

Menschliche Typographie. Körper und Haut als Textmedien in Print und Film

»Viele Buchstaben haben einen Bauch, einen Kopf, sind schlank oder fett«, schreibt der Typograph Kurt Weidemann in einer Vorlesung über Wahrnehmung, Ideenfindung und Gestaltgebung. »Das Umlegen eines Buchstabens zum Sichtbarmachen des



Totseins übersetzt die Figur des Buchstabens ins Menschliche.«¹ Damit führt uns Weidemann zum Thema, nämlich dem menschlichen Antlitz der Buchstaben, ihrer Anatomie, die offenbar der des Menschen so ähnlich ist, bis hin zur Entfaltung einer Bedeutung, die allein auf ihre Gestalt oder Anmutung zurückgeht und nicht nur auf das, was ein Autor ihnen in der Aneinanderreihung von Wörtern und Sätzen zuschreibt. Mehr noch: Dass hinter der typographischen Repräsentation von Sprache mehr steckt als nur Material, deuten die Begriffe *character* oder *body text* im Englischen an und verweisen nicht nur auf

den menschlichen Körper, sondern auch auf die metaphysische Seite des Geschriebenen. Tatsächlich ist Weidemann nicht der erste, der eine Beziehung zwischen Typographie und menschlichem Körper hergestellt hat. Geofroy Torys *Champ Fleury*, in Paris 1529 gedruckt, ist vordergründig eine Abhandlung über Buchstaben und ihre Formen, bei genauerer Lektüre jedoch viel mehr als das. Das Buch sei, so Kay Amert in seiner Einleitung zu einer digitalen Kopie des Werks, ein persönliches Dokument, eines, das viel über die Erfahrungen, Wahrnehmungen und Auffassungen eines Menschen aus der Renaissance verrät.² Seine Abhandlung gibt die Gelegenheit, einen Wahrnehmungsakt aus der frühen Neuzeit mit Text-Mensch-Relationen der Gegenwart in Verbindung zu bringen. Ich wähle für meine kurze Betrachtung des Verhältnisses von Schrift und Schriftgestaltung, Beschreibemedium und Bedeutung zwei Werke, zwischen deren Publikation fast 500 Jahre liegen. *Champ Fleury* ist ein Produkt der Renaissance, und den Film *Memento* aus dem Jahr 2000 und inszeniert von Christopher Nolan ist ein Produkt unserer postmodernen Gegenwart.

Dass Schrift nicht nur Trägermaterial, sondern selbst Bedeutungsträgerin ist und damit ihren Weg von der Bildenden Kunst in die Kulturgeschichte gefunden hat, ist eine Erkenntnis, die in der Forschung seit mehreren Jahrzehnten wahrgenommen wird.³ »Typographische Gestaltungsentscheidungen basieren auf der Überzeugung, daß durch verschiedene typographische Schriftformen und deren Anordnungsweisen verschiedene konnotative Bedeutungen kommuniziert werden«, meint ganz in unse-

1 Kurt Weidemann: Wahrnehmen – Ideen finden – Gestalt geben. Antrittsvorlesung aus den vergangenen sechziger Jahren an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart. Stuttgart: Hatje Cantz 2004, S. 120.

2 Kay Amert: *Champ Fleury*. In: Geofroy Tory: *Champ Fleury*. Oakland: Octavo 2003 (CD-ROM), S. 1.

3 Vgl. etwa Erich Buchholz: *Schriftgeschichte als Kulturgeschichte*. Bellnhausen: Verlag des Instituts für Geozoiologie und Politik 1965; Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69) Tübingen: Niemeyer 2000.

rem Sinn Susanne Wehde und geht von der These aus, »daß Schriftcharaktere selbst als semantische Größe wirken und die Anordnung der Schriftzeichen die Darstellung semantischer Abläufe, Wertigkeiten und Beziehungen zu leisten vermag.«⁴ Damit erweitert sich das Verhältnis von Signifikat und Signifikant auf eine Weise, die den Signifikanten aufwertet und erweitert. Wenn die Schrift selbst eine Art von Bedeutung entwickeln kann, dann müsste sich für den Interpreten ein doppelt zu Interpretierendes ergeben: den Sinn des Textes und den Sinn der Schrift. Der Sinn des Textes findet seinen Ursprung im Autor, der Sinn der Schrift im Typographen. Was sich daraus für die Diskussion um die Instanz des Autors folgern ließe, kann hier nicht ausgeführt werden. Dass in der Buchproduktion die Wahl der Schrift aber einen Zusammenhang mit dem Inhalt eines Textes aufweist, ist bekannt.⁵

»Schriften interpretieren Texte«,⁶ stellt der deutsche Buchgestalter Rainer Groothuis fest und meint damit lediglich die Tatsache, dass wir für bestimmte Inhalte bestimmte Schriften verwenden. Das ist freilich nur eine von mehreren Bedeutungszuschreibungen, deutet aber einen Vorgang an, der uns hier wichtig ist: nämlich die Konstituierung von Bedeutung eines Textes, die sich nicht nur in seiner Wahrnehmung, seiner Interpretation, sondern bereits vorher, in der Überführung des Gedankens, der geistigen Vorlage, in die typografische Repräsentation vollführt. Etwas salopp formuliert: ein Buch, ein Text, wurde bereits interpretiert, bevor ihn je ein Leser zu Gesicht bekommen hat, weil sich bereits der Gestalter für ein bestimmtes typografisches Erscheinungsbild entschieden hat. Diese vorgeschaltete Interpretation ist jeweils das Ergebnis bestimmter historischer, gesellschaftlicher oder auch politischer Denkweisen (vergleiche etwa den Streit um die Frakturschrift in der Zeit des Nationalsozialismus). Wenn Tory also den menschlichen Körper gleichsam als typografische Quelle auffasst, wie gleich zu zeigen sein wird, so bliebe zu beurteilen, ob und inwiefern diese Referenz zwischen Körper und typografischer Repräsentation dem zeitgenössischen Denken und Menschenbild entspricht und ob sich dieses Denken in die Gegenwart fortgesetzt hat.

Fassen wir nun die Relationen einer typografischen Repräsentation und eines Inhalts zeichentheoretisch auf, stehen uns mehrere Wege offen. Darauf hat auch Susanne Wehde in ihrer Untersuchung über *Typographische Kultur* hingewiesen und gleich vor der Beschränkung auf das Saussuresche Modell gewarnt, denn »das Modell des Signifikanten in der Tradition de Saussures erlaubt es nicht, materielle und gestalthafte Eigenschaften eines Zeichenmittels zu differenzieren und in die Analyse als potentiell bedeutungshaft einzubeziehen«.⁷ Sie hat sich in ihrer Untersuchung für die semiotischen Theorien von Umberto Eco und Charles S. Peirce entschieden, weil sich »die traditionelle wahrheitslogisch fundierte Referenzfrage, dem Kardinalproblem traditioneller Bedeutungstheorie, [...] innerhalb der Peirceschen und Ecoschen Semiotiken nicht [stellt]«.⁸ Vielmehr bieten diese Modelle die Möglichkeit, dass »beliebige Eigenschaften oder Dinge [...] durch Wahrnehmung, Deutung oder Gebrauch Zeichensta-

4 Susanne Wehde: *Typographische Kultur* (Anm. 2), S. 11.

5 Vgl. etwa Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George*. Frankfurt/M.: Stroemfeld 2007; Rudolf Nink: *Literatur und Typographie. Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz 1993; Maurice Couturier: *Textual Communication. A Print-Based Theory of the Novel*. London: Routledge 2001. John Lennard: *But I Digress. The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*. Oxford: Clarendon Press 1991; Cal Swann: *Language and Typography*. London: Lund Humphries 1991;

6 Rainer Groothuis: *Wie kommen die Bücher auf die Erde? Über Verleger und Autoren, Hersteller, Verkäufer und das schöne Buch*. Köln: DuMont 2007, S. 109.

7 Susanne Wehde: *Typographische Kultur* (Anm. 3), S. 57.

8 Ebd., S. 55.

tus erlangen können«.⁹ Peirce operiert mit einem erweiterten Verständnis von ›Bedeutung‹ (und verwendet dafür den Terminus ›Interpretant‹, der das Saussursche Modell von Signifikant und Signifikat noch um eine Instanz erweitert und diese rezeptionsästhetisch verortet, das heißt »Bedeutung stellt sich demgemäß erst als Wirkung auf einen Rezipienten ein«¹⁰).

Eine Diskussion dieser Ansätze ist uns hier aus Zeitgründen nicht möglich, dennoch sei der Hinweis angebracht, dass Peirces und vor allem Ecos Modell uns deswegen dienlich sein können, weil sie den Begriff Zeichen nicht an eine Buchstabenfolge binden, sondern jede Form eines Bedeutungsträgers damit meinen. Gemäß dieses Ansatzes verstehen wir Torys Buchstaben eben nicht nur als Zeichen, sondern als Ausdruck für mehr, für einen Sinn, der die Summe von historischem und sozialem Wissen und der ästhetischen Ausdrucksweise ist. Letztere hat eher formalen, erstere ideellen Charakter. So betrachtet sind Torys Buchstabenentwürfe ›Intermedien‹, also eine Art Durchgangsstation von der auktorialen Intention zur Bedeutung, aber auch Repräsentanten einer Kultur zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und an einem bestimmten geographischen Ort.

Der Weg führt uns vom Bezeichnenden, vom Materiellen, zum Bezeichneten, zum Immateriellen. Die Synthese von Wort und Bild, von Buchstaben und Grafik, eröffnet einen Spielraum, der die Rolle bisweilen umkehren kann: Aus dem Bezeichnenden kann Bezeichnetes werden. Eine solche Umkehrung legt Tory nahe, wenn er dem Buchstaben ein gleichsam anthropomorphes Antlitz verleiht. Diese Verbindung von Bedeutung und Bedeutetem ist uns heute fremd geworden, weil es kein Metasystem gibt, das sich gleichsam hinter die Kulissen unserer Buchstaben schleicht.

Wenn wir *Champfleury* als ein Werk der Renaissance beschreiben wollen, so fallen gewiss eine Reihe von Eigenschaften auf, die dieses Werk jener Zeit zuordenbar machen. Ich möchte nur zwei Eigenschaften nennen: die Beschäftigung mit den sinnlich fassbaren Elementen der Wirklichkeit und die »Darstellung des Menschen in seiner anatomisch ›richtigen‹ Erscheinung«¹¹ – beides wesentliche Charakteristika der Florentiner Frührenaissance –, was sich nicht zuletzt in der Entstehung des »Porträt[s] im modernen Verständnis des Wortes als unverwechselbare Abbildung des Einzelnen«¹² äußert. Torys Absicht ist es, in dieser Welt Gutes und Nützliches zu tun (vgl. Vorwort) und seine Leser davon zu unterrichten, nach welchen Kriterien ›attische‹ (gemeint sind Antiqua-)Buchstaben zu entwerfen seien. Schließlich – und das sei nicht unerwähnt – geht es Tory auch um die Propagierung der französischen Sprache gegenüber dem Lateinischen, das sich für die neuen technischen Begriffe kaum eignete, während das Französische dafür international wenig rezipiert werden konnte¹³ (vielleicht mit ein Grund, weshalb König François I. das Buch mit einem großzügigen Privileg von zehn Jahren schützte). Bezeichnend ist, dass Tory das Entwerfen von Buchstaben als eine Kunst *und* eine Wissenschaft (›l'art et science de la deve et vraye proportion des lettres attiques«, I,1) auffasst.

Je ne diray chose en cest Oeuure q ie ne preuue par Autheurs dignes de fois, & par demonstration tant naturelle que euidente en Geometrie, comme on porra veoir es Figures cy apres faites au Copas & a la Reigle, qui ont choses tres certaines en vraye mesure. (I, 2)

[Alles, was ich in diesem Buch sage, belege ich durch würdige Autoren und durch Darstellungen, die so natürlich wie geometrisch evident sind, wie man an den folgenden Figuren ersehen kann, die

⁹ Ebd., S. 56.

¹⁰ Ebd., S. 57.

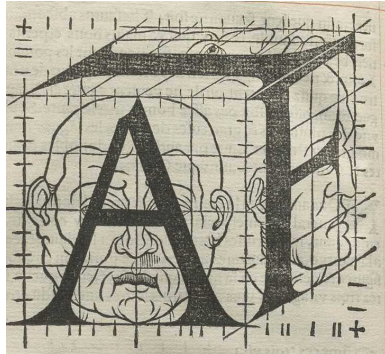
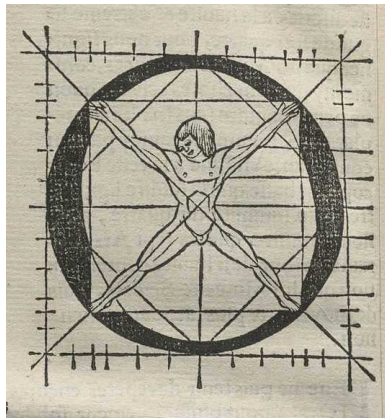
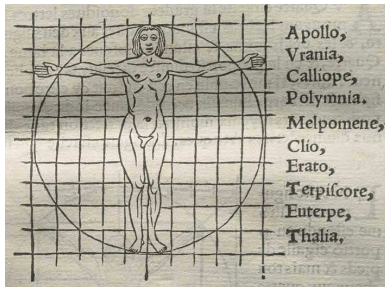
¹¹ Manfred Wundram: Renaissance. (Kunst-Epochen 6) Stuttgart: Reclam 2004, S. 15.

¹² Ebd.

¹³ Kay Amert: *Champ Fleury* (Anm. 2), S. 3.

mit Kompass und Lineal entworfen wurden, Instrumenten also, die beim Messen große Genauigkeit bieten.]

Gewiss leitet sich diese Ansicht aus dem zeitgenössischen Empfinden ab, was wissenschaftliche Leistung ausmacht: die Belegbarkeit, in diesem Fall der Bezug auf klassische Autoren, die mathematisch genaue Evidenz, die Messbarkeit. Doch der Mensch bleibt auch hier nicht nur das Maß aller Dinge, sondern auch seiner typographischen Ausdrucksmittel.



Werfen wir nun einen Blick auf einige Buchstabenentwürfe. Auf einem quadratischen Grundlinienraster hat Tory das Abbild eines menschlichen Körpers eingepasst. Die Größe des Rasters richtet sich vertikal nach der Größe des Körpers, horizontal nach der Reichweite beider Arme. Damit ist der Spielraum für den Entwurf der Lettern vorgegeben. Das »O« beispielsweise umschließt den Körper. Beide bedingen einander und reichen nicht übereinander hinaus: die Reichweite des Menschen gibt die Form des Buchstabens vor, gleichzeitig begrenzt der Buchstabe aber den Menschen, sofern man diesen Entwurf auch als ein Sinnbild lesen möchte. Analog lässt sich diese Konstellation mit einem Gesicht darstellen, und in einer dreidimensionalen Auflösung kann das Gesicht als Grundlage für den Entwurf gleich mehrerer Buchstaben dienen. Diese Beispiele mögen bereits andeuten, warum es Tory bei seiner Kombination von Mensch und Buchstabe geht: Beide sind gleichwertig und ihre Gestalt steht in der klassischen Tradition, die der Renaissance so wichtig ist. Tory knüpft die Schriftkultur (gemeint ist hier die Druckschriftkultur) an den zeitgenössischen Diskurs und entledigt sie jeglicher Diffamierung als »schwarze Kunst«, auch wenn die Geheimnisse der Schrift Torys Zeitgenossen aufgrund der niedrigen Alphabetisierungsrate noch lange verborgen bleiben sollten.¹⁴ Das bedeutet eine große Aufwertung der Schriftkultur (die Erfindung des Buchdrucks ist zu jener Zeit noch keine hundert Jahre alt), denn immerhin wird sie damit in das klassische Erbe integriert. Was als Vorbild und Passform dienen soll, darf

nicht verändert werden, denn, um Tory zu zitieren, »Buchstaben sind so edel und göttlich, dass sie in keiner Weise missgestaltet, verstümmelt oder von ihrer ursprünglichen Form verändert werden sollen.«¹⁵ Er unterlegt seinen Entwürfen damit gleichsam einen Subtext, der die einzelnen Buchstabenformen zur Norm befördert. Ein wesentliches Kriterium dabei, wenn nicht das wesentlichste überhaupt, ist die Symmetrie, die Gleichförmigkeit, dies auch wieder ganz im Sinn des zeitgenössischen Diskurses. Im Jahr vor dem Erscheinen von *Champfleury* publizierte Albrecht Dürer seine *Underwey-*

¹⁴ Rudolf Schenda schätzt, dass rund ein Viertel der Großstadtbevölkerung des 16. Jahrhunderts alphabetisiert war, die Landbevölkerung, sie machte 90 Prozent der Gesamtbevölkerung aus, »von dieser Art des Gedankenaustausches nahezu unberührt« blieb. Vgl. Rudolf Schenda: Zur Geschichte des Lesens. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Grundkurs 1. Reinbek: Rowohlt 1981, S. 15–37, hier S. 17.

¹⁵ Geoffroy Tory: *Champ Fleury* (Anm. 2).

sung der Messung (Nürnberg 1525), drei Jahre später schließlich seine Proportionslehre, einen Versuch, die Darstellung des Menschen wissenschaftlich zu fundieren, womit wir wieder bei der Zusammenschau von Kunst, Wissenschaft (im Sinn von naturgetreuer Abbildung¹⁶) und göttlicher Autorität gelandet sind. Letztere spiegelt sich in der Harmonie der Natur, folglich auch in der Harmonie der Buchstaben wider.

Machen wir nun einen Sprung von der Renaissance in die Gegenwart, von der Kunst der Typographie zur Filmkunst. Der Thriller *Memento* schildert die Suche des Protagonisten Leonard Shelby nach dem Mörder seiner Frau. Dieser beinahe banale Plot erhält durch zwei Kunstgriffe eine erfrischende Dynamik: Zum einen leidet der Protagonist an Amnesie, zum anderen wird das Geschehen rückwärts erzählt (was wiederum einen einfachen Plot notwendig macht). Seiner Amnesie versucht Shelby mit einem Erinnerungssystem entgegenzuwirken, das zum einen aus Polaroid-Fotos besteht, die ihm bekannte Personen zeigen und die mit einer Kurzcharakteristik und einer Handlungsanweisung versehen sind. Die Fotos sollen ihm helfen, sich im Fall einer Wiederbegegnung richtig zu verhalten. Zum anderen benutzt er aber auch seine Haut, um Erinnerungslücken zu schließen. Vom Scheitel bis zur Sohle hat er sich nach und nach wichtige Informationen über sich selbst und über ihm nahestehende Menschen tätowiert. Noch ein Film sei als Beispiel erwähnt: Die Haut als Schriftmedium spielt auch in dem verfilmten Jugendroman *Tattoo Mum* (Jacqueline Wilson: *The Illustrated Mum*, 2003) eine Rolle. Darin lässt sich eine 33-jährige Mutter »alle entscheidenden Ereignisse ihres Lebens in die Haut einschreiben«. ¹⁷ In beiden Fällen bekommt die Körperbeschriftung eine Funktion, nämlich die Individualisierung ihres Trägers bzw. ihrer Trägerin. Wichtiger ist freilich die Tatsache, dass die Haut zum einen ein Medium des Gedächtnisses wird und als solches die größtmögliche Nähe zu ihrem Träger einnimmt. Nichts ist dem Menschen näher als seine Haut, nichts näher als sein Gedächtnis, auch wenn es wie im Fall von Shelby verloren zu sein scheint. Die Funktion der Erinnerung wird nicht an einen körperfernen Textträger, Papier etwa, sondern an den Körper selbst gekoppelt. Was bewirkt nun die offensichtliche oder scheinbare Identität von Erinnerung und Medium in diesen beiden Fällen? In seinem Essay *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1987) erörtert der Medientheoretiker Vilém Flusser die Herkunft des Wortes »schreiben« und verfolgt den etymologischen Weg zurück zum lateinischen Verb »scribere«, das »ritzen« bedeute. ¹⁸

Und das griechische »graphiein« bedeutet »graben«. Demnach war Schreiben ursprünglich eine Geste, die in einen Gegenstand etwas hineingrub und sich dabei eines keilförmigen Werkzeugs (»stilus«) bediente. So wird allerdings meistens nicht mehr geschrieben. In der Regel trägt man jetzt beim Schreiben Farbe auf eine Oberfläche. Nicht mehr Inschriften, sondern Aufschriften schreibt man jetzt. Man schreibt in der Regel stillos. ¹⁹

Interessant für unsere beide Filmbeispiele scheint hier die gleichsam archaische Praxis des Ritzens, einer Praxis, die lange vor Tory und seinen Zeitgenossen in der Renaissance verwendet wurde. Für unseren Zusammenhang lohnender ist jedoch der

¹⁶ So heißt es etwa in Dürers Proportionslehre: »Das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit der Ding. Darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutdunken, dass du wöllest meinen das Besser von dir selbst zu finden; dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Zit. nach Manfred Wundram: *Renaissance* (Anm. 11), S. 11.

¹⁷ Silke Rabus: Auf den Leib geschrieben. Tatoos [sic] als Bildergeschichten auf der Haut. In: 1000 und 1 Buch. *Das Magazin der Kinder- und Jugendliteratur* (2007), Heft 1, S. 30–32, hier S. 31.

¹⁸ Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: *European Photography* ⁴1992, S. 14.

¹⁹ Ebd.

Begriff des ›Informierens‹, weil er das Ritzen weiterführt, indem er den Beschreibstoff, in unserem Fall die Haut, in seine Bedeutung mit einbezieht.

Informieren ist eine negative, gegen den Gegenstand gerichtete Geste. Die Geste eines gegen Objekte vorgehenden Subjekts. Sie gräbt Löcher in Gegenstände. Sie gräbt Löcher des »Geistes« in die zu sehr von sich selbst gefüllten Dinge, damit diese Dinge das Subjekt nicht bedingen mögen. Es ist die Geste des Sich-befreien-Wollens vom sturen Widerstand, den die Gegenstände dem Subjekt bieten. Das grabende Schreiben ist eine informierende Geste, deren Absicht es ist, aus dem Kerker der Bedingungen zu brechen, d. h. Ausbruchschächte in die uns einkerkernden Mauern der objektiven Welt zu graben.²⁰

Eine zugegeben etwas weit ausholende Sicht der Dinge, aber für unsere Zwecke gut brauchbar: Das Informieren bindet Objekt und Subjekt aneinander: Jemand, der im Flusser'schen Sinn ›informiert‹, bearbeitet ein Objekt, er kratzt, er gräbt, er tätowiert, um das Machtverhältnis zwischen sich und dem zu informierenden Objekt, in unserem Fall die Haut, aufzubrechen. Die sonst im wahrsten Sinn des Wortes unbedeutende Haut wird durch Tätowierungen mit Bedeutung versehen, und damit multipliziert sich die latente Bedeutung des Menschen um diese nach außen hin sichtbaren Zeichen. Die Revolte des Subjekts gegen das Objekt ist somit eine Revolte für den Bedeutungsgewinn, der sich in unseren beiden Beispielen als eine Spielart dieser Auflehnung manifestiert: die Bewahrung und/oder Wiedergewinnung des Gewesenen, um die Identität des Einzelnen zu bewahren oder zu stützen. Ohne in Überinterpretation verfallen zu wollen, variiert die Schrift auf den Körpern meines Erachtens die konventionelle Vorstellung von Signifikat und Signifikant: Das Bedeutete ist Teil der Biografie, Persönlichkeit, Individualität, das Bedeutende aber ebenso. Die Haut ist nicht bloß irgendein Beschreibstoff, sondern Teil des menschlichen Körpers, der damit selbst noch intensiver zum Zeichen wird als er es im Sinn von Eco ohnehin schon gewesen ist. Freilich fehlt den Körpern etwas, was Tory noch in Anspruch nehmen konnte: die göttliche Idee, die der Natur entlehnte Symmetrie, kurz der Subtext. Oder ist er in einer anderen, viel profaneren Form, doch vorhanden? Mit Blick auf Tory scheint zumindest eine Umkehrung stattgefunden zu haben: Während ihn sein Weg vom klassischen Ideal des menschlichen Körpers zum Buchstaben führte, führt nun der Weg wieder zurück, vom Buchstaben zur Haut, die zum Träger von Erinnerung wird.

²⁰ Ebd., S. 15.