt zugleich an die Dimensionalität der Fläche gebunden, deren Bedingung der Möglichkeit es ist. Die Leinwände auf den Keilrahmen sind dem Gefalteten durch ihre Spannung entzogen und sind Fläche der sich ausbreitenden Bilder.³⁶³ Das Bild oszilliert räumlich auf der Fläche der Leinwand und produziert einen illusionären Überschuss in den gezeigten materialverzehrenden Faltungen, etwa einer Halskrause oder eines Buchs. In der Malerei treten Fläche und Falte als Gegenspieler medialer Reflexion auf. Die Aufgespanntheit der Stoffe und Tücher wird ebenso repräsentiert wie ihre technische Falzbarkeit, präsent mit den linearen Aufbewahrungsfalten auf Tischtüchern, Karten, Zetteln (Abb. 63: Stoffscharnier).

Die Falte produziert Textur. So zeigen sich die Dinge und Bildformen als reine Oberfläche und zugleich als Einschluss eines Surplus und Fläche eines imaginären Dahinter und Dazwischen. Die Auflösung des Buchobjekts in einen aufgefalteten Raum ist also nicht Motiv einer Vanitas über die Vergänglichkeit von Material und Ding, sondern die mimetische Faltung des imaginären Raums ist Medienreflexion über die Einfaltungen der Dinge und ihre Technik sowie Reflexion über die Differenz von Aufgespanntheit und Falte und die Bedingtheit von Mitteilung durch das Aufspannen der Fläche. Einige Bilddinge, die zu den Attributen der Falte zu zählen sind, besitzen apparative Qualitäten, das heißt, die Falte ist hier eine Funktion des Gegenstandes. Bei Buch und Fächer zum Beispiel sind die Faltungen als Scharniere Bedingung für die Funktion des Gegenstandes. Wie bei dem aufgespannten Leinwandbild hängt ihre Funktion von der Spannung des Tuchs, von der Bedingung des Nichtgefalteten ab und von der Möglichkeit des Faltbaren und der Wiederholung (des rhythmisch gefalteten Dings) und Wiederholbarkeit der Faltungen (in der Handhabung). Den barocken Übersteigerungen und scheinbaren Loslösungen vom Träger zum Trotz gehört die Falte auch bei Deleuze einer materialen Bedingung des Medialen an, die er mit der Differenz von Aufspannung und Faltung benennt. Allerdings sieht er das Mediale nicht hinreichend durch diese beiden Pole charakterisiert, als vielmehr durch ein Oszillieren zwischen Aufspannung und Faltenzuständen.³⁶⁴ Für den Buchraum kann gesagt werden, dass er sich nicht nur zwischen den Polen Spannung (Fläche der Buchseite) und Falte (Wölbung der Buchseite und die Spielarten der Falten im Material) ansiedelt, sondern zwischen Falte und Faltung.

Die Theorie von Deleuze über die Falte des Barock ist fruchtbar für eine Theorie des Buchs als gefaltetem Raum. Eben diesem gefalteten Raum, als dessen Attribut das Buch prominent in der Kunst des Barock auftritt und mit den Falten des Buchmaterials, die in der Zeit des Barock als ornamentale Beschaffenheit des Materials in den Buchraum geraten. Eine Historisierung der Buchfalten kann über eine Befragung des Materials vorgenommen werden, da es Buchgeschichten mit sich trägt. Auch die Geschichte der Falzung kann die enge Verbindung von Kodex und Falte belegen. Falzen ist keine Erfindung der Industrie mit Papier-, Druck- und Falzmaschinen, sondern der Kodex war immer schon ein gefalzter Apparat.

363 Vgl. Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, darin zahlreiche Bilder mit Faltenwurf-Thema.

364 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 17 ff.

5.3. Operationen der Buchfalten

5.3.1. Einfalt

Die Falte, Le Pli, steht in Deleuzes Buchtitel im Singular. Es handelt sich dabei um ein »nicht-grammatikalisches« Singulare tantum, das auch in diesem Fall wie meist bei Substantiven, die ausschließlich im Singular gebräuchlich sind, vom bestimmten Artikel »die« begleitet wird. Auch die Falte gehört zu den Unzählbaren, denn sie ist immer schon ein Vielfältiges »die Falten« und insofern steht sie hier in der singulären Mehrzahl. Wenn der Falz als Technik der Diskretisierung auftritt, löst sich die Falte, die ihrer Definition nach ein unendlich Mannigfaltiges ist, in ein abzählbares Soundsovielfältiges auf. Der Falz ist bestimmt durch seine Linearität. Aufgrund dieser Bestimmtheit ist er bezogen auf Deleuze so etwas wie eine Anti-Falte; keine »selbsttätige Falte« oder webende Falte wie sie Aby Warburg nennt, sondern eine eindeutige Falte.³⁶⁵ Die Falte ist in der Geschichte der Bilder eine Figur des Erscheinens und des Verbergens. Sie zeigt in der Malerei, dass ein Bild nie in den Blick zu bekommen ist (Georges Didi-Huberman). Immer neue Falten tun sich auf, »pli selon pli.«³⁶⁶ In der Denkfigur der Falte steckt mit der sich immer weiter auffaltelnden Oberfläche eine Verschiebung ins Unendliche. Der Falz jedoch diskretisiert, trennt, lässt sich in den Blick nehmen. Als Gegenspieler zur unendlichen Falte zeigt auch die Malerei Modi der linierenden Falte, etwa mit den Aufbewahrungsfalten von Tischtüchern und quadrierten Faltungen des *Cloth of Honour*. Diese Brokattücher bilden Hintergründe für Heiligenfiguren und hinterfangen die Figuren mit einem mobilen, gefalteten Raum.³⁶⁷

Der Falz als bestimmte Falte wird zu einer operationalen Falte. Unter der Zwischenüberschrift »Entfalten« beschreibt Deleuze am Beispiel der Malerei Hantais dieses Umschlagen in eine technische Falte.³⁶⁸ Die in die Tat umgesetzte Falte, die »aufhört, vorgestellt [repräsentier] zu werden«, wird »Methode«, Operation, Tat.«³⁶⁹ Und folglich hat die Falte zwei Pole, die Deleuze »Übungen« und »Tafeln« nennt; man kann sagen, wenn die Falten der Buchmaterialien zu den Tafeln gehören, sind die Falze den Übungen zuzurechnen; sie gehören zu den handhabbaren Falten. Deleuze nennt verschiedene Modi der Falte, unter anderem Knick und Fächer. Knicke (französisch: »pliure«) sind bereits Zwischengestalten. Ein Knick ist keine Falte mehr, die sich in der nächsten Falte aufhebt, sondern eine Stelle des Gefalteten oder im Gefalteten, an der sich ein Grat manifestiert. Im Deutschen können in diesem Sinne die beiden Begriffe Falte und Faltung voneinander differenziert werden; in der Kleidung ist die Falte selbsttätig, die Faltung dagegen durch Gebrauch eingetragen

365 Vgl. Brandstetter: »Ein Stück in Tüchern«, a.a.O., S. 105–139.

366 Gedichttitel von Stéphane Mallarmé.

367 Schöne Beispiele für gefaltete Tücher finden sich neben der Niederländischen Malerei in der spätmittelalterlichen Malerei der Kölner Malerschule. Die Faltungen lassen sich als Verweis auf die Malereigeschichte entschlüsseln. Textile Scharniere weisen auf die Geschichte des Diptychons.

368 Vgl. Georges Didi-Huberman: *L'Étoilement: Conversation avec Hantai*, Paris 1998.

369 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 63.

oder vorproduziert und funktional.³⁷⁰ Knick ist bei Deleuze der Begriff, der dem Falz am nächsten kommt; in der deutschen Übersetzung verdeutlicht das Wort »Knickstelle« für das französische »pliure« noch die Bestimmtheit dieser Falte, die an einem Ort festgelegt wurde. Am Knick hat eine Kraft auf den Stoff eingewirkt und hinterlässt eine Spur; er entsteht nicht selbsttätig, sondern es geht ihm ein »Zusammenfalten oder Knicken« voraus.³⁷¹ Auch die Knickstelle ist bei Deleuze eine Zwiefalt, die immer zwischen zwei Falten liegt, und sie bleibt wie die Falte »das Gebiet der Untrennbarkeit, das Scharnier und Schnitt ist«.³⁷² Dieses »Kontinuum der Materie«, das dem Denkmodell Falte zugrunde liegt, kommt beim Leporello, einem Verwandten des Fächers, eher zum Tragen als beim Kodex. Bei diesem teilt der Falz zwar die Doppelseite und ist Scharnier *und* Schnitt, doch trennt der dreiseitige Beschnitt das Kontinuum in regelmäßigen Abständen.

Ein Abschnitt aus dem Unterkapitel »Was ist Barock« in Deleuzes *Die Falte* kann den Zusammenhang von Buch und Falte weiter verdeutlichen. Bei der Erscheinungsform der »einmütigen« Falte, die vervielfacht zum Fächer wird, interessieren Deleuze nicht die Falten der Fächer, sondern die Falten, die wiederum mit dem Fächer erzeugt werden können, wie sie von Stéphane Mallarmé beschrieben wurden. Deleuze bemerkt nebenbei, dass es bei Leibniz nicht die Falten des Fächers gewesen seien, sondern die Adern des Marmors, dass Leibniz also ein Bild wählt, das die Eindeutigkeit der Falze umgeht. Die einmütigen Falten der Fächer erzeugen beim Fächern eine Unschärfe aus aufgewirbeltem Staub. Zusätzlich zu den Operationen des zum Leporello gefalteten Textils oder Papiers erzeugt der Fächer in den Beschreibungen Mallarmés, die Deleuze zitiert, einen Schleier aus Staub, ein Verbergen und Zeigen in einer Wolke, die durch die Handhabung um den Fächer entsteht. Dabei gehört der Wirbel zum Fächer und er schließt ihn im geschlossenen Zustand mit ein.

»Die Falte der Welt ist der Fächer oder ›die einmütige Falte‹. Und sobald der Fächer sich öffnet, lässt er alle Materiekörnchen auf- und niedersteigen, Aschen und Nebel, durch die hindurch man das Sichtbare wie durch die Löcher eines Schleiers wahrnimmt, je nach den Faltungen, die den Stein im Ausschnitt ihrer Inflexionen sehen lassen [...]. Die Falte ist vom Wind nicht zu trennen. Durch den Fächer ventiliert, ist die Falte nicht mehr diejenige der Seele, in der man liest, ›gelbe Falten des Gedankens‹, das Buch oder die Monade aus vielfachen Blättern. So eben enthält es alle Falten, denn die Kombinatorik seiner Blätter ist unendlich«.³⁷³

370 Vgl. zur Differenz von Falte und Faltung auch: Sylvia Martin (Hg.): *Der große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*, (Ausst.Kat. Kunstmuseum Krefeld) Freiburg i.Br. 2008.

371 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 23.

372 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 196.

373 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 54–55 mit Zitaten von Stéphane Mallarmé, vgl. Goebel: *Stéphane Mallarmé*, a.a.O., S. 257ff.

Das Buch als Vervielfältigtes wird von der unendlichen Falte differenziert, die der gefaltete Fächer in seinen Operationen erzeugen kann. So schließt Deleuze an den Fächer die Reflexion über die Falten des Buchs an. Als Buch im Sinne der Falte können nach Deleuze die fragmentarischen Buchprojekte von Mallarmé und Leibniz gelten, die sich in »Briefen und kleinen Gelegenheitsschriften« realisiert haben und die eine »weite Streuung wie Kombinationen aushalten«. ³⁷⁴ Das »Falten-Buch« ist demnach nicht ein bestimmtes Buch, ein vervielfachtes, fest gefügtes Blätterding, sondern es ist das »Buch oder Lesekabinett«, ³⁷⁵ das heißt, ein im Raum verstreutes Buch, das eine unendliche Kombinatorik zulässt. *Ein* Buch dagegen ist ein festes Gefüge, und ein solches Buch kombinierbar zu halten, da es sich nicht wie das »einzigste Buch« Mallarmés in verschiedenen und verstreuten Formen materialisiert, stellt eine Herausforderung dar, die selten gelingen mag, wie Deleuze und Guattari in *Rhizom* ausführen. ³⁷⁶ Deleuze kann das materialisierte Buch nicht der Falte zuschlagen, denn es »gibt keine zwei Welten, und der Schnitt ist bei Leibniz niemals eine Lücke oder Diskontinuität«. ³⁷⁷

374 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 56.

375 Ebd.

376 Vgl. Deleuze, Guattari: *Rhizom*, a.a.O., S. 35–36.

377 Siehe Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 110 und Anmerkung 13. Keinen Platz in der Geschichte der Falte findet daher auch die Draperie als Festlegung des Gewandes in einen Faltenwurf, obgleich dieser zugleich eine Geschichte des Zeigens und Verbergens, der Vervielfachung der Oberflächen (in einem Verweisverhältnis zwischen Haut und Stoff) und damit der Falte ist. Vgl. dazu Eric Pagliano: »Les enjeux de la draperie dans la peinture et la sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles vus par les théoriciens de l'art«, in: ders.: *Plis & Drapés*, a.a.O., S. 8–21.

5.3.2. Vielfalt

Die Verstreuung ist ein Prinzip des Buchs, mit dem die Künstler seit den 1960er Jahren arbeiten. Das betrifft nicht allein hohe oder fiktiv hohe Auflagen, sondern auch die Herausgabe und Wiederauflage von Büchern in mehreren identischen oder überarbeiteten Auflagen. So wurden die Künstlerpublikationen Christian Boltanskis vom Verlag Walther König in einer Box zusammengefasst und nachproduziert; der Künstler selbst hat Bücher nachdrucken lassen und Wert darauf gelegt diese Buchproduktionen nicht als solche kenntlich zu machen.³⁷⁸

Christian Boltanski hat ein bestimmtes Ausstellungskonzept an verschiedenen Orten wiederholt und dazu verschiedene Künstlerbücher herausgegeben. Wie in der Fotografie interessiert sich Boltanski nicht für das einzelne Bild, sondern für Bildzusammenhänge, die er unter anderem mit der Bildsammlung in einem Buch herstellen kann und die sich durch die Modifizierung der Bildprogramme über mehrere Buchprojekte noch weiter zerstreuen. Die Bücher, die im Folgenden im Zusammenhang analysiert werden, beziehen sich auf eine ihnen gemeinsam zugrunde liegende Ausstellungsidee. Die Buchkonzepte und das jeweilige Material wurden modifiziert, zum Teil älteres Material aufgenommen oder vergangene – auch bereits publizierte – Projekte in einem Buch zusammengefasst. So hatte das in Heftform herausgebrachte »Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben«, bereits fünf Vorläufer, die zwischen 1973 und 1995 erschienen; sie alle zeigen fotografische Bild-Listen, denen teils einleitende Texte und in einem Fall ein Briefwechsel des Künstlers mit Museumsleitern und Kuratoren zum dazugehörigen Ausstellungskonzept beigefügt sind.

378 Vgl. Walther König im Gespräch in: Koller, Zeiler: *Künstlerbücher/Artist's books*, S. 60: »Seine frühen Bücher hat er im Selbstverlag in ganz kleinen Auflagen gemacht, es gab einfach nicht mehr Leute, die sich dafür interessierten, der kleine Preis war eine Selbstverständlichkeit und nicht verkaufsfördernd. Der Vertrieb war extrem dilettantisch, obwohl sie so taten, als ob sie super professionell seien. Sie konnten die Bücher den Buchhändlern ja nicht schenken, die hätten sie weggeworfen. Boltanski hat auch immer so getan, als ob alle Leute seine Bücher kennen und sie zu Hause stehen haben. Wir haben sie dann alle nachgedruckt. Ich habe gesagt, soll man da nicht korrekterweise hineinschreiben: zweite Auflage. Er hat das vehement abgelehnt, und gesagt: Wir drucken die so lange, bis es keinen mehr gibt, der das haben will. Von Erstausgaben wollten die Künstler nichts wissen.«



Abb. 64/1
Abb. 64/2

- Büchertisch:
Christian Boltanski:
List of exhibits belonging to a woman of Baden-Baden, Oxford 1973, 18 × 11 cm, 8 Seiten inkl. Umschlag unpaginiert, drahtgeklammer-tes Heft;
Christian Boltanski:
Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes, Paris 1974, 21 × 14 cm, 48 Seiten unpa-giniert, klebegebundene Broschur;
Christian Boltanski:
Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören, Münster [1973], 22 × 15 cm, 80 Seiten unpaginiert, klebegebundene Broschur;
Christian Boltanski:
Inventory of objects belong- ing to a young woman of Charleston, Charleston 1991, Auflage 500 Expl., 20,5 × 14 cm, 26 Blatt, unpaginiert, klebegebundene Broschur;
Christian Boltanski:
Sachlich, Wien, München 1995, 26,5 × 21 cm, 120 Seiten unpaginiert, klebegebundene Broschur.

Aus sechs Publikationen (ein sechstes Inventar siehe Abb. 31: Falz und Scharnier), die im engen Zusammenhang mit dem Ausstellungskonzept stehen, lassen sich folgende Informationen über die Ausstellungen und Bücher rekonstruieren: Im Januar 1973 verschickt Boltanski 62 Briefe an Museen, in denen er ein Ausstellungsprojekt vorschlägt; die Projektidee wird im selben Jahr an drei Orten umgesetzt: In Oxford im Museum of Modern Art mit Fotos »aller Gegenstände, die sich bei einem jungen Mann befanden«; in Oxford erscheint Heft 1 mit dem Titel *List of exhibits belonging to a woman of Baden-Baden followed by an explanatory note* (Oxford 1973); im März stellt die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden Objekte aus, die »zweifellos einer alten Frau gehört haben«; im September das Museum von Jerusalem 850 Objekte eines »Studenten, der ein Jahr ins Ausland ging«; im selben Jahr bringt der Westfälische Kunstverein Münster *Buch 2* heraus unter dem Titel *Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören* eingeleitet durch ein Vorwort und gefolgt von einigen Antworten auf meinen Vorschlag (Westfälischer Kunstverein Münster, [1973]). 1974 wird das Projekt im Januar in Louisiana (Dänemark) mit Dingen eines Kindes aus Kopenhagen umgesetzt und im September im Centre Beaubourg in Paris; anlässlich dieser Ausstellung erscheint *Buch 3: das Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (1974 Paris). 1991 erscheint *Buch 4: ein Inventory of objects belonging to a young woman of Charleston* zum Spoleto Festival USA, Charleston. 1995 erscheint mit *Sachlich* *Buch 5* anlässlich der Ausstellung *Menschlich* in der Kunsthalle Wien. Im Februar 2000 kommt das bisher letzte *Buch 6* dieses Werkkomplexes heraus mit: *Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben* anlässlich der Ausstellung *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, (Düsseldorf 2000).³⁷⁹

Dass das Projekt mit einem Briefwechsel beginnt, wird im Nachwort der ersten Publikation *List of exhibits belonging to a woman of Baden-Baden followed by an explanatory note* (Oxford 1973) gleich im ersten Satz herausgestellt. Christian Boltanski schreibt: »At the beginning of January 1973 I wrote to the directors of sixty two art, history and anthropology museums suggesting that they arrange an exhibition which would consist of all the available objects that a given individual has had around him during his lifetime [...]. Since then I have received a large number of replies, most of them turning down my proposal. However, some museums have accepted to carry out the project. (Paris May 1973)«. Angaben, die er im Vorwort von »Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören ...« noch weiter präzisiert. Er schreibt, er habe »35 Antworten erhalten, die meisten negativ«. Das drahtgeklammerte Heft umfasst zwei Doppelblätter und listet fotografierte Objekte auf fünf Seiten auf. Die schwarz-weißen Bilder sind im Raster auf einen hellgrauen Hintergrund montiert, der um die Seiten jeweils einen papierfarbenen Rahmen frei lässt. Unter den Bildern finden sich handgeschriebene Bildunterschriften. Die Diskrepanz zwischen Objekten und fotografisch inventarisierten Objekten wird aufgespannt, »it is indeed necessary that the objects, on each occasion, be obtained from the district in which they are being shown«, betont Boltanski im Text, der sich explizit auf die Ausstellung in Oxford bezieht: »At Oxford it is arranged with the help of Peter Ibsen«, schließt das Nachwort.

³⁷⁹ Vgl. Bob Calle: *Christian Boltanski. Artist's Books 1969–2007*, Paris 2008.

Das Heft aber zeigt »exhibits belonging to a woman of Baden-Baden« und scheint anders als der Ausstellungsraum nicht an die Ortsregel gebunden. Was das Heft zeigt, ist offenbar nicht, was die Ausstellung im Museum of Modern Art in der »Pembroke Street« (so das Impressum) zeigte. Unerheblich, wie die Zusammenhänge gewesen sind, ob das Heft als Katalog im Ausstellungsraum überhaupt auftauchte, ergibt sich die Diskrepanz innerhalb des Buchs. Eine Identität zwischen Ausstellungsdingen und Bilddingen wird unterminiert. Die von Peter Ibsen fotografierten Dinge des jungen Mannes,³⁸⁰ die in der Ausstellung zu sehen waren, werden aber noch im selben Jahr in einer Publikation des Westfälischen Kunstvereins Münster herausgebracht in: *Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören eingeleitet durch ein Vorwort und gefolgt von einigen Antworten auf meinen Vorschlag*. Bei dieser Publikation handelt es sich um eine Broschur, die ein Vorwort, im ersten Teil die Bildliste des Inventars und im zweiten Teil den Briefwechsel enthält; alle Texte sind auf Französisch, Deutsch und Englisch zu lesen. Eingeleitet wird Teil II von einem Brief von Christian Boltanski, der in einer schreibmaschinenähnlichen Schrift gesetzt ist, es folgen auf den rechten Buchseiten zehn Faksimiles von Antwortschreiben verschiedener Museumsleiter und Kuratoren mit den dazugehörigen Übersetzungen auf den linken Buchseiten. Mit der Dreigliederung des präsentierten Materials, typografische Gestaltung des Ausgangsschreibens – Faksimiles – typografische Gestaltung der Übersetzungen, werden Authentifizierungs-Strategien vorgeführt. Das typografische Schreiben Boltanskis bezeugt, dass die Briefe tatsächlich versendet wurden: Kein Brief liegt mehr als Original vor. Im Unterschied zu allen anderen Briefen wird das Ausgangsschreiben nicht abgebildet, sondern der Text wiedergegeben; auch da es als ein Brief für viele Briefe stellvertretend steht: »62 Kopien an ...«. Es folgen die Faksimiles, die als Antwortschreiben wiederum den ersten Brief authentifizieren und des Weiteren die Ideengeschichte des Projektes zugänglich machen.

Bei Walther König kam 1991 eine Box mit Boltanskis gesamten Publikationen in Nachproduktionen heraus, darunter auch die hier besprochenen Bücher. Zusätzlich findet sich darin ein faksimilierter Brief als Einzelblatt, welcher dann bei Jennifer Flay in einem Buch über Christian Boltanskis Arbeit abgebildet wurde.³⁸¹ Der faksimilierte Brief vom 3. Januar 1973 besitzt einen prekären Status, er enthält weder Adresse noch Absender und ist ein Muster für den in einer Auflage von 62 Stück produzierten und versendeten Brief.

Flay schreibt, alle Inventare seien »gleich richtigen Nachlässen, anschließend aufgelöst worden, bis auf eine späte Arbeit in Bordeaux«. Sie erwähnt, dass das Verfahren nur in einem Falle »nicht ganz ehrlich« gewesen sei, da den »Gegenständen der Frau aus Bois-Colombes noch Dinge aus dem Besitz der Eltern des Künstlers und der Mutter von Annette Messenger hinzugefügt wurden«.³⁸² Die Authentifizierungsstrategien, mit denen Boltanski arbeitet, werden also wirksam und legen Flay eine Differenzierung in Dinge der benannten Besitzerin und untergeschobene nicht-authentische Dinge nahe. Die Authentifizierung scheint von den Verstreuungsstrategien der Publikationen und von den von Boltanski bewusst

380 Ebd., S. 32.

381 Christian Boltanski: *Livres*, Köln, Frankfurt a.M., 1991; Jennifer Flay (Hg.): *Boltanski. Catalogue*, Köln, Frankfurt a.M., 1992.

382 Flay: *Boltanski*, a.a.O., S. 87 und 109.

gestreuten Verunsicherungen nur unterschwellig durchkreuzt. Die Dinge müssen von einer Person vor Ort stammen, schreibt Boltanski wiederholt und berichtet andererseits (so Flay), dass sich unter den Dingen einer alten Frau auch Dinge von Boltanskis Mutter und von der Mutter seiner Lebensgefährtin befunden hätten. Auch im Vorwort zu »Inventory of objects belonging to a young woman of Charleston« wird die Gewichtung von Objekten, die einer Person gehören müssen, etwas verlagert, indem Boltanski schreibt: »these objects become the witnesses of our everyday life, and represent one of the realities of the Charleston of today.« Die Objekte stehen also nicht allein für eine Person an einem Ort, sondern sollen das Alltagsleben repräsentieren, indem eine Objektgruppe dieses vertritt.

Die klebegebundene Broschur *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (Paris, 1974) wird zum fünften realisierten Ausstellungsprojekt herausgegeben. Das Vorwort von Boltanski geht diesmal nicht auf die Erfindung des Projektes, sondern auf seine Geschichte und seine Regeln ein. Am Schluss des Vorwortes betont Boltanski die leicht handhabbare Umsetzbarkeit der Ausstellungsidee: »Il suffit pour les réaliser de trouver tel jeune homme partant étudier à l'étranger ou, comme c'est ici le cas, une femme partageant sa vie entre son appartement et celui de son fils situé dans une autre ville.« Eine Aussage, die in Konkurrenz zum Gerücht der untergemischten Dinge zweier Mütter tritt. Wie im vorausgehenden Buch mit den Objekten aus Charleston werden die Bildlisten von Bildunterschriften bezeichnet. Die Liste beginnt mit Kleidungsstücken »pull-over« und endet mit »papiers, factures, lettres, carnet de notes«.

Mit *Sachlich* erscheint 1995 eine großformatigere Broschur, die auf dem leichten, durchscheinenden Buchpapier in vier Teilen Bilder aus vier verschiedenen Projekten zusammenschließt, darunter auch das »Inventar der Objekte, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben – 1973«. Im Inhaltsverzeichnis findet sich dazu der Verweis auf Seite 27. Das knapp 120-seitige Buch ist allerdings nicht paginiert, sodass das reproduzierte Bildmaterial mit den Baden-Baden-Objekten in die anderen Bilderkonvolute eingebettet ist. Die ungerade Seite 27 bezeichnet eine rechte Buchseite, auf der sich dann allerdings die Gesamtansicht einer Ausstellungsinstallation befindet, die vermutlich nicht in das Baden-Baden-Konvolut gehört. So verschwinden die Dinge in *Sachlich* in einem Zusammenhang mit anderen Dingzusammenstellungen. Im Gegensatz zu allen Vorläufern werden die Fotografien randabfallend auf den Seiten gezeigt und sind gegenüber den briefmarkengroßen Abbildungen auf ein DIN A4-Format vergrößert, ins Querformat gestellt und in eine neue Reihenfolge gebracht. Die Falten der Kleidungsstücke erscheinen plastisch aufgeworfen und die Dinge sind auf den Buchseiten zu Paaren angeordnet.

Das »Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben« von 2000 verzichtet auf Text und gibt neben dem Druck-Impressum, das besagt, dass das Heft anlässlich einer Ausstellung in Düsseldorf erscheint, keine zusätzlichen Informationen zu den abgebildeten Gegenständen, welche in einem Raster aufgeführt und mit einer Bildunterschrift versehen sind.

»Immer geht es ihm ebenso sehr darum, seine Arbeiten als Installationen in Galerien und Museen zu zeigen, wie sie in Buchform unter die Menschen zu bringen. Bis heute hat er mehr als fünfzig Bücher veröffentlicht. Er möchte nicht, daß sie irgendeinen besonderen Marktwert bekommen und nur im engen Kreis der Kunstliebhaber zirkulieren. Daher besteht er nicht auf limitierten Auflagen und signiert diese Bücher bei ihrem Erscheinen auch nicht. Er lässt im Gegenteil immer wieder nachdrucken und verhindert so, daß die

Bücher zum Spekulationsobjekt werden«, schreibt Guy Schraenen über Boltanskis Bücher in *›Inventar‹ aller Bücher verlegt zwischen 1969 und 1995 von Christian Boltanski aufgestellt von G.S.*³⁸³ Dieser Katalog des Museum Weserburg hat selbst an der Streuung teil. Mit dem Titel *Inventar* wird direkt auf Boltanskis künstlerische Arbeit und Bücher, die das Wort »Inventar« im Titel führen, Bezug genommen, weshalb das Wort *Inventar* auf dem Cover in Anführungszeichen gesetzt und als Zitat ausgewiesen ist. Auf dem Titel werden zwei Namen genannt, einmal Christian Boltanski, dessen »Bücher verlegt zwischen 1969 und 1995« das *Inventar* verzeichnet, und G.S., der das *Inventar* aufgestellt hat. Im Impressum des Heftes wird das Monogramm in den Namen Guy Schraenen aufgelöst, unter »Konzept, Ausstellung und Publikation«. Schraenen schreibt im Vorwort: Ein »Buch ist in unserer Kultur wie ein Gesetz. Es ist ein Symbol von Macht und Wissen. In ihm verdichten sich persönliche und kollektive Erinnerungen«. Folglich setzt er seinen eigenen Namen mit auf den Titel und durch die Monogrammierung G.S. zugleich in Differenz zum ausgeschriebenen Künstlernamen Boltanski. Das »ausgestellt von« weist auf dem Cover durch das Monogramm auf einen weiteren an der Arbeit Beteiligten. Die Erweiterung der Autorschaft an den Büchern bezeichnet auch das »verlegt zwischen 1969 und 1995«, das sich nicht eindeutig auf den Künstler bezieht, sondern ebenso gut die verschiedenen beteiligten Verleger umfassen kann. Davon abgesehen hat Boltanski ganz im Gegensatz zu Schraenens Beteuerung sehr wohl Bücher signiert. Dies geht einher mit Boltanskis Bemühungen um Auflösung und Setzung von Authentizitäten, um die Publikationen und die repräsentierten Ausstellungskonzepte zu autorisieren und diese zugleich zu unterlaufen, und einer leichten Verwirrung des Publikums.

Materialien wie Spinnwebpapier, Transparentpapier, Wolkenmarmorpapier, geripptes Vorsatzpapier, grauer Buchbinderkarton und die Übernahme klassischer Cover-Gestaltungen versetzen die Publikationen mit der Verwendung des anonymen Buchmaterials, den Drahtklammer- und Klebebindungen und den typografisch gestalteten Broschurumschlägen in eine Sphäre der Alltagspraxis, die Boltanski auch für die Dinge beansprucht, die in diesen Medien erscheinen. An den Künstlerbüchern von Christian Boltanski lässt sich die Streuung als künstlerische Strategie seiner Buchkunst nachvollziehen; ein Aspekt dieser Bücher lässt sich als Multiplikation und Mutation beschreiben, mit denen der Betrachter der ephemeren Publikationen konfrontiert ist.

383 Schraenen: *Inventar*, a.a.O., S. 15.

5.3.3. Vervielfältigung

Als einen Buchtyp klassifizieren Deleuze und Guattari das Wurzel-Buch, ein am Baummodell orientiertes Buch, um sich in ihren Ausführungen zum Rhizom gegen dieses Modell abzusetzen.³⁸⁴ Dabei handelt es sich um dasjenige Buch, das nach dem Grimmschen Wörterbuch auf den Gebrauch von »büchernen Brettern« zurückgeht und das den »Namen des Baums« trägt, »aus dessen Holz Bretter und Tafeln am leichtesten geschnitten werden konnten«. Ein Baum-Buch ist eine Kopie seiner selbst. Um die Blätterachse formieren sich die Blattkopien. Dabei geht es Deleuze und Guattari um eine Kritik am Buch als Kopie der Welt, am »Buch der Welt«, das als in sich geschlossene Einheit die Welt abbildet. Das Buch vergleichen sie mit einer Pfahlwurzel »mit seiner Achse und den sich darum herumrankenden Blättern«. Seine geistige Realität »bringt unaufhörlich das Gesetz hervor: aus Eins wird zwei, aus zwei wird vier... Die binäre Logik ist die geistige Realität des Wurzelbaum«. Von diesem Wurzelbaum-Buch grenzen Deleuze und Guattari einen »zweiten Buchtyp« der Moderne ab: eine Wucherung, die sie in der Literatur festmachen (mit Luis Borges und James Joyce), und arbeiten ausgehend von den Analysen zum Medium Buch den Begriff des Rhizoms aus. Das Gesetz der Vervielfachung von eins auf zwei auf vier hat jedoch mit der Falzung eine durchaus »natürliche Realität«.³⁸⁵



Abb. 65
Vervielfältigung: Hanne Darboven: *Evolution Leibniz* (hg. zur Ausstellung »Hanne Darboven: Evolution Leibniz«, Sprengel-Museum Hannover), Ostfildern-Ruit (Cantz) 1996; 23,5×17,5 cm, 240 Seiten, Hardcover.

³⁸⁴ Deleuze, Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 15.

³⁸⁵ Zitate des Abschnitts stammen aus: Deleuze, Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 14ff.

Die Vervielfältigungstechniken des Mediums Buch hat Hanne Darboven (1941–2009) in ihrer Arbeit expliziert. Bei ihren Künstlerbüchern handelt es sich um die Entfaltung der »monade aux mille feuillets«.³⁸⁶ Hanne Darboven hat ihre künstlerischen Arbeiten in Ausstellungen als Wand- und Rauminstallationen und in Büchern veröffentlicht. Die Bücher erschienen anlässlich von Ausstellungen oder als Unikate, in Auflagen oder als Faksimiles in verschiedenen Verlagen; sie zeigen keine Ausstellungsansichten, sondern reproduzieren jeweils einen bestimmten Werkkomplex, der auch als Wand-Rauminstallation gezeigt werden konnte. Die Werkkomplexe tragen Namen berühmter Männer oder historischer Ereignisse: Bismarckzeit, Picasso, Leibniz, Fassbinder, Kulturgeschichte etc., in deren Geschichten Darboven sich selbst mit ihrer aufgewendeten »Schreibzeit« hineingeschrieben hat. Sowohl Wandarbeiten wie Bucharbeiten bestehen aus vervielfältigten Grundeinheiten. Bei den Modulen handelt es sich um Papierblätter, die bedruckt, beschrieben und zum Teil mit Fotografien beklebt sind, welche dann wiederum für die Buchauflagen reproduziert wurden. Augenfälligste Elemente auf den Blättern sind die ordentlich geführten handschriftlichen Wellenlinien, Textabschriften und kurzen Zahlen-Rechnungen, die in einer rundlichen Handschrift ausgeführt ins Raster der Seiten eingetragen sind. Die im Offsetverfahren »vorgedruckten« Blätter sind mittels Linien und Farbfeldern in Kolumnen, Zeilen und Rahmungen eingeteilt, in welche dann handschriftliche Eintragungen vorgenommen wurden. Für jeden Werkkomplex wählt Darboven ein bestimmtes Formular für Eintragungen. Dabei benutzt sie sowohl vorgefundene Strukturen, wie beispielsweise in der Arbeit Soll und Haben ein Kontorbuch oder Notizbücher und Kalender mit vorgegebenen grafischen Einteilungen. Darboven arbeitet aber auch mit Neuerfindungen von Formularen. Häufig autorisieren Stempelabdrucke mit Adresse, Zahlen und Buchstabenkürzeln die Blätter und »bestätigen« ihre durch zahlreiche Texte (über Darboven, Gesprächszitate von Darboven und Hinweise in Darbovens Texten wie: »schreibe auf«, »schreiben/rechnen« usf.) überlieferte disziplinierte Schreibpraxis – die allein durch die Masse an Arbeiten und durch die Papiermenge einzelner Arbeiten ersichtlich wird.

In den Wandarbeiten sind die Blätter gerahmt und werden Stoß auf Stoß zu großen Blattflächen gehängt. In den Büchern werden die Blätter häufig im Format verkleinert und mit einem Papierrand abgebildet, also nicht randabfallend reproduziert, was bedeutet, dass das abgebildete Blatt nicht die gesamte Buchseite einnimmt, sondern durch den Rahmen als reproduziertes Blatt, als Abbildung eines Papierblatts ausgewiesen wird. Mindestens ein Blatt wird jeweils auf einer Buchseite untergebracht und so die symmetrische Seitenordnung im Buch vervielfacht. In *Evolution Leibniz* finden zwei Blätter untereinander auf einer Buchseite Platz. Da diese wiederum selbst schon als Doppelseiten angelegt sind, vervielfachen sich auf einer aufgeschlagenen Buchdoppelseite die Doppelseiten und damit die Achsen, an denen sich die Symmetrien spiegeln und entfalten.

In der Literatur über Darboven haben sich verschiedene Zugangswege zu ihrer Arbeit herausgebildet. Ihr Werk wird als zeitgeschichtlicher und kulturgeschichtlicher Kommentar begriffen (Geschichtsarbeit), da sie Textzitate, Bildmaterial und Gegenstände, die im weitesten Sinne als Sammel-Objekte umschrieben werden können, zu Raum-Installationen und

386 Lafargue: *Plis*, a.a.O., im Klappentext von Bernhard Lafargue zum Themenheft hat die Faltung des Buchs, einer tausendblättrigen Monade (»l'emploiement dans le Livre, monade aux mille feuillets...«), das letzte Wort, das jedoch in keinem der Aufsätze eine Fortsetzung findet.

Buchgefügen formiert. Was sogleich zum zweiten Punkt führt: Die Überfülle des zusammengestellten Materials resultiert in einer Überforderung des Betrachters. Das Werk ist sehr umfangreich, da es in jahrzehntelanger, täglicher disziplinierter Arbeit entstanden ist. Daher scheint der Nachvollzug für die Betrachterin selbst ein Sisyphos-Unterfangen. Die Materialfülle steht dabei in Spannung zur Klarheit und Übersichtlichkeit der Präsentation, welche sich an (in den Lese- und Sehgewohnheiten) gut eingeübten buchspezifischen Parametern orientieren. Im Schreiben über Darboven hat sich eine Art Zugangsritual herausgebildet. Autor(inn)en, die in den Büchern von Hanne Darboven Texte in der Form von Nachworten und Vorworten beitragen, versuchen als Einstieg in die jeweilige Arbeit das von Darboven erfundene System nachzuvollziehen. Dabei geht es vor allem um eine bestimmte ›Rechenart‹ Darbovens, die sich durch alle Werkkomplexe zieht und mit der Darboven Kalender-Daten in Quersummen zusammenrechnet und diese in Zahlen oder Buchstaben ausschreibt. Die formalen Anordnungen sind allem Anschein nach in einer autoritären Art und Weise solcherart gegeben und wiederholt, dass der Betrachter sich veranlasst sieht, nachzurechnen und versucht die Zitat- und Bildmontage ›inhaltlich‹ nachzuvollziehen. Anreiz zu diesem Nachvollzug sind allein große Namen, welche die Arbeiten führen. Doch rechnet und liest der Betrachter? Sollte er nachrechnen und nachlesen? Die *Kulturgeschichte* beispielsweise umfasst Bildmaterial (Postkartenreproduktionen, die auf große Bogen montiert sind) in sieben großformatigen Kästen mit jeweils Hunderten von Blättern. Die *Schreibzeit* umfasst über 4000 Seiten in 33 Bänden. Daher sollte man sich zunächst fragen, warum man veranlasst ist, das Darboven-System nachzuvollziehen, um dann in einem zweiten Schritt herauszufinden, welche Anordnungen dem zugrunde liegen könnten und ob es Darboven nicht vielmehr genau um diese Anordnungen zu tun ist und nicht vorrangig darum geht, geschichtliche Daten zu vermitteln.

Komplex ist die Zurschaustellung der Einteilungen und der Gefügtheit der Papierräume. Die Reduktionismen liegen dabei an einer Schwelle des schnell Erfassbaren, als da sind: die Verknappung einer Buchseite auf ihre Linierung und auf das Raster, die Reduzierung eines Formulars auf das Zusammen von regulierendem Diagramm und bürokratischer Eintragung (Handschrift, Stempel, Bild). Gerade das schnelle Erfassen solcher Strukturen ist gut eingeübt. Die Differenzierung innerhalb der wiederholten Module bleibt immer an einer Schwelle zur gleichförmigen Wiederholung, sodass der Betrachter feststellt: Kolumne, Doppelseite, Formular, Eintragung, Datum, Textzitat; vielmehr als sich für einen bestimmten Text über Leibniz oder für die wechselnde Zahlenfolge der Paginierung, für das bestimmte Datum zu interessieren. Darboven baut eine Spannung zwischen diesem leicht zu Erfassenden und der Überfütterung multiplizierter Daten auf: Textzitate, welche sich wiederholen, Kopien ganzer Bücher, Reproduktionen von Postkartenarchiven und Sammlungen.

Der Zugang zur Arbeit von Hanne Darboven könnte ein arbeitstheoretischer sein, um den verschwenderischen Aufwand der Zeit und des Materials zu erfassen, dem eine Disziplinierung der Hand(schrift), eine Zeittaktung, eine Disziplinierung der Lektüren (Abschrift) und der Archivierung (Sammlung) zugrunde liegen: knapp gesagt, es handelt sich um die Konstruktion eines ›Künstler-Kontors‹ Darboven, das sich auch biografisch mit der Geschichte des

Handelsunternehmens der Familie Darboven(-Kaffee) unterfüttern liebe.³⁸⁷ In den Arbeiten tauchen zahlreiche Hinweise auf die Familiengeschichte auf: In Band 23–24 der *Schreibzeit* mit dem ›Untertitel‹ »Milieu ›80‹ ———: heute« finden sich beispielsweise Fotografien, die einen Rundgang durch ein (das Darboven'sche) Haus zeigen. Viele der Interieur-Szenen zeigen Arbeitsplätze, an denen sich in den Ding-Arrangements Kaffeegeschirr findet. Die Arbeiten liefern Daten ihrer Entstehung mit. Das betrifft zum einen mit Fotografien gewährte Einblicke in die Werkstätten, zum anderen aber auch das Repertoire der grafischen Zeichen, die einmal entwickelt, immer wieder aufgegriffen werden; so etwa die gereihten Quadrate (Kästchen), welche Darboven in ihr System der Zeichen-Transformationen mit einbezieht und welche Daten oder Zahlen ersetzen. Im Umfeld der Minimalart hatte Darboven ihre Schreibarbeit mit den Kästchen und Wellenlinien begonnen. Etwas Ausschweifendes liegt in der von Darboven aufgewendeten Arbeit und der steten Produktion. Der bürokratische Akt des Abschreibens und Eintragens gewinnt Sinn aus der in ihm verstrichenen Zeit: Das tägliche Schreiben ist das tägliche Leben als ein unendliches Kontinuum des Tätigseins.³⁸⁸

Der Zugang zu Darbovens Arbeit kann ein buchtheoretischer sein, da die Arbeit eher Aussagen über historische Praktiken trifft, als Aussagen zu bestimmten historischen Themen zu treffen. Darboven interessiert sich für die Medien, mit denen Informationen vermittelt werden, lässt diese (Formulare, Zeitschriften, Lexika, Postkarten, Fotografien, Sammelbilder) zirkulieren und baut sie in die Medien der Installationen, Kisten, Klemmmappen, Ringbücher, gebundenen Büchern ein. Nicht Daten, sondern Praktiken aktualisieren sich (Aufschreibesysteme). Jeder Werkkomplex erhält ein Formular mit spezifischen Einträgen; zu den in den Titeln aufgerufenen Namen aber werden reduzierte Referenzen geliefert. In lexikalisch verknappter Weise wird einem in der Arbeit *Evolution Leibniz* Leibniz ›näher gebracht‹, allerdings wird die knappe Information enorm ausgebreitet. Um das informierende Brockhauszitat über Leibniz breiten sich 444 Blätter, welche zu viert auf Doppelseiten angeordnet sind. Durch den Aufwand des Materials werden Singularitäten in Gleichförmiges eingebettet. Leibniz ist Titel einer Ausstellung, die in Hannover stattgefunden hat. Der Name wird anlässlich eines Jahrestages adressiert, da Leibniz in Hannover gelebt hat. Mit der Leibniz-Arbeit findet eine Vorführung von Reduktion statt, deren Mittel buchhafte Anordnungen sind, um eher das Erinnern zu Jahrestagen (an einen berühmten Namen) selbst vorzuführen als spezifisches Wissen zu vermitteln. Der Name Leibniz ist die Adresse für Handlungen der ›Geschichtsarbeit‹, welche in Reproduktion und Vervielfältigung besteht, in den Operationen von Verknappung und Ausdehnung. Geschult an der Minimalart, ihren eigenen künstlerischen Anfängen in New York in den 1960er Jahren, formalisiert Darboven das Spektrum des Buchhaften.

387 Vgl. Hanne Darboven: *Briefe aus New York 1966–68 an zu Hause*, Ostfildern [1997].

388 Das funktioniert bei Darboven anders als etwa bei einem Künstler wie Roman Opalka, dessen Arbeit als ein sukzessives Fortschreiten von Leben und Werk in der Zeit angelegt ist und somit das Werk auf die Zäsur des Todes des Künstlers hin zulaufen lässt.

5.3.4. Reduktion – Ausbreitung

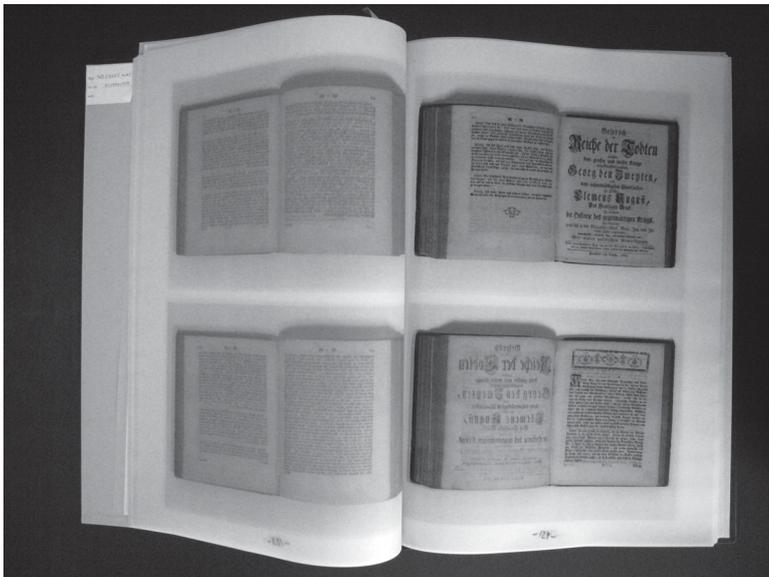
Faltung reduziert und breitet aus. Diese Operationen können als Hauptprinzipien von Hanne Darbovens Bucharbeit gelten.³⁸⁹



Abb. 66/1

Abb. 66/2

Schreibzeit: Bücherwagen, Band I (Doppelseite) und Band 31 (rechte Buchseite): Hanne Darboven: *Schreibzeit*, (Verlag der Buchhandlung Walther König und Max-Planck-Institut für Geschichte, Göttingen) Köln 1999, in 33 Bänden, 30 Expl.; 46,5 x 32 cm, Einzelblattsammlungen in Klemmmappen mit Lederoptik.



³⁸⁹ Ansätze zu einer buchtheoretischen Analyse der Arbeiten Hanne Darbovens macht Martin Krahe: *Serie und System*, Essen 1999.

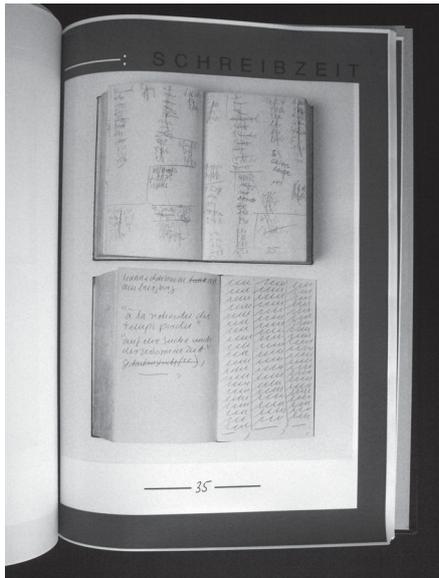


Abb. 66/3

Schreibzeit: Bücherwagen, Band I (Doppelseite) und Band 31 (rechte Buchseite): Hanne Darboven: *Schreibzeit*, (Verlag der Buchhandlung Walther König und Max-Planck-Institut für Geschichte, Göttingen) Köln 1999, in 33 Bänden, 30 Expl.; 46,5 × 32 cm, Einzelblattsammlungen in Klemmmappen mit Lederoptik.

Schreibzeit ist ein Buchprojekt, das auf Grundlage eines ›Originals‹, das Hanne Darboven dem Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen gegeben hat, in Zusammenarbeit mit dem Verlag Walther König 1995 reproduziert und in einer Auflage von 30 Exemplaren in 33 Bänden herausgegeben wurde. In *Schreibzeit* hat Hanne Darboven mehrere Arbeiten, die auch schon einzeln publiziert waren (zum Beispiel *Bismarckzeit*), zusammengestellt.³⁹⁰ Jedes Buch, genauer, jeder Papierstapel steckt in einer hochformatigen schwarzen, kunstledernen Klemmmappe mit Titelschild und einem kartonartigen grauen Vorsatz mit Adernprägung; zwei verschiedene Formate sind vorhanden (plus ein kleinformatigeres Buch mit einem Inhaltsverzeichnis); der Offsetdruck erfolgte auf verschiedenen Papierqualitäten: Transparentpapiere, glattes weißes Druckpapier, weißes Papier in einer Kopierpapierqualität, welche zum Teil innerhalb eines Bandes wechseln. Die beiden ersten Bände »Vorwort« faksimilieren ein ganzes Buch, dessen Titel wie folgt lautet: »Viertes Supplement oder nöthige Zusätze der Gespräche im Reiche der Todten vierten Bande, in welchem die kurzgefaßte Geschichte des heldenmüthigen Prinz Eugen, Herzogs v. Savoyen und andere Nachrichten von hohen Personen und verdienten Kriegshelden wie auch von ein und andern merkwürdigen Fällen mitgetheilt werden. Frankfurth und Leipzig 1762«. Allein in dieser den *Schreibzeit*-Bänden vorangestellten Bezeichnung »Vorwort« und dem ausführlichen barocken Buchtitel findet sich die Dehnungs- und Reduktionsarbeit wieder. Das Vorwort ist auf zwei Bände der *Schreibzeit* ausgedehnt und umfasst dieses 619-seitige Buch. In Darbovens Kopierwerk ›reduziert‹ es sich auf 172 Blätter. Auf Transparentpapieren sind jeweils zwei Doppelseiten des aufgeschlagenen Buchs untereinander in zwei graue Felder gesetzt. Der Buchkörper wirft an der Oberkante einen Schatten. Bedruckt ist jeweils die Vorderseite der Transparentblätter, welche auf der Rückseite spiegelverkehrt durchscheint. Das Buch dehnt sich durch das Auseinanderdividieren von Vorder- und Rückseiten, da sie jeweils auf den Vorderseiten gezeigt werden und folglich die doppelte Fläche beanspruchen. Auf dem Transparent taucht jedes Bild zweimal auf; das Prinzip der Vorder- und Rückseitigkeit

³⁹⁰ Bernhard Jussen (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000.

des Buchs bleibt im durchscheinenden Material des Pauspapiers präsent. Auf den Reproduktionen scheint der Schön- und Widerdruck der Vorlage durch, und beim Durchblättern der Transparentpapiere durchmischen sich die durchscheinenden Textfragmente der reproduzierten Buchseiten mit den Texten der darunterliegenden Transparentseiten. Das Aufblättern der Darboven'schen Buchseiten überführt die Reproduktionen in ihre Spiegelkehre. Jedes einzelne Blatt präsentiert die Tat einer Seitenwendung des Buchs: Die untere Doppelseite zeigt das Buch jeweils eine Seite weitergeblättert. Auf der Darboven'schen Buchrückseite des Transparentpapiers zeigen sich Buchseiten, die auf der Reproduktion spiegelverkehrt durchschlagen – wie etwa ein Zwischentitel – wieder seitenrichtig. Präsent sind auf jedem Transparentblatt die Vorder- und Rückseiten einer Buchseite; derjenigen, die gewendet wurde. Die Doppelseiten sind also nicht allein im Rekurs auf ihre Vervielfältigung und Reproduziertheit als Verdoppelungen angeordnet, sondern um die Operation des Wendens der Buchseiten auf jeder Seite vorzuführen und das Doppel nach der Falzregel des Kodex von eins auf zwei auf vier zu erzeugen.

Schreibzeit ist eine Montage aus extrahierten Zitaten, ganzen Büchern, Streichungen (durchgestrichene Worte), Ersetzungen (Wellenlinien) – Dehnung und Reduktion einer Zeitgeschichte; eine Lektüre erschließt das Darboven'sche Lektüreumfeld: Brockhaus-Lexikon, Der Spiegel, Literatur und Geschichtsbücher. Die Exzerpte von Texten sind montiert mit persönlichen Schreibpraktiken: Notizen, Kalenderaufzeichnungen mit codierten Zahlen, Textfragmenten, Namen, Buchstabenkürzeln. Die gesamte *Schreibzeit* wird von diagrammatischen Anordnungen organisiert, in welche die Texte, Zahlen, fotografischen Reproduktionen beispielsweise von Objekten oder Kalenderblättern angeordnet sind, die sich in Einzelseiten und Doppelseiten-Schemata organisieren. Geordnet ist das Material in Klemmmappen, denen einheitlich gestaltete Titeleien vorangeschaltet sind, (einzelne Arbeiten erstrecken sich über mehrere Bände, andere Bände versammeln mehrere Konvolute). Die Blätter sind paginiert (zum Teil mit einer Paginierung des Paginierten, wenn Blätter mit Seitenzahlen durchnummeriert sind, welche Doppelseiten zeigen, die ebenfalls paginiert sind) und mit Registern und Inhaltsverzeichnissen vernetzt. Band 27–30 bieten verschiedene Registrierungen mit »Sachregister«, »Namensregister«, »persönliches Register«, in denen auf entsprechende Seitenzahlen und Bände verwiesen wird.

Auf einem rot gerahmten Formular mit dem Titel »————: Schreibzeit« sind in Band 31 und 32 zwei Abbildungen von Notizbuch-Doppelseiten auf einseitig bedruckten Blättern untereinander gesetzt. Die untere Abbildung eines aufgeschlagenen Buchs bleibt immer die gleiche: linke Seite: ein Proust-Zitat (»à la recherche du temps perdu« und deutsche Übersetzung), die Adresse Darbovens und die Jahreszahl 1989 mit einem durchgestrichenen »heute«, rechte Seite: senkrechte Kolonnen mit Wellenlinien. Die obere Abbildung blättert ein Notizbuch vom Vorderdeckel des geschlossenen Buchs bis zum Rückdeckel des wiederum geschlossenen Einbandes durch: Die Doppelseiten zeigen in Kolonnen untereinander notierte Zahlen, Namen und Kürzel, die jeweils als erledigt ausgestrichen sind. Das Blättern der oberen reproduzierten Doppelseiten ist mit dem Umblättern der *Schreibzeit*-Blätter synchronisiert, während die unteren Bilder stillgestellt sind; man blättert auf der Stelle, was von der fortlaufenden Paginierung der *Schreibzeit*-Blätter und den wechselnden Notizbuchseiten konterkariert wird. Auf die *Schreibzeit*-Blätter dehnt sich die Doppelseite des einen

Buchs in einer Wiederholung auf unzähligen Doppelseiten aus, das andere Notizbuch wird in Doppelseiten zerlegt und in repetitiver Differenz aufeinander geschichtet.

Die auf Blättern und in Klemmmappen angeordneten Elemente sind somit unterschiedlichen Zeitrhythmen unterstellt: Manche Elemente werden durchgehend wiederholt (Formulare, bestimmte Bilder, Überschriften), andere werden gar nicht wiederholt und bleiben singular (zum Beispiel Zitate); sie sind mit dem Prozess des Blätterns und der Zweiseitigkeit der Seiten auf unterschiedliche Weise verschaltet. In Band 4 der *Schreibzeit* finden sich einseitig bedruckte Transparentpapiere. Folgt einem beschriebenen Transparentpapierblatt (das in diesem Falle ohne Rahmung die Buchseite einnimmt) ein solches mit gleicher Blatteinteilung, löst sich der Zwilling im Blättern von der noch halb verdeckten Buchseite und verdoppelt in der umgeschlagenen Spiegelkehre die Wiederholung. Singularitäten in der Blatteinteilung stehen dagegen wie Einzel-Zwischenblätter im Konvolut der gleichförmigen Abschriften und unterbrechen den gleichmäßigen Rhythmus.

Die Wiederholung und Verdopplung des Zeichenrepertoires finden auch auf der Ebene der grafischen »Übersetzungen« statt: So findet sich das »————« der Titelzeile auf den Notizbuchseiten wieder, dort aber als handschriftliche Eintragung. Daroben überträgt gedruckte Texte in handschriftliche Abschriften, eigene handschriftliche Notizen in Druckschrift, abgeschriebene Zitate werden in Wellenlinien transformiert, durch Linien ersetzt und Daten in Zahlen umgerechnet.

In den Darboven'schen Installationen und Buchprojekten treffen abstrakte Zeichen mit unangenehm konkret anmutenden Dingen zusammen, mit einer in Miniaturen verkleinerten Dingwelt aus Sammelfiguren und Dingmodellen. In *Evolution Leibniz* finden sich Fotoreproduktionen von Modellen. Auch bei den Dingen, die als Realien in den Ausstellungen stehen und in den Büchern als Reproduktionen von Fotografien der Dinge abgebildet sind, handelt es sich um Reduktionen: Es sind Fundstücke aus der sogenannten Volkskunst, Kinderspielzeug, Modelle, Sammelfiguren, also bereits (im Maßstab) transformierte Objekte. Ein Buch ist in seiner Tiefendimension ein opulentes Medium, in der strengen Wiederholung der Doppelseitenordnung ein in Einfaltungen verknapptes. Durch die Operation des Reduzierens wird bei Darboven nichts verdichtet, sondern das Reduzierte ausgebreitet. Eine Operation, die selbst buchimmanent ist: die Fläche durch Faltung zu reduzieren, um sie ausfaltbar und präsent zu halten.

6. Mediengeschichte mit Faltung



Abb. 67
Wolkige Wand:
Musterheft *Ogeno*;
ehemalige Buchbinderei
Otto Dorfner, Weimar.

Buchfalten sind Ausschnitt einer noch nicht geschriebenen »Kulturgeschichte der Falte (die erst noch zu schreiben wäre)«. ³⁹¹ Doch genauso gut sind sie Teil einer bereits geschriebenen und dem Gegenstand angemessen verstreuten Falten-geschichte: etwa mit dem Denken von Deleuze oder Michaux. Genauer gesagt sind die Buchfalten Teil einer ungeschriebenen (Medien)Geschichte der Faltung. Denn sie sind nicht zwischen den Polen Aufspannung und unendlicher, anti-linearer Falte charakterisierbar, sondern zwischen den Polen Falte und Faltung/Falz/Knick angesiedelt. Das Buch gehört in die Familie der Scharniermedien, der gefalteten und klappbaren Objekte. Der Falz ist Teil der Konstruktion des Buchs und Produzent von spiegelsymmetrisch an dieser Buchachse ausgerichteten Doppelseiten. Er bedingt die lineare und räumliche Konstruktion des Buchs. Mit der Faltung schreibt sich keine Gegengeschichte des Buchs, aber eine andere Geschichte. Sie ist *explizit* keine Geschichte der Schrift, der Buchökonomien, des Lesens und der Autorschaften: ihren bisherigen Protagonisten.

Wolfram Pichler und Ralph Ubl haben in einem Aufsatz zur Malerei einen faltentheoretischen Ansatz verfolgt. ³⁹² Der topologische Faltenraum wird bei ihnen vom zentralperspektivisch konstruierten Bild differenziert. Mithilfe der Falte wird eine andere Geschichte der Malerei erzählt und eben nicht jene von Erwin Panofsky fixierte Narration der Malerei als einer Anordnung, die sich an starren geometrischen Regeln ausrichtet, um sich auf einem aufgespannten Raster des Textilen abzuspielen. Einen Gegenentwurf hat Georges

³⁹¹ Vgl. Gabriele Brandstetter: »Spiel der Falten. Inszeniertes Plisseé bei Mariano Fortuny und Issey Miyake«, in: Gertrud Lehnert (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Berlin 1998, S. 165.

³⁹² Wolfram Pichler, Ralph Ubl: »Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche«, in: *Neue Rundschau* 113/4 (2002), S. 50–71.

Didi-Huberman entlang der Falte ausgearbeitet.³⁹³ Als entscheidende Kritik an dessen pikturalem Modell, das »die Tiefe des Bildes aus der ebenso unkalkulierbaren wie reichen, sumptuösen Physis des Bildträgers hervorbringt«,³⁹⁴ führen Pichler und Ubl an, die Kehrseitengeschichte benötige genau diejenige Erzählung, die sie verwirft. Die Falte ist bei Pichler und Ubl daher eine Figur, um das »Kontingente und Brüchige« der Geschichte der Malerei auszustellen; nicht die ganz andere Geschichte der Malerei zu schreiben, sondern einen Kommentar in der brüchigen Oberfläche der Erzählung. Sie finden in der Geschichte der Malerei Beispiele für die Reflexion über den quadrierten Raum, in der Oberfläche rissig ist, in Schichten liegt und Untergründe zu sehen gibt; ein Raum, der nicht nach dem Prinzip von Figur und Grund arbeitet: Querfalten der Malereigeschichte.

Wolfram Pichler hat inzwischen noch ein alternatives Falten-Modell beschrieben, welches sich nicht so sehr an der Falte als an der Faltung orientiert, auf welches auch Didi-Huberman bereits verwiesen hatte.³⁹⁵ Dieser schlägt in Überlegungen zu dem von Marcel Duchamp so benannten »Scharnierprinzip« den Begriff der »bildtragenden Faltung« vor und weist damit auf eine bildinterne Faltung, die ebenso eine Zweiteilung wie eine Symmetrie in die Darstellung einführt.³⁹⁶ Sie rekurriert auf die Geschichte des Diptychons, was Pichler wiederum an den Gemälden Caravaggios vorführt.

Wenn sich ikonische Zeichen auf die Paradigmen von Falte und geometrisierender Zentralperspektive beziehen lassen, dann stehen die Zeichen im Buchraum bereits in einem linearisierten und gefalteten Raum und nicht wie in der Malerei in einem linearisierbaren und faltbaren auf ihrem textilen Grund. Mit der Faltung ist eine Linearisierungstechnik erfunden. Geometrie und Starrheit des Rasters, in das sich Schrift sukzessiv reiht und aus dem sich Ornamentik konstruieren lässt, werden im Buchraum von Querfalten durchzogen. Hier arbeitet die Falte nicht immer ikonisch – dies tut sie auch, wie es für Buchmaterial beschrieben werden kann. Sie ist vielmehr Teil der Konstruktion des Raums selbst. Blätterbare Räumlichkeit lässt sich im Buchraum nicht gegen das Lineare ausspielen. Das Auftauchen übertriebener Spielarten der Falte auf Buchmaterialien zu einer Zeit, die das Medium Buch für flach hält, macht sie als Querfalten beschreibbar. Die Buchfalte ist räumlich und linear zugleich. Der Falz ermöglicht den beweglichen Raum der Doppelseiten und ist als feste Markierung eine Grundlinie der in den Buchraum eingetragenen Linien. Es ist, als könnten im Buchmaterial Quetsch- und Querfalten hausen, die beim geradlinigen Falzen der Papierbogen nicht geduldet werden können; als könnte sich Fläche zugleich räumlich gebärden. Ornamente offenbaren Gefaltetheit eines Gegenstandes, auf dessen Faltungen sie in Erscheinung treten. Es ist eine Besonderheit des Mediums Buch, dass Übertragungen der Falte in den Bereich des Ornamentalen und technische Faltungen des Papiers aufeinander treffen. Auf Buchdeckeln, die man umwendet, stellen Materialmuster das Innere aus und lassen im Inneren das Äußere zum Vorschein kommen und umgekehrt. Die Muster zeigen Umhüllendes und umhüllen einen Gegenstand, der sich in Häuser, Schränke, Regalfächer, Schachteln,

393 Vgl. Didi-Huberman: *L'Étoilement*, a.a.O. und ders.: *Ninfa Moderna*, a.a.O.

394 Pichler, Ubl: »Enden und Falten«, a.a.O., S. 67.

395 Eine der raren Analysen zu linearen Falten in der Malerei: Wolfram Pichler: »Caravaggio oder die Malerei des Zwiespalts«, in: *Magazin 31: Die Figur der Zwei*, Zürich (2010), Heft 14/15, S. 31–39.

396 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln 1999.

Schuber, Schutzumschläge, Einbände, vielblättrige Vorsatzkonstruktionen, vielblättrige Titeleien, Vorworte, Nachworte und Anhänge hüllt.

Falte und Gefüge sind Begriffe aus der Topologie, in deren Einflussbereich das Medium Buch bisher nur am Rande gefallen ist. Deleuze hat vom topologischen Raum des Buchs gesprochen, es aber nicht explizit zu den Falwendungen gezählt. Analysen der Buchfalten halten sich nicht streng an die Begriffe der Topologie, suchen aber – auf Grundlage der Erkenntnisse über Muster und technische Faltungen – Zugänge, um das Medium Buch auch im Kontext der Kunst mit Hilfe von Faltooperationen zu beschreiben: Vervielfältigung, Reduktion und Ausdehnung. Falten heißt, etwas auf sich selbst umzuschlagen, etwas in sich selbst immer weiter zu differenzieren. Dabei ist es nicht allein um die Vervielfachung zu tun, denn das »Vielfältige ist nicht nur dasjenige, was viele Teile hat, sondern was auf viele Weisen gefaltet ist«, schreibt Deleuze am Beginn von *Die Falte*.³⁹⁷

Auch daher liegt das Augenmerk auf Bereichen des Nebensächlichen. Eine medial-historiografische Analyse des Buchs beschäftigt sich mit vielfältig gefalteten Materialien, mit Ornamenten als Trägern der Buchgeschichte. Materialbeschaffenheiten umspielen in ihren ornamentalen Zurichtungen charakteristische Eigenschaften des Gegenstandes. Die im Barock affizierten Materialien und Aggregatzustände der Falte, die Gilles Deleuze in seinem Buch zur Falte untersucht – die »Falten der Winde, der Wasser, des Feuers und der Erde«³⁹⁸ –, finden sich im Repertoire der Buchornamente: Stein, lebendige Gewebe, textile Gewebe und sogar die »wolkigen Wände« des barocken Trompe-l'œil sind mit wolkigen Liniengebilden oder Wolkenmarmorpapier vertreten – auf Aktenordnern verbreitet; von Christian Boltanski verwendet (siehe Abbildung 67: Wolkige Wand).³⁹⁹

»Wir haben uns hier mit dem Buche nur soweit zu beschäftigen, als es Kunstwerk ist oder sein soll«, schreibt der Kunsthistoriker Rudolf Kautzsch 1901 in *Die Kunst im Buchgewerbe*. Er schränkt ein, dass sich ein genauere Blick auf die Technik durchaus lohnen könnte, doch hat Technik in seinem Sinne dienstbar zu sein. Alles was den Buchraum macht, ist Kautzsch ab und an eine knappe Bewertung wert: sei es der Hinweis auf ein vortreffliches Vorsatz, einen Leinenband nicht ersten Ranges, ein fliegendes Blatt, das Frische atmet.

Die Diskurse des Kunstgewerbes haben Bewertungskriterien verfestigt (das schöne Buch) und die nicht enden wollenden Bestrebungen, Grenzen zwischen Büchermengen ziehen zu wollen, in Gang gesetzt (das bibliophile Buch), sie bieten jedoch auch alternative Zugänge. Die Aufsatzsammlung *Die Krisis im Kunstgewerbe*, in der sich Kautzschs Aufsatz findet, stellt die Frage nach Kunst und Technik auch noch differenzierter: »Wie ich in meiner »Entwicklungsgeschichte der Spitze« nachgewiesen habe«, lautet die Bemerkung in einem Beitrag zu den textilen Gewerben, »gehört die Farblosigkeit gerade zum Wesen der europäischen Spitze, die sich eben erst allmählich durch Verlust der Farbe aus der bunten Posamenterie zu einer besonderen Kunstgattung herausgearbeitet hat. Es ist auch zweifellos, dass eine farbige Spitze, die ja doch nicht die Starrheit der Posamenterie haben darf, wenn

397 Deleuze: *Die Falte*, a.a.O., S. 11.

398 Ebd., a.a.O., S. 16.

399 Ebd., a.a.O., S. 154.

sie in Falten übereinander liegt, nicht eigentlich farbig, sondern nur schmutzig wirkt; bloss in gespanntem Zustande, etwa als Fächer, ist die Wirkung die ursprünglich beabsichtigte – dann hat man aber streng genommen, keine Spitze vor sich.«⁴⁰⁰

Hier geht es also um die Entwicklungsgeschichte einer kunstgewerblichen Praxis wie sie Gottfried Semper fundiert hat. Die These lautet daher: nur wenn das Textil zusammenfaltbar ist, handelt es sich überhaupt um Spitze und da dieses Textil flexibel ist, ist es farblos, weil es im Gebrauch mehrschichtig liegt und Farbigkeit daher stört. Die voneinander abhängigen Charakteristika Farblosigkeit und Faltbarkeit machen das Textil zu einer eigenständigen Gattung. Der Autor verfolgt den Zusammenhang technischer Bedingungen auf einem Gebiet, der Posamenterie, die keine eigenständige Funktion besitzt. Posament bedeutet Besatz. Aus dem Französischen *passementer*: mit Borten besetzen. Darin steckt das Wort *passé*, wie Pass oder Zuspiel und *passé*, wie vergangen; also etwas, das einem anderen zugespielt wird oder etwas, das an ein bereits schon Gemachtes angefügt wird. Eine mediale Historiografie des Dings scheint hier auf. Ein Zuspiel von Techniken und ikonischen Qualitäten wird erfassbar. Kunstgewerbliche Diskurse bieten also Zugänge für eine mediale Historiografie, in der die Dinge für und von sich selbst sprechen.

Von den ornamental verfassten Buchmaterialien ist vielleicht das Beispiel des gerippten Papiers am einfachsten nachzuvollziehen. Schlagen Sie irgendeinen Bibliotheksband oder ein Hardcover auf, dort ist es als Vorsatzpapier zu finden. Ornamente weisen nicht zurück auf einen bestimmten Gesichtspunkt: beispielsweise eine Linienstruktur auf den Gebrauch des Papiersiebes. Sondern das bewährte Muster post- und antizipiert Geschichten des Büchermachens. Bücher sind eingebettet in eine Geschichte des Papiers, dessen Rasterungen schon im pergamentenen Buchraum gezogen waren, dessen textile Muster längst im Buchraum eingetragen waren, bevor das Papier auf textilem Grund geschöpft und das Textile als Muster erneut hervorgekehrt wird. Ornamente und Techniken gehen neue Allianzen ein und Abdrücke von überkommenen Herstellungstechniken werden zu Hilfslinien neuer Techniken. In diesem Fall zur Orientierungslinie für das Falzen, denn am klügsten bricht man das Papier mit der Laufrichtung also eben entlang der stärkeren Sieblinie. Eine Hilfslinie, die erst in der industriellen Produktion zu einer solchen mutieren kann, denn zuvor kennt das Papier zwar das Muster, nicht aber eine Laufrichtung. Der Ursprung liegt hier vor dem Anfang und weist über sich hinaus. Technik und Ornament sind auf ganz andere Weisen miteinander in Kontakt als eine Kunstkritik des Kunstgewerbes meist annehmen möchte. Mit der eingepprägten Siebstruktur weist das Papier ein papiergeschichtliches und buchgeschichtliches Muster auf.

Bei einer Buchgeschichte mittels papier-ornamentaler Mikroanalysen kann man auch das Material ermüden oder überstrapazieren. Aus dem, was aneinander angrenzt, aus dem, was sich berührt, Verbindungen zu schaffen, birgt auch das Risiko falscher Schlüsse. »Dinge sind Zeichen und Nicht-Zeichen zugleich, sie sind Indizien, die sich nach Familienähnlichkeiten ordnen lassen, aber auch leicht zu falschen Schlüssen verführen«, schreibt Dorothee Kimmich über Siegfried Kracauers Vorschlag eine Geschichte »durch die Dinge«

400 Moritz Dreger: »Die Textil-Gewerbe«, in: Graul (Hg.): *Die Krisis im Kunstgewerbe*, a.a.O., S. 156.

zu betreiben (»through things not above them«).⁴⁰¹ Es kann um ein *à peu près* gehen, um ein mehr oder weniger oder wörtlicher um ein nah dran. Nicht darum geht es, zu erklären: so ist es gewesen und nicht anders, sondern: so könnte eine Annäherung gelingen, eine Anschmiegun g an die Dinge. Die Überprüfung von Ähnlichkeiten wird in Kracauers Text *Geschichte: vor den letzten Dingen* als kulturwissenschaftliche Methode vorgestellt – und zwar »sowohl im positiven als auch im negativen Sinne: als Modell der Erkenntnis und zugleich als Gefahr der Täuschung«, sagt Kimmich treffend.

Eine Analyse der Nebensachen muss sich zunächst gegen die Theorie-Unwürdigkeit des Trägers durchsetzen; denn es geht ja nicht um so etwas wie Authentizität des Materials oder um die Arbeit des Künstlers an der semantischen Aufladung des Materials (also etwa verbranntes Papier um der verbrannten Bücher willen), sondern um die, wenn auch ephemere, Arbeit des Trägers in der Zeichenwelt; um die historisch gut informierten Ornamente. Wenn auch die Theoretiker der Falte in ihren Analysen immer eine »Spur der Gegenständlichkeit aufrecht erhalten« haben (sagt Alain Badiou über Gilles Deleuze), fragt eine medienwissenschaftlich ausgerichtete Buchanalyse nach eben dieser Grundlegung. Bücher archivieren ihre Geschichtlichkeit an den Rändern. Diese ist zu ergründen in einer ganz pragmatischen Randkunde wie von Léon Gilissen betrieben, der, um das Falzschema von Tierhäuten in Pergament-Handschriften zu identifizieren, seinen Blick auf die Ränder gerichtet hat, denn sie verraten mit Indizien wie Aderung und Rissen die ehemaligen Anschlüsse von Seiten, in der durch Falz und Schnitt in Ordnung gebrachten Seitenabfolge. Die Blätter bezeugen ihren ehemaligen Zusammenhang: »Les feuilles doivent témoigner de leur ancienne solidarité.« Bei Hardcovern finden sich in der zeitgenössischen Buchproduktion eine Fülle ornamentaler Buchfalten mit den Rekursen auf den traditionellen Kodex. Bei Taschenbüchern ist die Buchfalte mit der Falzung Teil der Produktion und scheint in der Verwendung von Materialien mit Textilstrukturprägung auf, doch ist hier vor allem ein (werbe)grafisches Paradigma wirksam.⁴⁰² Mit dem Verlegereinband wird das anonyme Material der Sortimentsbuchbindereien, die das faltenreiche Buchmaterial – bis heute für Bibliotheksbücher – bereithalten, zugunsten grafischer Buchgestaltungen zurückgedrängt. Doch dass so manche Faltentheorie in der Wissenschaftsreihe der Suhrkamp-Taschenbücher in Cover mit Textilprägung gehüllt ist, gehört nicht in den Bereich des zu Übersehenden. Textilprägung findet in der Geschichte des Mediums Buch ihre Gründe, welche eben diffiziler sind, als dass Muster bewusstlos von einem Träger zum nächsten übertragen werden. Reproduktionsketten der Buchfalten sind auch im Digitalen nicht abgerissen; Internetseiten schwimmen auf marmoriertem und textilem Grund.

401 Siehe Dorothee Kimmich: *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011, S. 52f. und vgl. auch Frank Grunert, Dorothee Kimmich (Hg.): *Denken durch die Dinge*, München 2009.

402 Auch im Buchraum der Taschenbücher lässt sich die gefaltete Anordnung beobachten: beispielsweise in *Die Falte* von Gilles Deleuze, welche im Suhrkamp Verlag in einer textilen Hülle erscheint (ein geprägter Karton-Umschlag). Die beiden Abbildungen sind so grob aufgerastert und kontrastarm, dass sie eine gekräuselte Oberfläche bilden, welche Stillleben mit Faltendingen nur erahnen lassen und stattdessen die Rasterpunkte hervorkehren. Beide Bilder befinden sich nicht auf den bildaffinen rechten Buchseiten, die beim Blattwenden zuerst in den Blick geraten, sondern sinken auf linken Buchseiten im Text ein.

7. Dank

Mein herzlicher Dank gilt vor allem Bernhard Siegert, der die Arbeit am Buch von Anfang an mit großem Wohlwollen und konstruktivem Fragen begleitet und überhaupt ermöglicht hat. Ohne die finanzielle und kollegiale Unterstützung durch das DFG-Graduiertenkolleg »Mediale Historiographien« der Universitäten Erfurt/Jena/Weimar wäre die Arbeit nicht zustande gekommen, allen Beteiligten und insbesondere Adina Lauenburger, Helga Lutz, Bettine Menke, Gregor Kanitz und Christina Vagt bin ich dankbar für Rat und Kritik. Dem zweiten Gutachter der Dissertation Ralph Ubl ganz herzlichen Dank für wegweisende Gespräche. Äußerst wertvoll und bestärkend waren Hinweise und Gedanken der Lektorinnen des ersten Skripts Isabel Kranz und Anne Scharf, vielen Dank! Die Recherchen führten in verschiedene Bibliotheken und Sammlungen und wären ohne deren Unterstützung nicht möglich gewesen; unter anderem die Bibliothek des Deutschen Museums München, das Papiermuseum Basel, die Sammlungen des Deutschen Historischen Museums Berlin und des Stadtmuseums München, die Sammlungen der Kunstbibliothek und der Staatsbibliothek in Berlin, die Fotothek/Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien in Weimar. Mein ausdrücklicher Dank gilt Frieder Schmidt von der Papierhistorischen Sammlung des Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Matthias Metka von der Spezialpapierfabrik Oberschmitt, Ria Radicke aus der ehemaligen Buchbinderei Otto Dorfner in Weimar, Bettina Brach vom Studienzentrum für Künstlerpublikationen in der Weserburg/Museum für moderne Kunst in Bremen; für die Gespräche gelegentlich eines Ausstellungsaufbaus danke ich Christian Boltanski.

8. Bibliografie

Bibliografien und Nachschlagewerke

Bibliografischer Katalog zu Papierobjekten »The memory of paper«:
<http://www.memoryofpaper.eu>

Datenbank der Wolfenbütteler Bibliografie zur Geschichte des Buchwesens
im deutschen Sprachgebiet: <http://dbs.hab.de/wbb/index.htm>

Lexikon des gesamten Buchwesens (Hg. von Karl Löffler und Joachim Kirchner),
Leipzig 1935–37.

Lexikon des gesamten Buchwesens (Hg. von Severin Corsten),
2. völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart, Bände erscheinen seit 1985.

Zeitschriften

Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien, Hannover 1886–1977

Archiv für Buchbinderei und verwandte Geschäftszweige, Halle an der Saale 1901–1903

Fortsetzung Archiv für Buchbinderei, Halle an der Saale 1903–1944

Das Papier, Darmstadt 1947–1999

Der Papierfabrikant, Berlin 1903–1945

Deutsche Kunst und Dekoration, Stuttgart 1897–1932

Deutsche Papierzeitung, Baden-Baden 1947–1948; Fortsetzung *Neue deutsche Papier-
Zeitung*, Frankfurt a. M. 1948–1949; Fortsetzung *Allgemeine Papier-Rundschau*,
Heusenstamm 1949–1962

Die Werkkunst, Berlin 1905–1911

*Illustrierte Zeitung für Buchbinderei und Cartonnagenfabrikation, sowie für sämtliche
verwandte Fächer*, Berlin, Halle an der Saale 1868–1903

Kartonnagen- und Papierwaren-Zeitung, Dresden 1917–1941

Kunstgewerbeblatt, Leipzig 1885–1917

Papier und Druck, Berlin 1952–1954

Papiergeschichte, München 1951–1976

Papierzeitung, Berlin 1876–1945

Zellstoff & Papier, Leipzig 1955–1997

Allgemeine Literatur

Adam, Paul: »Über die Entwicklung der älteren Buntpapiere in der Buchbinderei«, in: *Archiv für Buchbinderei* 5 (1905), S. 154–156.

Aggstaller, Emil: *Das Einmaleins des Ausschießens. Ein Leitfaden zum Ausschießen der Druckformen für Hand- und Maschinenfalz*, Frankfurt a. M.. 1949.

Anonym: »Die technischen Notwendigkeiten des Einbandes in Wechselwirkung mit dem Ornament«, in: *Archiv für Buchbinderei* 1 (1901), S. 101–102.

Anonym: »F. Martini's Falz- und Heftmaschine«, in: *Journal für Buchbinderei* 3 (1881), S. 110.

Anonym: »Hundert Jahre Bamberger Kaliko. Kaliko Bucheinbandgewebe, Archibald Leighton um 1830 Erfinder des Kaliko in London«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 76 (1963), S. 344.

Anonym: »Interessantes über Buchbindemaschinen«, in: *Der Propeller* (1930), Heft 1, S. 2–6.

Asman, Carrie: »Ornament und Bewegung. Wissenschaft und Kunst in Gottfried Sempers Schmuckbegriff«, in: Ursprung, Philip (Hg.): *Herzog & Demeuron. Naturgeschichte*, Baden 2002, S. 397–404.

Bach, Friedrich Teja: *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

Badiou, Alain: »Deleuze, Leser von Leibniz«, in: Härle, Clemens-Carl (Hg.): *Karten zu Tausend Plateaus*, Berlin 1993.

Baker, Nicholson: *Der Eckenknick oder Wie die Bibliotheken sich an den Büchern versündigen*, Hamburg 2005.

Becker, Andreas; Reither, Saskia; Spies, Christian (Hg.): *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*, Bielefeld 2005.

- Becker, Jürgen; von der Osten, Claus (Hg.): Sigmar Polke. *Die Editionen 1963–2000*, Ostfildern Ruit 2000.
- Behncke, Wilhelm; von Falke, Otto; Lehnert, Georg u.a. (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, in zwei Bänden*, Berlin 1907–1909.
- Berns, Jörg Jochen (Hg.): *Daumenkino*, (Ausst.Kat. Kunsthalle Düsseldorf) Köln 2005.
- Bickenbach, Matthias: »Das Dispositiv des Fotoalbums«, in: Fohrmann, Jürgen (Hg.): *Medien der Präsenz*, Köln 2001, S. 87–128.
- Biesalski, Ernst-Peter: *Die Mechanisierung der deutschen Buchbinderei 1850–1900*, Frankfurt a. M.. 1991.
- Bippus, Elke; Westheider, Ortrud: *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, Köln 2002.
- Boek, Phileas: *Die Marmorierkunst. Ein Lehr- und Handbuch*, Wien u.a. 1800.
- Böhrde, Theodor: »Die Entwicklung der Falzmaschinen«, in: *Blätter für Buchgestaltung und Buchpflege* 4 (1933), Heft 1, S. 11–16.
- Boltanski, Christian: *Livres*, Köln, Frankfurt a. M.. 1991.
- Brall, Artur: *Künstlerbücher. Artists' books. Books as art*, Frankfurt a. M.. 1986.
- Brandstetter, Gabriele: »Ein Stück in Tüchern«. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault«, in: Kemp, Wolfgang; Mattenklott, Gert u.a. (Hg.): *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlin 2000, S. 105–139.
- Brandstetter, Gabriele: »Spiel der Falten. Inszeniertes Plisse bei Mariano Fortuny und Issey Miyake«, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Berlin 1998, S. 165–193.
- Bredenkamp, Horst: »Leibniz' Gewebe. Strumpfband, Falte, Leinwand«, in: Hoppe-Sailer, Richard (Hg.): *Logik der Bilder*, 2005, S. 233–238.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004.
- Breuer, Gerda (Hg.): *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform. Programmatische Texte*, Braunschweig 1998.
- Broodthaers, Marcel: *Catalogues des Livres 1957–75*, (Galerie Michael Werner) Köln 1982.

- Broodthaers, Marcel: *Katalog der Editionen, Graphik und Bücher*, (Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover u.a.), Ostfildern Ruit 1996.
- Brown, Llewellyn: *L'esthétique du pli dans l'oeuvre de Henri Michaux*, Caen 2007.
- Bruckner, Ursula: »Das Beutelbuch und seine Verwandten – der Hülleneinband, das Faltenbuch und der Buchbeutel«, in: *Gutenberg-Jahrbuch 72* (1997), S. 307–324.
- Brüderlin, Markus (Hg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, (Ausst.Kat. Sammlung Beyeler) Basel, Köln 2001.
- Buhrs, Michael (Hg.): *Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich*, (Ausst.Kat. Villa Stuck München) München 2010.
- Buttlar, Adrian von: »Gottfried Semper als Theoretiker«, in: Semper, Gottfried: *Der Stil, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1860*, Mittenwald [1977], Band 1, S. 1–22.
- Calle, Bob: *Christian Boltanski. Artist's Books 1969–2007*, Paris 2008.
- Clay, Steven; Rothenberg, Jerome (Hg.): *A Book of the Book*, New York 2000.
- Cobden-Sanderson, Thomas James: *The Ideal Book or Book Beautiful. A Tract on Calligraphy Printing and Illustration & on the Book Beautiful as a Whole*, London 1900.
- Cockerell, Douglas: *Bookbinding and the care of books*, London 1938.
- Cormann, Grégory; Laoureux, Sébastien; Piéron, Julien (Hg.): *Différence et identité. Les enjeux phénoménologiques du pli*, Hildesheim u.a. 2006.
- Curjel, Hans von (Hg.): Henry van de Velde. *Zum neuen Stil*, München 1955.
- Damisch, Hubert: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris 1984.
- Darboven, Hanne: *Briefe aus New York 1966–68 an zu Hause*, Ostfildern [1997].
- Deborne, Martine: »Le pli de l'image«, in: *Macula 2* (1977), S. 109–111.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte*, Frankfurt a. M. 2000.
- Deleuze, Gilles: *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*, Berlin 1997.

- Derrida, Jacques: *Maschinen Papier*, Wien 2006.
- Didi-Huberman, Georges: *L'Étoilement: Conversation avec Hantai*, Paris 1998.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich, Berlin 2006.
- Didi-Huberman, Georges: *Phasmes. Essays über Erscheinungen*, Köln 2001.
- Dittmar, Rolf: »Metamorphosen des Buches«, in: *Handzeichnungen, utopisches Design, Bücher* (Ausst.Kat. Band 3 documenta 6, Kassel), Kassel 1977, S. 296–300.
- Dong, Qiang: *Les vingt-et-un plis de H.M. La question du dedans et du dehors dans l'oeuvre de Henri Michaux*, Lille 1997.
- Drucker, Johanna: *The Century of artists' books*, New York 1995.
- EE: »Vor einem Jahrhundert: die erste Falzmaschine«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien* 65 (1952), S. 113–114.
- Endres, Johannes; Wittmann, Barbara; Wolf, Gerhard (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums*, München 2002.
- Eule, Wilhelm: »Leipzigs Pionierarbeit im Bau von Falz- und Heftmaschinen«, in: *Papier und Druck* 8 (1919), S. 33–37.
- Eule, Wilhelm: *75 Jahre Falz- und Heftmaschinen*, Leipzig 1954.
- Feiler, Sigrid; Schmidt, Frieder: *Franz Bartsch. Papiersammler aus Wien. Rekonstruktion seiner Ausstellung Stuttgart 1909*, Leipzig 1998.
- Felix, Zdenek: *Hanne Darboven. Ein Reader*, Hamburg 1999.
- Flay, Jennifer (Hg.): *Boltanski. Catalogue*, Köln, Frankfurt a. M. 1992.
- Folie, Sabine (Hg.): *Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln, Wien 2008.
- Fondo-Valette, Madeleine: »Le dépli du pli ou les »vingt-deux plis« de l'enfant mage«, in: Mayaux, Catherine (Hg.): *Henri Michaux. Plis et Cris du Lyrisme*, Paris 1997, S. 247–261.
- Frank, Isabelle; Hartung, Freia (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001.
- Funke, Fritz: *Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens*, München [u.a.] 1992.

- Furler, Alfred: *Der Buchbinder. Ein Beruf im Wandel der Zeit*, Stuttgart 1989.
- Gerlach, Walter: »Igraf als Bucheinbandmaterial«, in: *Der Buchbinderlehrling* 7 (1933), Heft 1, S. 2–3.
- Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1994.
- Gilissen, Léon: *Prolégomènes à la Codicologie*, Gand 1977.
- Giordano, Michael J.: »Gilles Deleuze's concept of emblematics in ›Le Pli: Leibniz et le Baroque««, in: *Emblematica* 15 (2007), S. 145–169.
- Glaser, Katia: »Zeitform und Umständlichkeit. Das Ornamentale im Videoclip«, in: Gelhard, Andreas; Schmidt, Ulf; Schulz, Tanja (Hg.): *Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit*, Schliengen 2004, S. 88–95.
- Glaser, Katia: *Die Funktion des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform*, Schliengen 2002.
- Gleiter, Jörg H.: *Rückkehr des Verdrängten – Zur Kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*, Weimar 2002.
- Glück, Franz (Hg.): Adolf Loos. *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Wien, München 1962.
- Goebel, Gerhard (Hg.): *Stéphane Mallarmé. Kritische Schriften*, Memmingen 1998.
- Graul, Richard (Hg.): *Die Krisis im Kunstgewerbe*, Leipzig 1901.
- Greber, Erika: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln 2002.
- Grosse, Eduard: *Der Gold- und Farbendruck auf Kaliko, Leder, Leinwand, Papier, Samt, Seide und andere Stoffe. Ein Lehrbuch des Hand- und Pressvergoldens sowie des Farben- und Bronzedruckes*, Wien 1905.
- Grunert, Frank; Kimmich, Dorothee (Hg.): *Denken durch die Dinge*, München 2009.
- Gunia, Jürgen; Hermann, Iris (Hg.): *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*, St. Ingbert 2002.
- Haddard, Elie: »On Henry van de Velde's Manuscript on Ornament«, in: *Journal of Design History* 16 (2003), S. 133–134.
- Haemmerle, Albert; Hirsch, Olga: *Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961.

- Helwig, Helmut: *Das Deutsche Buchbinderhandwerk. Handwerks- und Kulturgeschichte*, Stuttgart 1965.
- Helwig, Helmut: *Der Ganz-Elefantenhaut-Band*, Bergisch Gladbach 1955.
- Helwig, Helmut: »Die Entwicklung der Falzmaschinen, in: *Der graphische Betrieb 17* (1942), S. 329–336.
- Helwig, Helmut: *Der Werkstoff ›Elefantenhaut‹ der Papierfabrik Zanders in Bergisch Gladbach und seine Eignung für Bibliothekseinbände und versteifte Pappbände*, vervielfältigtes Manuskript, Mannheim (Wirtschaftshochschule), 1954.
- Heuser, Emil: *Das Färben des Papiers auf der Papiermaschine*, Berlin 1913.
- Hiller, Helmut: *Wörterbuch des Buchs*, Frankfurt a. M., 1954.
- Höfler, Janez: »Kunstgeschichte als Faltengeschichte: die Kissenstudien Albrecht Dürers und anderes mehr«, in: Eberlein, Johann Konrad (Hg.): *Festschrift für Götz Pochat zum 65. Geburtstag*, Wien 2007, S. 145–160.
- Jahn, Karl Theodor: *Arbeit an der Papiermaschine. Grundschrift für Papiermacher*, Darmstadt 1958.
- Jochimsen, Margarethe (Hg.): Hanne Darboven: *Wende ›80‹*, (Ausst.Kat. Bonner Kunstverein) Bonn 1982.
- Johannsen, Otto; Fahrbach, R.; Mänhardt, J. u.a. (Hg.): *Die Geschichte der Textil-Industrie*, Leipzig u.a. 1932.
- Jussen, Bernhard (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000.
- Keim, Karl: *Die Papiermaschine. Entwicklung von der Erfindung bis zur heutigen Hochleistungsmaschine*, Heft 6 der Schriftenreihe zur Berufsausbildung in der Papierindustrie, Wiesbaden 1954.
- Kemp, Wolfgang: *Rembrandt – Die heilige Familie mit dem Vorhang*, Kassel 2003.
- Kersten, Paul: *Die Marmorierkunst*, Halle 1922.
- Kimmich, Dorothee: *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011.
- Klima, Stefan: *Artists' books. A critical survey of the literature*, New York 1998.

Koch, Helmut; Rundholz, J.: *Elefantenhaut von A bis Z. Erfahrungen mit dem Werkstoff Elefantenhaut*, Bergisch Gladbach 1955.

Koller, Gabriele; Zeiler, Martin (Hg.): *Künstlerbücher/Artist's books. Zwischen Werk und Statement*, Wien 2001.

Krahe, Martin: *Serie und System*, Essen 1999.

Krause, Susanne (Hg.): *Buntpapier – Ein Bestimmungsbuch*, Hamburg 2009.

Krieger, Verena: »Arachne als Künstlerin. Velasquez' Las Hilanderas als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 545–561.

Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

Kuchenbuch, Ludolf; Kleine, Uta (Hg.): »*Textus*« im Mittelalter, Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006.

Lafargue, Bernhard (Hg.): Plis, Themenheft von *Figures de l'art. Revue d'esthétique (Bordeaux)* 1 (1993–94), Heft 1.

Lauf, Cornelia (Hg.): *Artist/Author. Contemporary artists' books*, (Ausst.Kat.) New York 1998.

Lavin, Irving: »Going for Baroque: observations on the post-modern fold«, in: Schütze, Sebastian (Hg.): *Estetica Barocca* (Rom) 2004, S. 423–452.

Lehmann, Alfred: »Wandlungen. Eine Bilanz über das deutsche Kunstgewerbe im Sommer 1904«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15 (1904), S. 15–22.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*, Stuttgart 2008.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Philosophische Schriften*, Band 3.1 (hg. von Hans Heinz Holz und Wolf von Engelhardt), Frankfurt a. M.. 1996.

Leonhard, Karin; Felfe, Robert: *Lochmuster und Linienspiel. Überlegungen zur Druckgrafik des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br., Berlin 2006.

Locher, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950*, München 2001.

Loubier, Hans: *Die neue deutsche Buchkunst*, Stuttgart 1921.

- Lüers, Heinrich: *Das Fachwissen des Buchbinders*, Stuttgart 1939.
- Maas, Ellen (Hg.): *Das Photoalbum*, (Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum) München 1975.
- Maas, Ellen: *Die goldenen Jahre der Photoalben*, Köln 1977.
- Mallarmé, Stéphane: *Écrits sur le livre*, Paris 1985.
- Markowitsch, Rémy: *Finger im Buch*, Zürich 1996.
- Markowitsch, Rémy: *Bibliotherapy*, Berlin 2002.
- Martin, Sylvia (Hg.): *Der große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*, (Ausst.Kat. Kunstmuseum Krefeld) Freiburg i.Br. 2008.
- Mayaux, Catherine (Hg.): *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris 1997.
- Meister, Carolin: »Picassos Carnets. Das Skizzenbuch als graphisches Dispositiv«, in: Busch, Werner; Jehle, Oliver; Meister, Carolin (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 257–282.
- Menke, Bettine: *Sprachfiguren: Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, München 1991.
- Michaux, Henri: *La Vie dans les plis*, Paris 1949.
- Mœglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris 1997.
- Müller, Friedrich: *Die Papierfabrikation und deren Maschinen. Ein Lehr- und Handbuch*, in zwei Bänden, Biberach-Riß 1928.
- Müller, Lothar: *Weißer Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012.
- Münzinger, Walter Max: *Kunstleder-Handbuch*, Berlin 1950.
- Niethammer, Albert: *Das Ausschließen der Druckformen unter Berücksichtigung der verbreitetsten Falzmaschinen*, Leipzig 1919.
- Nitz, Hermann: *Die Materialien für Buch und Bucheinband und ihre sachgemäße Verarbeitung*, Halle a.S. 1953.
- Nitzsche, R.: »Alte und neue Bucheinbandstoffe«, in: *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik* 77 (1940), Heft 11, S. 357–362.

Oberhuber, Oswald (Hg.): *Die Falte. Ein Konstitutivum menschlicher Kleidung?* (Ausst.Kat. Hochschule für angewandte Kunst Wien) Wien 1997.

Obrist, Hans-Ulrich: *Christian Boltanski – Hans-Ulrich Obrist. The conversation series*, Nr. 19, Köln 2009.

Pagliano, Éric: *Plis & Drapés dans les dessins français des XVIIe et XVIIIe siècles du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Orléans 2005.

Pazaurek, Gustav Edmund: *Die Tapete. Beiträge zur ihrer Geschichte und ästhetischen Wertung*, Stuttgart 1922.

Pazaurek, Gustav Edmund: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart, Berlin 1912.

Petersen, Dag-Ernst; Biesalski, Ernst-Peter (Hg.): *Gebunden in der Dampfbuchbinderei. Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts*, (Ausst.Kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) Wolfenbüttel 1994.

Pichler, Wolfram: »Caravaggio oder die Malerei des Zwiespalts«, in: *Magazin 31: Die Figur der Zwei*, Zürich (2010), Heft 14/15, S. 31–39.

Pichler, Wolfram; Ubl, Ralph: »Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche«, in: *Neue Rundschau 113/4* (2002), S. 50–71.

Pichler, Wolfram; Ubl, Ralph (Hg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009.

Poppenberg, Felix: *Buchkunst*, Berlin 1905.

Rhein, Adolf: »Wie das Maschinenzeitalter in der Buchbinderei begann«, in: *Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien 75* (1962), S. 634–650.

Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

Röder, Sabine (Hg.): *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher 1980–2002*, (Ausst.Kat.) Köln 2002.

Ruskin, John: *Stones of Venice*, Orpington 1853.

Saenger, Paul Henry: *Space between words. The origins of silent reading*, Stanford (California) 1997.

Schade, Sigrid; Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): *Artists' publications. Ein Genre und seine Erschließung*, Köln 2008.

- Schäfer, Armin: »Das Gewebe aus Sichtbarem und Sagbarem«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 49 (2004), Heft 2, S. 281–294.
- Schaukal, Richard: »Buchkunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 27 (1909), S. 289–291.
- Schmalenbach, Fritz: *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Münster 1934.
- Schmidt, Gunnar: *Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardkunst*, Bielefeld 2007.
- Schneider, Birgit: *Textiles Prozessieren*, Berlin, Zürich 2007.
- Schraenen, Guy (Hg.): »Inventar« aller Bücher verlegt zwischen 1969 und 1995 von Christian Boltanski aufgestellt von G.S., (Ausst.Kat. Neues Museum Weserburg Bremen) Bremen 1996.
- Schulze, Fritz: »Die Falzmaschine«, in: *Archiv für Buchbinderei* 36 (1936), S. 55–56.
- Schumacher, Fritz: *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze*, Jena 1907.
- Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*, Köln 1996.
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, in zwei Bänden, Frankfurt a. M.. 1860.
- Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst* [1852], Braunschweig 1952.
- Semper, Manfred und Hans (Hg.): Gottfried Semper. *Kleine Schriften*, Berlin, Stuttgart 1884.
- Serres, Michel: *Die fünf Sinne, Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M.. 1998.
- Siegert, Bernhard: [...] *Auslassungspunkte* (Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig), Leipzig 2003.
- Siegert, Bernhard: »(Nicht) am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik«, in: *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* (2003), Heft 3, S. 93–104.

Siegert, Bernhard: »Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltenwurfsordnung«, in: Gethmann, Daniel; Hauser, Susanne (Hg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009, S. 19–48.

Siegert, Bernhard: »Türen. Zur Materialität des Symbolischen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1* (2010), S. 151–170.

Stafford, Barbara: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts 1991.

Stather, Fritz: *Leder und Kunstleder. Fachkunde in Stichworten*, Berlin 1952.

Tschudin, Peter F.: *Grundzüge der Papiergeschichte*, Stuttgart 2002.

Tuinen, Sjoerd van (Hg.): *Deleuze and the fold*, Basingstoke u.a. 2010.

Van de Velde, Henry: »Manuscript on Ornament«, in: *Journal of Design History 16* (2003), S. 159–162.

Van de Velde, Henry: *Die drei Sünden wider die Schönheit*, Zürich 1918.

Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901.

Van de Velde, Henry: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig 1902.

Wagner, Monika: *Das Material der Kunst*, München 2001.

Wagner-Hasel, Beate: *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt, New York 2000.

Weber, Klaus: Henry van de Velde. *Das buchkünstlerische Werk*, Freiburg i.Br. 1994.

Wehde, Susanne: *Typographische Kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.

Weichelt, August: *Buntpapier-Fabrikation*, Berlin 1927.

Weigel, Sigrid: »Aby Warburgs ›Göttin im Exil‹«, in: Reudenbach, Bruno (Hg.): *Reliquare als Heiligenbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlin 2000, S. 68–103.

Wolf, Herta (Hg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden 2000.

Wolfe, Richard J.: *Marbled Paper, its history, techniques, and patterns with special reference to the relationship of marbling to bookbinding in Europe and the Western World*, Philadelphia, 1991.

Zahn, Gerhard: *Grundwissen für Buchbinder*, Bielefeld 1990.

Zanders-Feinpapiere, Koch, H. und Rundholz, J. (Hg.): *Elefantenhaut von A bis Z. Erfahrungen mit dem Werkstoff Elefantenhaut*, Bergisch Gladbach 1955.

Zeidler, Johann Gottfried: *Zeidlers Buchbinder Philosophie oder Einleitung in die Buchbinderkunst*, Hall 1708.

Zeuch, Ulrike (Hg.): *Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800* (Ausst.Kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 2003.

Literatur zum Pergaminpapier

Anonym: »Ueber das vegetabilische Pergament oder Pergamentpapier«, in: *Central-Blatt für deutsche Papierfabrikation* (Dresden), 11/12 (1860/61), S. 5–7.

Anonym: »Musterheft über Glashaut und Dekorationspapiere«, in: *Papier-Zeitung* (Berlin), 56 (1931), S. 292.

Anonym: »Vegetabilisches Pergament für Neuseeland«, in: *Papier-Zeitung* (Berlin), 31 (1906) Heft 96, S. 4048.

Anonym: »Geschichte der Pergamentpapierfabrikation. Chronologische Studie von einem alten Fachmann«, in: *Wochenblatt für Papierfabrikation* (Biberach), 63 (1932) 23A=Sondernr., S. 37–41; 30., S. 570–572; 36., S. 675–679.

Bertuletti, C.: »Die Erzeugung von Pergamin«, in: *Industria della carta* (Rom), 10 (1940).

Biagosch, Heinrich: *Lexikon der Papierverarbeitung, Band 1: Erzeugnisse*, Berlin 1931.

Bockwitz, Hans: »Wer war der Erfinder des Pergamentpapiers?«, in: *Papier-Geschichte 4* (1954), S. 6–7.

Emmel, Robert: »Das erste Pergamyn und sein Werdegang«, in: *Der Papier-Fabrikant* (Berlin), 25 (1927), Heft 41, S. 639–640.

Faust, O.: *Celluloseverbindungen*, Berlin 1935.

Feldhaus, F.M.: »Pergamentpapier«, in: *Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker*, Leipzig, Berlin 1914.

Fiedler, Siegfried: »War Plaidy der Erste?«, in: *Zellstoff und Papier* (Leipzig), 19 (1970) Heft 5, S. 155–157.

Heß, Walter: »Ausstattungs-papiere. Vom Glacépapier bis zum hochwertigen Bezugsstoff für die Bindetechnik«, in: *Aus der Betriebspraxis der Druck- und Papierverarbeitung* (Berlin) 1954, S. 139–142.

Hofmann, Carl: *Praktisches Handbuch der Papierfabrikation*, 2 Bände, Berlin 1891.

Hofmann, Hans: »Pergamyn«, in: *Papier-Zeitung* (Berlin), 99 (1906), Heft 31, S. 4190–4192.

Kesberger, Andreas: »Pergaminpapier: Kein klarer Durchblick?«, in: *Rundbrief Fotografie* 23 (1999), S. 7–11.

Kotte, Hans: *Ein Jahrhundert Echt Pergamentpapier*, Emmerich 1954.

Postl, Hans: »Pergament und Pergament-Imitation«, in: *Der Papierfabrikant* 22 (1924) Heft 9, S. 77–79.

Postl, Hans: »Pergamyn und Pergamentersatz«, in: *Zellstoff und Papier. Chemisch-technische Monatsschrift* (Berlin), 8 (1928), Heft 6, S. 377–379.

Schäfer, Ludwig: »Pergament- und Pergamentersatz-Papiere. Was der Verarbeiter darüber wissen muß«, in: *Papier-Zeitung (Berlin)*, 53 (1928), Heft 32, S. 1073–1074.

Schlieder, Wolfgang: »Pergamentpapier«, in: Olbrich, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst, Band 5*, Leipzig 1993, S. 506.

Steinkeller, Christine: »Transparentpapier, 1: Herstellung und Eigenschaften«, in: *Maltechnik, Restauro* 85 (1979), S. 9–13.

Wächter, Otto: »Seiden- und Pergaminpapiere. Schutzpapiere als Schadensverursacher an Bibliotheksgut«, in: *Biblos* (Wien), 28 (1979), Heft 2, S. 95–103.

Wiedemann, Hermann: »Die Herstellung von Pergamentersatz und Pergamin«, in: *Form und Technik* (Stuttgart), 1950, S. 130–131.

9. Abbildungsnachweis

- Abb. 3: Hans-Peter Feldmann: *Bücher* (Ausst.Kat. Neues Museum Weserburg Bremen, hg. von Guy Schraenen), Bremen 1999; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 4: Manfred Schneckenburger, Monika Goedl (Hg.): *documenta 8, Band III Künstlerbuch*, Kassel 1987; © Jan Vercruyse, © Dani Karavan.
- Abb. 9: Christian Boltanski: *Sans-Souci*, (Portikus und Verlag der Buchhandlung Walther König) Frankfurt a. M., Köln 1991; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012
- Abb. 13: Sabine Knopf: »Leipzigs Buchhändler und Verleger als Bibliophile und Kunstliebhaber, zweiter Teil«, in: *Aus dem Antiquariat*, 6 (2003), S. 413.
- Abb. 15: Edgar Lein: *Seemanns Lexikon der Ornamente. Herkunft, Entwicklung, Bedeutung*, Leipzig 2004, S. 222.
- Abb. 19: Christian Boltanski: *Le Lycée Chases. Classe terminale du Lycée Chases en 1931, Castelgasse – Vienne*, (Ausst.Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf) Krefeld 1987; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 20: Pipilotti Rist: *Remake of the weekend* (Ausst.Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin u.a.), Köln (Oktagon) 1998; © Pipilotti Rist.
- Abb. 22: Karl Ernst Osthaus: *Henry van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen 1920, S. 19.
- Abb. 25: Titelkupferstich aus: Daniel Wilhelm Triller: *Trillers Neue Aesopische Fabeln*, Hamburg 1740; Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – PK – Abteilung Historische Drucke.
- Abb. 29: Juan de Horozco y Covarrubias: *Emblemas morales*, Segovia 1589, fol. 178; Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – PK – Abteilung Historische Drucke.
- Abb. 31: Christian Boltanski: *Inventar der Objekte, die einer Frau aus Ludwigshafen gehört haben*, Düsseldorf 2000; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 33: Martin Engelbrecht: *Assemblage nouveau des Manouvries habilles*. Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkerern und Professionen, Augsburg [um 1730]; © bpk | Kunstbibliothek, SMB.
- Abb. 37: Neo Rauch: *Der Zeitraum*, Berlin 2006; © courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig, Berlin; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 39: Gerhard Richter: *Abstract Painting 825-II 69 Details*, (Scalo Verlag) Zürich 1996, © Gerhard Richter, 2012.
- Abb. 40: Gerhard Richter: *128 Fotos von einem Bild*, zweite Auflage (Verlag der Buchhandlung Walther König) Köln 1998; © Gerhard Richter, 2012.
- Abb. 41: Gerhard Richter: *128 details from a picture*, Halifax (Canada) 1980; © Gerhard Richter, 2012.
- Abb. 44, 49: Walter Benjamin: *Einbahnstrasse*, (Rowohlt) Berlin 1928; Staatsbibliothek zu Berlin – PK – Abteilung Historische Drucke.
- Abb. 45: Thomas Wageman, »Edward Fitzwilliam«, Radierung, 1829; © Digital Collection, University of Illinois Library Repository.
- Abb. 46: Sigmar Polke: *Desastres und andere bare Wunder*, Einleger in: *Parkett* (1984) Nr. 2; © The Estate of Sigmar Polke, Cologne; VG Bild-Kunst, Bonn 2012.

- Abb. 47: Christian Boltanski: *Signal* (hg. von Bernhard Jussen), Göttingen 2004; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 51: Hans-Peter Feldmann: *Alle Kleider einer Frau*, Toronto, Düsseldorf 1999; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 58: Marcel Broodthaers: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Köln 1969; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 59: Christiane Baumgartner: *1 Sekunde*, Leipzig 2004; © Christiane Baumgartner 2012, VG Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 60: Juan Pantoja de la Cruz, »Infantin Isabella Clara Eugenia«, 1599; Foto: © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- Abb. 61: Paolo Veronese, »Die Versuchung des Heiligen Antonius«, 1552; Foto: © bpk | RMN | Gérard Blot.
- Abb. 62: Paolo Veronese, »Die Versuchung des Heiligen Antonius«, 1552; Foto: Musée des Beaux-Arts, Caën.
- Abb. 64: Christian Boltanski: *List of exhibits belonging to a woman of Baden-Baden*, Oxford 1973; ders.: *Inventaire des objets ayant appartenu a une femme de Bois-Colombes*, Paris 1974; ders.: *Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxford's gehören*, [Münster 1973]; ders.: *Inventory of objects belonging to a young woman of Charleston*, Charleston 1991; ders.: *Sachlich*, Wien, München 1995; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012; Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek.
- Abb. 65: Hanne Darboven: *Evolution Leibniz*, Ostfildern-Ruit 1996; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012.
- Abb. 66: Hanne Darboven: *Schreibzeit*, Köln 1999; © VG-Bild-Kunst, Bonn 2012; Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek.

