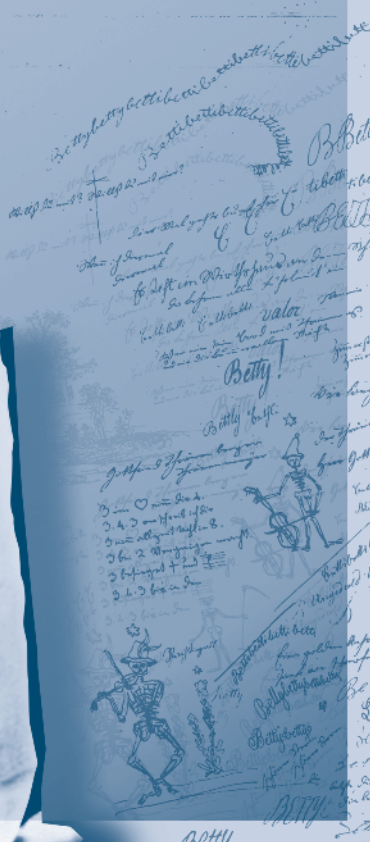
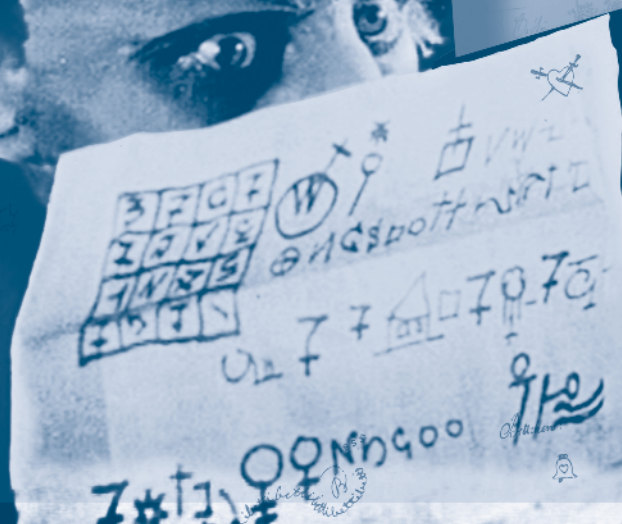


Schrift in Bewegung

DICHTER ERKUNDEN DIE SCHRIFT

24. September – 30. November 2008

MUSEUM STRAUHOF LITERATURAUSSTELLUNGEN



Die Ausstellung «Schrift in Bewegung» bildet den letzten Teil von vier Ausstellungen, die im Jahr 2008 – in Zusammenhang mit dem 175-Jahr-Jubiläum der Universität Zürich – vom Nationalen Forschungsschwerpunkt «Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven» (Universität Zürich) organisiert wurden.

Die anderen Ausstellungen:

Geheimnisse auf Pergament

Stiftsbibliothek St. Gallen, 2. Dezember 2007 – 9. November 2008

Heilige Bücher und mächtige Zeichen

Zentralbibliothek Zürich, 3. März 2008 – 12. Juli 2008

unfassbar fassbar. Medien des Heils im Mittelalter

Museum Burg Zug, 17. Juni 2008 – 11. Januar 2009

Für alle Ausstellungen ist ein zusammenfassender, reich bebildeter und mit Literaturangaben versehener Katalog erschienen:

SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne

Hg. von Christian Kiening und Martina Stercken

Zürich: Chronos 2008, 454 S., über 200 farbige Abb., CHF 58.00 / EUR 35.00

Im Rahmen der Ausstellung finden drei Vorträge (jeweils 20 Uhr) statt:
Literaturhaus Zürich, Limmatquai 62, 8001 Zürich

28. 10. Arnold Dreyblatt (Berlin): Text als Bild. *Kunstinstitution, Performance, Kunst im öffentlichen Raum*

11. 11. Walter Bohatsch (Wien): *Transformationsmodi von Schrift*

26. 11. Bernd Stiegler (Konstanz): *Der Schriftsteller als beweglicher Photoapparat. Realismus als Halluzination. Photographie und Literatur bei Flaubert, Gautier und Zola*

Ein Kolloquium *Schrift im Film* (Christian Kiening / Ulrich Johannes Beil) diskutiert an Beispielen von der Stummfilmzeit bis zur Gegenwart die Rolle von Schrift im Film (mit Filmvorführungen):

Dienstag, 18 Uhr, Univ. Zürich, SOC, Schönberggasse 69,
Zi. 101: 16./30. 9., 7./14. 10., 4./18./25. 11.

Schrift dient nicht nur der Aufzeichnung. Sie ist auch eine geheimnisvolle Materie. Seit dem Altertum gelten die Buchstaben als von Gott eingesetzt – der auch die Welt als ein Buch gestaltete, das zu lesen die Menschen sich mühen. Im 18. Jahrhundert entdeckt die Literatur die Schrift: als dasjenige, an dem sie ihr eigenes Wesen bestimmt und aus dem sie eine ungeahnte Lebendigkeit freisetzt. Neben die Auffassung der *Welt als Schrift* tritt ein neues Verständnis der *Schrift als Welt*. Entdeckt wird die Schrift in ihrer Materialität, in ihrem Eigensinn, als Bild, als Spielfigur. Sichtbar werden neue Räume zwischen Schrift und Bild, Zeichen und Laut, statischem Buchstaben und dynamischer Bewegung. Die neuen Medien versuchen die Schrift zu übertrumpfen, indem sie die Hand durch die Maschine ersetzen, die vermittelnden Zeichen durch das vermeintlich unmittelbare Abbild (Photographie, Film).

Schrift in Bewegung – das heisst in dieser Ausstellung: ein Gang durch verschiedene Orte und Räume des Umgangs mit Schrift. Der Weg führt von der Zeit der Aufklärung bis zur frühen Moderne. Am Anfang steht die Idee, die Welt sei entzifferbar, und die Verheissung, die Literatur vermöge eine Art Urschrift zu sein (Raum 1 *Griffel Gottes und ABC-Buch*). Dann eröffnen sich die Welten der doppelbegabten Künstler, in denen sich Schrift und Bild durchdringen (Raum 2 *Bilderschreiber*). Man begegnet den vielfältigen neuen technischen Aufzeichnungsformen des 19. Jahrhunderts (Raum 3 *Alles wird Graphie*) und den Hoffnungen eines Schreibervirtuosen, mit den neuen Mitteln körperliche Gebrechen zu überwinden (Raum 4 *Gedankenmaschine*). Am Ende stehen die radikalen Versuche der literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, die Schrift zu dynamisieren und als Ausdruck des Unbewussten zu lesen (Raum 5 *Schrift experi-mental*) – bevor die Schrift schliesslich mit dem Kinematographen tatsächlich, aber auch ein wenig umheimlich, laufen lernt (Raum 6 *Schrift in Bewegung*).

RAUM 1: Griffel Gottes und ABC-Buch

«O unbegreiflichs Buch; O Wunder-A,B,C!»

Barthold Heinrich Brockes

Die Welt lesbar wie eine Schrift – das ist eine Idee, die seit der Antike begegnet. Christliche Autoren des Mittelalters und der frühen Neuzeit arbeiten an den vielerlei Entsprechungen zwischen dem Buch der Bücher – der Bibel – und dem Buch der Natur. Im 18. Jahrhundert sieht die aufklärerische Physikotheologie in der gesamten Natur Zeichen, durch die Gott dem Menschen seine Geheimnisse mitteilt. Blitz und Donner, Feuer und Wasser, Steine, Pflanzen und Insekten – sie alle gelten als chiffrenhafte Formen. Ebenso der Mensch. In Brockes' Gedicht *Die Welt* (1721) heisst es: «O unbegreiflichs Buch; O Wunder-A,B,C! | Worin, als Leser, ich, und auch als Letter, steh! | Laß, großer Schreiber, mich im Buche dieser Erden, | Zu Deines Namens Ruhm, ein lauter Buchstab werden!» Doch vermehrt sich die Skepsis, ob der Mensch die Zeichen wirklich zu entziffern vermag. Neue Aufzeichnungsverfahren werden entwickelt. Sie sollen die Mängel konventioneller Schrift beheben und die Natur direkt zum «Abdruck» bringen.

Gleichzeitig überträgt die Literatur den Weltdeutungsanspruch auf sich selbst. Sie will in ihrer Eigenart ein Stück von der Eigenart der Welt sichtbar machen. Sie will nicht einfach das Naturbuch wiederholen, sondern ein neues Original hervorbringen. Eine lebendige Schrift soll sich die Natur anverwandeln, ein Dichter-Prophet die Bewegung der Natur in Sprache übersetzen. Der menschliche Autor tritt in Parallele zum göttlichen Urautor. Er unternimmt es, in seiner individuellen Schrift nicht nur etwas zu sagen, sondern auch zu zeigen: Bewegungen, Linien, Figuren. Mit dem Alphabetisierungsschub der Zeit um 1800 verbindet sich dann auch eine «alphabetische Verheissung»: die Buchstaben als Elementarstoff, aus dem sich je neue Universen gewinnen lassen.

Abbildungen:

Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Gastmahl des Belsazar* (um 1635)

«In derselben Stunde erschienen die Finger einer Menschenhand und schrieben [...] etwas auf die [...] Wand des königlichen Palastes. Der König sah den Rücken der Hand, als sie schrieb. Da erleuchtete er und seine Gedanken erschreckten ihn.» (Daniel 5, 5-6)

Die Szene im biblischen Buch Daniel ist eine der klassischen Stellen, an denen die Schrift als Erscheinungsform des göttlichen Willens behandelt wird. Sie ist zunächst nur sichtbar und nicht lesbar – und gerade dadurch wirksam. König Belsazar erstarrt und braucht den Propheten Daniel, um die Ankündigung des eigenen Untergangs zu erfahren. Rembrandt zeigt die geheimnisvollen aramäischen Wörter *mene mene tekel u-pharsin* als unheilvolle Leuchtschrift und einzige Lichtquelle im Bild. Gemäss talmudischer Tradition sind die Buchstaben nicht nur von rechts nach links, sondern auch von oben nach unten zu lesen.

Bild: London, National Gallery

Giambattista Vico: *Principj di una Scienza Nuova* (Milano 1816)

Der Jurist und Geschichtsphilosoph Vico (1668-1744) begründet eine sowohl als Natur- wie als Kulturgeschichte verstandene Philologie. Das seit der 2. Auflage (1730) verwendete Titelkupfer zu seinen *Prinzipien* zeigt, wie der Strahl der göttlichen

Vorsehung über die Figur der Metaphysik auf die Statue Homers fällt, des ersten Autors des Heidentums. Unter den ihn umgebenden «Hieroglyphen» befindet sich auch eine Tafel mit dem lateinischen Alphabet. Vico deutet sie im erläuternden Text als «Ursprung der Sprachen und Buchstaben, die volksmässige oder vulgäre genannt werden». Gott wirkt somit auf Sprachen, Schriften und Literaturen. Doch auf deren Basis gestaltet der Mensch eigenständig seine Lebenswelt. Die Vorstellung, die ersten heidnischen Völker seien notwendigerweise Poeten gewesen, betrachtet Vico als seine ureigenste Entdeckung.

Architekturalphabet

Die Architekturalphabet, die im 17. und 18. Jahrhundert aufkommen, spielen mit einer göttlichen Perspektive, aus der die Monumente zu lesbaren Chiffren werden. Im 19. Jahrhundert erhalten sie plastischen und malerischen Charakter. Antonio Basoli (1774–1848), von dem vier Buchstaben hier vergrössert dargestellt sind, macht in seiner 1839 in Bologna erschienenen Ausgabe jede einzelne Lithographie zu einem enzyklopädischen Archiv. Veranschaulicht sind zahllose mit dem jeweiligen Buchstaben beginnende Begriffe, die wiederum der begleitende Text erläutert: «Zwei altertümliche Pflüge (*Aratri antich*), die die Agrikultur versinnbildlichen, sind in die Basen der seitlichen Schenkel (*Aste*) der Initiale eingemeißelt, und in die Spitze der Halbmond mit dem Namen *Allat*. Durch einen großartigen Bogen (*Arco*) mit *Archivolte*, die in einen *Architrav* übergeht, welcher seinerseits mit originellen *Arabesken* verziert ist, hat man Zutritt zu dem Gewächshaus».

Das Buch der Natur – lesbar oder unlesbar?

Viele Autoren beschwören im 18. Jahrhundert den Traum, die Prinzipien der Natur vollständig zu erkennen. Der Hamburger Senator Barthold Heinrich Brockes bemüht sich, in seiner Lyrik die Allgegenwärtigkeit der schöpferischen Instanz zu zeigen, zum Beispiel in Erscheinung und Namen des Vergißmeinnichts. Johann Georg Hamann hegt das pädagogische Projekt einer «Kinderphysik», die ebenso einfältig wäre wie ein für Menschen geschriebenes göttliches Buch. Auch verteidigt er den scheinbar funktionslosen Buchstaben H, indem er ihn zum Prinzip des Gewordenen und zum Hauch des Lebens erklärt. Johann Caspar Lavater hofft, im menschlichen Antlitz die Wesenszüge der Natur zu erkennen. Georg Christoph Lichtenberg hält dem entgegen: «Wir sehen in der Natur nicht Wörter sondern immer nur Anfangsbuchstaben von Wörtern, und wenn wir alsdann lesen wollen, so finden wir, daß die neuen sogenannten Wörter wiederum bloß Anfangsbuchstaben, von andern sind».

Abbildungen:

Barthold Heinrich Brockes: *Das Blümlein Vergißmeinnicht* (in: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Zürich 1740)

Johann Georg Hamann: *Neue Apologie des Buchstabens H* (Pisa [= Frankfurt/M.] 1773) (Titelbl.)

Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Leipzig 1775) (Titelbl.)

Textbeispiel:

Brockes: *Das Blümlein Vergißmeinnicht*

Und fand von Kräutern, Gras und Klee

In so viel tausend schönen Blättern

Aus dieses Weltbuchs A B C

So viel, so schön gemalt, so rein gezogene Lettern,
Daß ich, dadurch gerührt, den Inhalt dieser Schrift
Begierig wünschte zu verstehen
[...]
Ein jedes Gräßchen war mit Linien geziert,
Ein jedes Blatt war vollgeschrieben;
Denn jedes Äderchen durchs Licht illuminiert,
Stellt' einen Buchstab vor. Allein,
Was eigentlich die Worte sein,
Blieb mir noch unbekannt.

Exponat:

Johann Caspar Lavater: *Bibliothek* (1794)

Für die Freundin Anna Barbara Bernet fertigt das «Kommunikationsgenie» Lavater eine Schmuckkassette an. Auch andere Freunde und Familienmitglieder beschenkt der Schweizer Philosoph mit ähnlichen Exemplaren. Sie sind in ganz unterschiedlichen Ausführungen erhalten. Die grösste «Bibliothek der Gedanken» umfasst insgesamt 67 Bände mit jeweils um die 30 eingelagerten Mini-Büchern. Der Name «Bibliothek» ist hierfür treffend gewählt: Aufgeschlagen enthüllt sich tatsächlich eine Art Aufbewahrungsraum, dessen Regale mit Bänden von A-Z gefüllt sind. Sie alle enthalten eigens angefertigte Karteikarten mit Sprüchlein christlichen Inhalts, die über mehrere Jahre zusammengetragen, alphabetisch sortiert und mit Datum versehen wurden.

Zürich, Zentralbibliothek, FA Lav. Ms. 107b

Hieroglyphensehnsucht

Vor ihrer Entzifferung 1822 galten die ägyptischen Hieroglyphen als eine Urform der Schrift, in der die Bildzeichen noch den Dingen selbst entsprachen. Überall, wo von «Hieroglyphen» die Rede ist, schlummert diese Verheissung einer ursprünglichen Übereinstimmung. Novalis träumt von einer gleichzeitigen «Ton und Schriftbildersprache». E.T.A. Hoffmann betrachtet zunächst die Notenschrift als Chiffrenschrift und die musikalische Partitur als «Zauberbuch, welches die geheimste Sprache der Natur geformt und gestaltet im Leben festhält». Später ist er skeptischer: Die Musik spreche zwar «in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen» zu uns, lasse sich aber nicht in Zeichen bannen, «und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Ahnung dessen, was wir erlauscht». Es bleibt eine Sehnsucht nach der wahren Schrift, die aber auch unheimliche oder dämonische Züge tragen kann: ein Thema vieler romantischer Erzählungen.

Abbildungen:

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (Berlin 1802)

Ludwig Tieck: *Runenberg* (in: *Phantasmus*, Berlin 1812)

E.T.A. Hoffmann: *Kreislers Lehrbrief* (in: *Ausgewählte Schriften*, Berlin 1827f.)

Exponate:

Novalis: Das allgemeine Brouillon (1798, in: Schriften, Berlin 1837)

Ernst Florens Friedrich Chladni: Akustik (Leipzig 1802)

Der Physiker und Astronom Chladni (1756-1827) unternimmt es um 1800, durch runde Scheiben aus Blech oder Glas Schwingungen im Sand sichtbar zu machen. Seine in Kupferstichen abgebildeten ornamentalen Klangfiguren elektrisieren

die Zeitgenossen, weil sie Schallwellen dazu bringen, sich, wie Novalis sagt, «selbst *abzudrucken* – zu *chiffrieren* – auf eine *Kupfertafel* zu bringen». Damit scheint überwunden, was den Mangel der Schrift ausmacht: die Möglichkeit, Bewegung einzufangen – mit den Worten von Tiecks Freund Wackenroder: «Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms [...] mit Worten fürs Auge hinzuzzeichnen, – die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden.»

Zürich, Zentralbibliothek, Z 43.886/Zürich, Bibliothek der ETH, Rar 5287

Textbeispiel: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*

Wie er so ging, sah er zu seinen Füßen einen hellen Glanz. Er bückte sich danach und hob einen dunkelroten Stein auf, der auf der einen Seite außerordentlich funkelte, und auf der andern eingegrabene unverständliche Chiffren zeigte. [...] Der Jüngling betrachtete fast die ganze Nacht den Karfunkel und fühlte gegen Morgen ein unwiderstehliches Verlangen, einige Worte auf den Zettel zu schreiben, in welchen er den Stein einwickelte. Er wußte selbst nicht genau, was er sich bei den Worten dachte, die er hinschrieb:

Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zeichen
Tief eingegraben in sein glühend Blut,
Er ist mit einem Herzen zu vergleichen,
In dem das Bild der Unbekannten ruht.
Man sieht um jenen tausend Funken streichen,
Um dieses woget eine lichte Flut.
In jenem liegt des Glanzes Licht begraben,
Wird dieses auch das Herz des Herzens haben?

[...] Der Einsiedler zeigte ihnen seine Bücher. Es waren alte Historien und Gedichte. Heinrich blätterte in den großen schön-gemalten Schriften; die kurzen Zeilen der Verse, die Überschriften, einzelne Stellen, und die sauberen Bilder, die hier und da, wie verkörperte Worte, zum Vorschein kamen, um die Einbildungskraft des Lesers zu unterstützen, reizten mächtig seine Neugierde. Der Einsiedler bemerkte seine innere Lust, und erklärte ihm die sonderbaren Vorstellungen. [...] Heinrich blieb mit Freuden bei den Büchern, und dankte ihm innig für seine Erlaubnis. Er blätterte mit unendlicher Lust umher. Endlich fiel ihm ein Buch in die Hände, das in einer fremden Sprache geschrieben war, die ihm einige Ähnlichkeit mit der lateinischen und italienischen zu haben schien. Er hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefiel ihm vorzüglich, ohne daß er eine Silbe davon verstand. Es hatte keinen Titel, doch fand er noch beim Suchen einige Bilder. Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschrak und glaubte zu träumen, aber beim wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte. Allmählich fand er auf den andern Bildern die Morgenländerin, seine Eltern, den Landgrafen und die Landgräfin von Thüringen, seinen Freund den Hofkaplan, und manche andere seiner Bekannten; doch waren ihre Kleidungen verändert und schienen aus einer andern Zeit zu sein. Eine große Menge Figuren wußte er nicht zu nennen, doch dächten sie ihm bekannt. Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. Gegen das Ende kam er sich größer und edler vor. [...] Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich; doch überraschten ihn einige Gestalten seines Traumes mit dem innigsten Entzücken; der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen.

Schriftphantasmen

Um 1800 bezieht die Literatur den Gedanken, die Schrift sei Ausdruck des Göttlichen, auf sich selbst. Bei Kleist verwandelt sich eine eherne Grabinschrift durch einen Blitzschlag in ein scheinbar göttliches, aber nur durch «Zusammenlesen» erkennbares Urteil. Bei E.T.A. Hoffmann kopiert ein Student, geschickt im Schönschreiben wie im Zeichnen, orientalische Manuskripte.

Dabei gerät er in ein Niemandsland zwischen Bürokratie und Phantasie. Am Ende findet er sich auf die Insel Atlantis entrückt und findet der Autor die Schlussvision der Erzählung auf dem Schreibtisch vor: «herrlich war, daß ich sie, als alles wie im Nebel verloschen, auf dem Papier, das auf dem violetteten Tische lag, recht sauber und augenscheinlich von mir selbst aufgeschrieben fand» – ein Traum des Multitalents Hoffmann, dem in seinen eigenen Manuskripten die Schreibbewegung selbst immer wieder ausser Kontrolle geriet.

Abbildungen:

Heinrich von Kleist: *Der Griffel Gottes* (in: *Berliner Abendblätter* 1810) [Scan]

E.T.A. Hoffmann: *Der Goldene Topf* (in: *Ausgewählte Schriften*, Berlin 1827f.) [Scan]

E.T.A. Hoffmann: Selbstporträts in Briefen (1815)

Exponate:

E.T.A. Hoffmann: *Selbstporträts in Briefen* (1815)

Gleich doppelt spricht Hoffmann die Einladung an einen Freund aus, den Abend bei einem «Gläschen Punsch» zu verbringen: in Bild und Text. Beide gehen dabei ineinander über. In Erwartungshaltung zeigt das Selbstporträt den Dichter, das Glas bereits in der Hand. Der sich kringelnde Pfeifenrauch bildet zugleich den Anfangsbuchstaben der Unterschrift: «Dein ergebenster Hoffmann». Auch sonst hängen Federzeichnung und geschriebener Text bei Hoffmann eng zusammen: In einem anderen Brief (an Fouqué) kündigt er die Arbeit an «lichten Stunden eines wahnsinnigen Musikers» an. Er unterzeichnet, erneut neben dem eigenen Bildnis, mit den Initialen eben jenes Musikers: Johannes Kreisler, Kapellmeister – Hauptfigur der wenige Jahre später erscheinenden *Kreisleriana*.

Bamberg, Staatsbibliothek, E.T.A. Hoffmann-Sammlung, Autogr. H 39 und H 66

Textbeispiel: Heinrich von Kleist, *Der Griffel Gottes*

In Polen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen.

Textbeispiel: E. T. A. Hoffmann, *Der goldene Topf*

[...] Der Student Anselmus sprach viel von seiner sonst anerkannten Kunstfertigkeit, von chinesischer Tusche und ganz auserlesenen Rabenfedern. Da reichte ihm der Archivarius Lindhorst das englische Blatt hin und sprach: «Urteilen Sie selbst!» – Anselmus wurde wie vom Blitz getroffen, als ihm seine Handschrift so höchst miserabel vorkam. Da war keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der großen und kleinen Buchstaben, ja! schülermäßige schöne Hahnenfüße verdarben oft die sonst ziemlich geratene Zeile. «Und dann», fuhr der Archivarius Lindhorst fort, «ist Ihre Tusche auch nicht haltbar.» Er tunkte den Finger in ein mit Wasser gefülltes Glas, und indem er nur leicht auf die Buchstaben tupfte, war alles spurlos verschwunden. Dem Studenten Anselmus war es, als schnüre ein Ungetüm ihm die Kehle zusammen - er konnte kein Wort herausbringen. So stand er da, das unglückliche Blatt in der Hand, aber der Archivarius Lindhorst lachte laut auf und sagte: «Lassen Sie sich das nicht anfechten, wertester Herr Anselmus; was Sie bisher nicht vollbringen konnten, wird hier bei mir vielleicht besser sich fügen; ohnedies finden Sie ein besseres Material, als Ihnen sonst wohl zu Gebote stand! – Fangen Sie nur getrost an!» – Der Archivarius Lindhorst holte erst eine flüssige schwarze Masse, die einen ganz eigentümlichen Geruch verbreitete, sonderbar gefärbte, scharf zugespitzte Federn und ein Blatt von besonderer Weiße und Glätte, dann aber ein arabisches Manuskript aus einem verschlossenen Schranke herbei, und sowie Anselmus sich zur

Arbeit gesetzt, verließ er das Zimmer. Der Student Anselmus hatte schon öfters arabische Schrift kopiert, die erste Aufgabe schien ihm daher nicht so schwer zu lösen. «Wie die Hahnenfüße in meine schöne englische Kursivschrift gekommen, mag Gott und der Archivarius Lindhorst wissen», sprach er, «aber daß sie nicht von *meiner* Hand sind, darauf will ich sterben.» – Mit jedem Worte, das nun wohlgelungen auf dem Pergamente stand, wuchs sein Mut und mit ihm seine Geschicklichkeit. In der Tat schrieb es sich mit den Federn auch ganz herrlich, und die geheimnisvolle Tinte floß rabenschwarz und gefügig auf das blendend weiße Pergament. [...]

Magie der Linien

Die Dichter rücken die poetische Schrift in die Nähe von Hieroglyphen, indem sie die schriftbildliche Dimension hervorheben. Der Begründer des modernen Romans Laurence Sterne schaltet in seinen *Tristram Shandy* (1760-67) Seiten ein, die den Leseprozess unterbrechen und thematisieren: Weisse Seiten verweisen auf die Macht des Autors, Aussparungen und Verschiebungen vorzunehmen. Eine marmorierte Seite rückt das Verhältnis zwischen dem Äusseren und dem Inneren des Buches in den Blick. Dargestellte Linien formalisieren schalkhaft die vom geraden Weg abweichenden Bewegungen des Erzählens. Balzac knüpft an Sterne an. Aus dem Umfeld von Goethes Gedichtsammlung *West-östlicher Divan* (1819) stammen Imitationen der persischen Schrift.

Abbildungen:

Laurence Sterne: *Tristram Shandy* (London 1760-67, Hamburg 1774)

Honoré de Balzac: *La Peau de chagrin* (in: *Œuvres complètes*, Paris 1869)

Johann Wolfgang von Goethe: *Persische Buchtitel zum West-östlichen Divan* (um 1814); GSA 25/ W 1109, Foto: Klassik Stiftung Weimar

Exponate:

Friedrich Schiller: Brief an Christian Gottfried Körner (1793)

Johann Wolfgang von Goethe: Arabische Schreibstudien (1816)

Friedrich Schiller: *Brief an Christian Gottfried Körner* (1793)

In den sogenannten Kallias-Briefen entwickelt der Dichter seine eigene Schönheitstheorie. Ihr gemäss muss der Stoff ganz von der Form beherrscht werden. Am Beispiel der Schlangenlinie aber zeigt Schiller, dass das Aufgehen des Darstellens im Dargestellten nie vollständig sein kann. Im Text heisst es: «Folgende Linie aber ist eine schöne Linie, oder könnte es doch seyn, wenn meine Feder beßer wäre». Und in der Tat ist die Schlangenlinie unregelmässig und in mehrfachem Ansetzen gezeichnet – eine Bestätigung der Widerständigkeit jeder medialen Übertragung.

Marbach, Deutsches Literaturarchiv, HSA Schiller, Zug. Nr. 52.241

Johann Wolfgang von Goethe: *Arabische Schreibstudien* (1816)

Goethe beschäftigte sich zeitlebens mit der orientalischen Kultur. Von der arabischen Schrift war er so fasziniert, dass er sich «ohne sonderliches Sprachstudium, doch dem Schönschreiben widmete, und zu Scherz und Ernst orientalische mir vorliegende Manuscripte so nett als möglich, ja mit mancherley herkömmlichen Zierrathen nachzubilden suchte». Aus Heinrich Friedrich von Diez' *Denkwürdigkeiten von Asien II* (1815) überträgt er sich Ortsnamen. Im oberen Drittel der Seite sind die Namen *Istanbul* und *Constantinopel* zu lesen, darunter jeweils die arabischen Versionen. Jedem der Städtenamen folgt eine orientalische Weisheit.

Weimar, Goethe- und - Schiller- Archiv, GSA 25/ W 1063

Elementarschrift

Die Zunahme der Alphabetisierung gehört zu den markantesten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts. Sie spielt auch für die Literatur eine wichtige Rolle. Novalis erwägt, ob nicht vielleicht das höchste Buch ein ABC-Buch sei. Karl Philipp Moritz präsentiert das Alphabet als Fundament allen Wissens: Austausch, Gesellschaft, Geschichte, Überlieferung – das «verdanken wir alles den vierundzwanzig kleinen Figuren, die wir Buchstaben nennen, und aus denen alle Bücher zusammengesetzt sind.» Unzählig sind die ABC-Bücher der Zeit, die Buchstaben, Merksprüche und Bilder kombinieren. Sie zielen auf eine Belebung der Lettern und eine sinnliche Erfahrung. Sie bereiten die Bewegung zum Selbstdenken vor. Sie ziehen aber auch – mit Versen wie «Ein Affe gar possirlich ist, Zumal wenn er vom Appfel frißt» – Spott auf sich. Jean Paul verdichtet ihn zu einer ironisch schillernden Entstehungsgeschichte der verbreitesten Fibel.

Abbildungen:

Karl Philipp Moritz: *Neues A.B.C. Buch* (Berlin 1790)

Karl Philipp Moritz: *Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik* (Berlin 1786)

Jean Paul: *Leben Fibels* (Nürnberg 1812)

Projektion:

Joachim Heinrich *Campe*: *Neues Abeze- und Lesebuch* (Braunschweig 1809)

Exponate:

Jean Midolle: *Traité complet d'ecritures en tous genres* (St. Gallen um 1840)

Franz Pocci: *Güldenes Weihnachts-ABC* (München 1884)

In den bebilderten ABC-Büchlein des 19. Jahrhunderts lockert sich der Zusammenhang zwischen Buchstaben und Wörtern. Die Wissensvermittlung tritt gegenüber dem reinen Buchstabenlernen in den Vordergrund. In den Bildern vollzieht sich eine Ausdehnung des häuslich-vertrauten Bereichs auf Exotisches, Abenteuerliches oder Kurioses. Der Schweizer Kalligraph und Miniaturist Jean Midolle sammelt alte Alphabete und Schriften und präsentiert sie in seinen grossformatigen, bibliophilen Werken: darunter auch ein Teufelsalphabet mit Drachen, Hexen und Dämonen, das die gotische Schrift nachahmt. Der Münchner Zeichner und Dichter Franz Pocci schafft eine ganze Reihe von Alphabeten und ABC-Büchlein, die teils Erwachsene, teils Kinder, teils Bauern ansprechen. Manche wie das Weihnachts-ABC beziehen sich auf bestimmte Anlässe. Alle aber stellen der von der Industrialisierung geprägten Zeit eine beschauliche Lebenswelt entgegen.

Zürich, Bibliothek der ETH, 920504 fol.

Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, Grafiksammlung, F Pocc 1

RAUM 2: Bilderschreiber

«... ein unendliches Gewebe von Federstrichen ...»
Gottfried Keller

In neuartiger Dichte beginnen sich im 19. Jahrhundert Schrift und Bild zu verbinden. Schon 1799 beschwört August Wilhelm Schlegel «das seltene aber entzückende Schauspiel des Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit. Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ, den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen.» Es ist eine Zeit der Doppelbegabungen. Goethe, Hoffmann, Stifter, Keller – sie alle sind sowohl als Schriftsteller wie als Maler oder Zeichner tätig, und viele von ihnen leiden an der Notwendigkeit, sich für die eine oder die andere Profession entscheiden zu müssen.

Immer wieder kommt es nun auch zu Experimenten im Schnittfeld der Medien. Adalbert Stifter räumt in seinen Romanen alten Schriftstücken breiten Raum ein. Er benutzt aber auch Beschreibungstechniken, in denen malerische Panorama-Ansicht und photographische Genauigkeit ein literarisches Pendant finden. Gottfried Keller lässt seinen grünen Heinrich mit der Schilffeder die graue Papierfläche auf der Staffelei füllen: Aus einfachen Federproben erwächst ein Gewebe von Strichen und Linien, Mustern und Motiven, ein Labyrinth, ungegenständlich, dynamisch, unendlich – so wie manche der Dichtermanuskripte der Zeit, in denen ein obsessives Schreiben seinen visuellen Niederschlag findet. Mit den illustrierten Büchern und den Bildergeschichten eines Wilhelm Busch erhält sodann die Verbindung der Medien neue, zukunftsweisende Formen.

Abbildungen:

William Blake: *Laokoon* (um 1815 bzw. 1826/1827)

Während viele Autoren im 18. Jahrhundert auf die Nähe von Malerei und Poesie setzten, entwickelt Lessing in seinem *Laokoon* (1766) ein Modell der Differenz bildlicher und schriftlicher Zeichen. In der Praxis allerdings dominiert weiterhin die wechselseitige Ergänzung. In die Texte werden Bilder aufgenommen, umgekehrt die Bilder mit Texten umgeben. Der englische Dichter und Maler William Blake (1757-1827) entwickelt ein eigenes Verfahren der Radierung, um seine Verse und seine Bilder in die gleiche Platte einzuzichnen. Eine um 1815 geschaffene Darstellung der berühmten Skulpturengruppe, von der Lessing ausgegangen war, umgibt er 1826/27 mit einer umfassenden Beschriftung – eine eigene Theorie zur Verschränkung von Kunst und Religion, die zugleich wie eine ironische Note zur *Laokoon*-Diskussion wirkt.

Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgroßvaters* (3. Fassung 1864)

Im Zentrum der Geschichte steht ein von einer dicken Staubschicht bedecktes Pergamentbuch, geschrieben in einer alten krausen Kursive mit «starken Schattenstrichen», «schlecht aus lateinischen und deutschen Buchstaben gemischt», aber mit schönen Initialen und roten Titeln versehen. Immer wieder hat Stifter seit den 1830er Jahren die Geschichte umgeschrieben – mit dem Ergebnis, dass die Manuskripte sich jener Unlesbarkeit annähern, die der Erzähler für das Buch seines Urahren feststellt: «Oft waren ganze Abteilungen in das fahlste Eisenockergelb geschossen, indessen oft Randbemerkungen aus späteren Zeiten mit dem glänzendsten Schwarz dastanden, wie übermüdete Ansiedler und Anbauer, welche die armen Ureinwohner fast zu verdrängen strebten.» Für seinen Zeitgenossen Hebbel gehört der begabte Maler und Zeichner Stifter zu denen, welche die durch Lessings *Laokoon* zwischen Literatur und Malerei gesetzte Grenze missachten.

Exponate:

Gottfried Keller: Berliner Schreibunterlage (1855)

Anonym: Liebesbrief in alpiner Bilderschrift (Mitte 19. Jh.)

Gottfried Keller: Berliner Schreibunterlage (1855)

Das Jahr 1855: Keller hält sich in Berlin auf, fast sein ganzes dichterisches Werk entsteht – und er ist verliebt in die Schwägerin seines Verlegers, Betty Tendering. Davon zeugen die beidseitig beschriebenen blauen Bogen seines Berliner «Liebesspiegels». Auf den ersten Blick scheint seine Schreibunterlage nur zahlreiche Kritzeleien und Schönschreibübungen des Buchstabens B zu vereinen. Bei näherer Betrachtung aber zeigen sich allerlei Feinheiten: etwa das Selbstporträt des Malers und Dichters Keller im Frack, der mit einem überdimensionalen Schreibgerät filigrane Zeichnungen des Namens Betty in allen erdenklichen Schriftformen und -größen anfertigt. Bezeichnenderweise gibt die Signatur nicht den Namen des Autors preis, sondern das Verfallsdatum der unerwiderten Liebe zur Angebeteten.

Zürich, Zentralbibliothek, Gottfried Keller Nachlass, Ms. GK 8b 8b (Faksimile)

Liebesbrief in alpiner Bilderschrift (Mitte 19. Jh.)

Während andere Autoren des 19. Jahrhunderts Bild und Text zur Einheit machen, benutzt der Schreiber dieses Briefes archaische pikto- und ideogramatische Formen, um seinen Text zu verfassen: eine Liebeserklärung in alpiner Zeichensprache. Durch Zufall in Grossarl zwischen Regulierungsurkunden aus dem Jahre 1876 gefunden, ist der Brief einzigartiges Zeugnis einer in weiten Teilen der bäuerlichen Bevölkerung üblichen Schreibkultur. Die Bildersprache setzt sich aus Wortbildern für Eigennamen, Namenszeichen für Personen und Kultzeichen christlicher Natur zusammen. Die Umrandung ist nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern zugleich das Symbol der Adressatin, das im Herz wiederkehrt – die Milchleiter der Sennerin. Sie wird gebeten, am Sonntag [4] zur Kirchzeit [2, 3] den Hüter [5] auf die Bergweiden zu schicken [6], damit der Schreiber, ein Rossknecht [7], zu ihr [8] auf die Alm [9] kommen kann. Falls das Stelldichein durch Anwesende zu scheitern droht, folgt gleich ein Alternativvorschlag: Sich solange im nahen Wald [10] zu verstecken, bis man sich gefahrlos in der Hütte treffen könne [11]. Unklarheit besteht bei den letzten, durch Mäusefrass beschädigten Zeichen: «Ich will bei Dir sein» oder «ich möchte einen Hirsch jagen» [12, 13]. St. Veit/ Pongau (A), Archiv Ing. Walter Mooslechner

Abbildung:

Wilhelm Busch: *Wie man Napoliums macht* (1870)

Wilhelm Busch unternimmt es in seinen Bildergeschichten, die Welt der Bürger, der Bauern und des Klerus in ihrer «natürlichen» Bosheit zu entlarven. Text und Bild bilden dabei oft einen komischen Kontrast: pointiert abstrakt der eine, anschaulich bewegt das andere. Die hier wiedergegebene Geschichte, zuerst 1870 in *Deutsche Latern* erschienen, veranschaulicht die zeitgenössischen Ängste und Konflikte des Kleinbürgertums anhand der Person Napoleons. Doch gibt es zugleich eine poetologische Komponente. Schon das erste Bild thematisiert mit der Aufforderung «Nimm Feder und Tintenfaß!» den Herstellungsvorgang, der im weiteren als Einheit von Text und Bild abläuft. Sichtbar wird dabei auch, wie wenig Sieg und Niederlage voneinander trennt.

TREPPE

Justinus Kerner: *Kleksographien* (1844/1890)

Der schwäbische Arzt und Dichter hofft nicht nur, mit Hilfe des Magnetismus die Sprache und Schrift der Geister verstehen zu können. Er experimentiert auch in seinen *Kleksographien* mit den «hieroglyphischen» Bildern, die sich aus der auf ein Blatt geträufelten Tinte ergeben. Die so entstandenen Arabesken, Grottesken, Tier- und Menschenfiguren inspirieren ihn zu Gedich-

ten, welche die Figuren auslegen oder weiterspinnen. Sie sind durchzogen von der Vorstellung, aus der Tinte würden unheimliche, dämonische, teuflische Wesen ans Licht treten.

Als ich vor dem Tintenfaß
Wieder mit der Feder saß,
Und mit solcher tief gestochen
In die Tinte bis zum Satz,
Kam etwas heraufgekrochen,
Wie der Schwanz von einer Katz'.
Mir doch ward es immer bänger
Denn das Ding wurd immer länger,
Gar zu lang für eine Maus,
Und der Teufel kroch heraus.

RAUM 3 (KORRIDOR): Alles wird Graphie

«*How I miss my phonograph!*»
Bram Stoker/Dr. Seward

Das 19. Jahrhundert ist besessen von neuen Aufzeichnungstechniken. Sie sollen die Eigendynamiken der Natur einfangen – ohne Umweg über die konventionelle Schrift, doch selbst als eine Art des Schreibens (griech. *graphein*). Das erste Photobuch trägt den Titel *The Pencil of Nature* (1844–46). Als diejenige, die den Stift führt, gilt die Sonne. Sie halte in präziser Aufzeichnung die Wahrheit selbst fest – welche die Photographie sichtbar mache. Daraus ergibt sich die Hoffnung auf allerlei Einblicke auch in die Geheimnisse des Menschlichen: In den 1860er Jahren soll ein Photograph das Gehirn eines toten Mannes, in hauchdünne Lamellen zerschnitten, photographiert und dabei ein Durcheinander verschiedenster Inschriften entdeckt haben.

Sprechen, Singen und Schreiben, Atem und Puls, verschiedene Weisen der Fortbewegung, Gefühlsregungen – dies alles wird nun durch Apparate aufgezeichnet. Die festgehaltene Bewegung ist zugleich eine stillgestellte: Muskelzuckungen, schwerer Husten und hastiges Atmen werden nicht mehr am Organismus, sondern an Kurven untersucht. Das Leben teilt sich dem entziffernden Blick von Ärzten und Forschern in Form von Kurvenalphabeten mit. Die Signale des Lebens wiederum können mittels Telegraphie zeitgleich an andere Orte übertragen werden. Die menschlichen Postboten erhalten zusehends materielle Doppelgänger. Neben dem telephonischen «Fräulein vom Amt» entstehen neue Boten aus Metall, Federn und Wachs für elektrische, mechanische und photochemische Botschaften.

Exponate:

Sphygmograph (1860)

Der französische Physiologe Étienne-Jules Marey (1830–1904) entwickelt verschiedene Geräte, um Bewegungen des

Körpers in Gestalt von Kurven festzuhalten. Die dabei entstehenden Graphiken gelten ihm als eine Art von Universalsprache. Der Sphygmograph oder Pulswellenschreiber vermag Muskelzuckungen ebenso aufzuzeichnen wie Luftdruckschwankungen oder Erschütterungen in der Erdkruste. Die Herz­tätigkeit macht er sichtbar, indem er die mit dem Puls einhergehenden Blutdruckschwankungen aufnimmt und an einen Schreibhebel weitergibt. So vermögen die Ärzte fast jedes Herzversagen viel genauer als durch Fühlen des Pulses am Handgelenk zu erkennen. Die Physiologen können die Herzfunktionen am Papier durch Lesen und Zerlegen von Kurven studieren. Ab etwa 1880 wendet Marey sich auch der Photographie zu. Berlin, Historische Instrumentensammlung, Johannes-Müller-Institut für Physiologie der Charité, 0/44

Walzenphonograph (um 1906)

Beim Wort genommen schreiben Phonographen Schall auf. Sie zeichnen alles Akustische auf, sofern die Klänge, Geräusche, Gesänge und Reden laut genug sind, eine Membran in Schwingung zu versetzen. Diese Schwingungen übertragen sich mittels eines Stiftes auf ein weiches, druckempfindliches Medium, beispielsweise Wachs. Bei dem von Thomas Alva Edison (1847-1931) erfundenen Walzenphonographen ist das Medium ein rotierender Zylinder, auf dem der Stift spiralförmige Spuren hinterlässt. Die Umkehrung des Vorgangs macht die Aufnahme hörbar. Das wiederum legt nahe, man könne natürliche und künstliche Formen durch Abtasten zum Sprechen bringen. Rainer Maria Rilke spielt 1919 in dem Text *Urgeräusch* mit der Idee, die Kranznaht des menschlichen Schädels habe «eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingrät». Dann wäre umgekehrt, indem man den Stift über die Naht gleiten lässt, eine natürliche Tonfolge zu gewinnen.

Bern, Museum für Kommunikation, Inv.-Nr. 9807.900-004-1

Ediphone (1910)

Dank diesem elektromotorisch betriebenen Diktiergerät kann Büropersonal auch dann noch beschäftigt werden, wenn der Chef schon abwesend oder «nach Diktat verweist» ist. Das nach Thomas Edisons Firma benannte Ediphone verkörpert nicht nur eine der Rationalisierung dienende technische Innovation. Es veranschaulicht auch die durch derartige Aufzeichnungsmedien bewirkte Aufspaltung von Aussprache, Niederschrift und Kopie in zeitlich voneinander unabhängige Tätigkeiten. Im Prinzip konnte ein Geschäftsmann unter Zuhilfenahme des Diktiergeräts ganze Regale mit beschriftetem Papier füllen, ohne je seine Schreibkräfte gesehen zu haben. Die Schallaufzeichnungen – meistens mehrfach verwendbare Zylinder – übernehmen die Rolle der Boten, die vom Chef zu den Sekretärinnen gesandt wurden.

Bern, Museum für Kommunikation, Inv.-Nr. Pap 1278

Exponate:

Bram Stoker: *Dracula* (London 1897)

Stokers Vampirroman ist ein Schwellentext der Moderne. Er besitzt keine souveräne Erzählinstanz, besteht vielmehr aus verschiedenen Dokumenten von insgesamt siebzehn Urhebern. Graf Dracula selbst bedient sich der Karten, Briefe und Rechtstitel. Seine Opfer und Gegner entfalten eine exzessive Aufzeichnungstätigkeit. Dabei nutzen sie neue stenographische und phonographische Techniken ebenso wie Schreibmaschinen und Durchschlagpapier. Der Kampf gegen Dracula ist so auch ein Kampf um die Mittel, mit denen der Vampirismus gefördert oder gebremst werden kann. Doch scheint es, als ob die neuen Medien das Unheimliche nicht nur bannen, sondern auch freisetzen würden. Der Text schafft weniger ein gesichertes Wissen als unerhörte Ausbreitungsmöglichkeiten – des selbst schon auf Zirkulationen basierenden vampirischen Stoffs.

RAUM 4: Gedankenmaschine

*«Ich liebe es schreibend zu denken, da die Maschine noch nicht erfunden ist, unsre Gedanken auf irgendeinem Stoffe, unausgesprochen, ungeschrieben, abzuprägen.»
Friedrich Nietzsche*

Um 1850 kommt es zu schwerwiegenden Änderungen in der Ordnung des Schreibens. Das System der Kanzleien verliert seine Bedeutung. Die Stahlfeder beginnt die natürlichen Federn abzulösen. Auch Friedrich Nietzsche, wegen seines Augenleidens für alle Hilfsmittel ausgeschlossen, erbittet sich von seiner Schwester Stahlfedern. Im Vorspiel zur *Geburt der Tragödie* (1882) schreibt er selbstironisch:

Die Feder kritzelt: Hölle das!
Bin ich verdammt zum Kritzeln-Müssen? —
So greif' ich kühn zum Tintenfass
Und schreib' mit dicken Tintenflüssen.
Wie läuft das hin, so voll, so breit!
Wie glückt mir Alles, wie ich's treibe!
Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit —
Was tut's? Wer liest denn, was ich schreibe?

Im Februar 1882 lässt Friedrich Nietzsche sich auf eine Erfindung ein, noch spektakulärer als Stahlfedern: eine Schreibkugel, eine der Varianten der frühen Schreibmaschinen. Um dem «Krikelkrakel» der Handschrift zu entgehen, schafft er sich eine dänische Malling Hansen an. Diese zunächst für Blinde und Taubstumme erfundene Maschine scheint das kongeniale Instrument seines «schreibenden Denkens». Sie leistet zwar keine unmittelbare Übertragung, verspricht aber immerhin deren Erleichterung. Doch sie funktioniert nicht wie erhofft: Die Typenstangen sind verbogen, die Zeilen handschriftlich zu ergänzen, das Farbband hält nicht lange, auf manchen Blättern ist wenig zu erkennen. Nach sechs Wochen, fünf Reparaturen und insgesamt 33'610 Tastenanschlägen gibt Nietzsche den Versuch auf. Es kommt nicht zu den in einem Titelblatt angekündigten «500 AUFSCHRIFTEN AUF TISCH UND WAND FUER NARREN VON NARRENHAND». Was bleibt, ist ein kleines Konvolut mit Fingerübungen, Briefen und Texten experimenteller Art.

Exponate:

Malling Hansen (1867); Schreibmaschinenmuseum Beck, Pfäffikon

Friedrich Nietzsche: Schreibmaschinenblätter (1882); Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, GSA 71/ 234 (Mp 3)

RAUM 5: Schrift experi-mental

«... ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern ...»
Walter Benjamin

Die europäischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts versuchen die Schrift aus den Fesseln der linearen Anordnung zu befreien. In ihren Experimenten entdecken sie die graphisch-bildhaften Momente der Schrift wieder – ihre sinnliche Dichte, mythische Anziehungskraft, hieroglyphische Macht. Die Wahrnehmung der Schrift kippt beständig zwischen Lesen und Betrachten. Wassily Kandinsky schreibt im *Blauen Reiter*: «Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, d. h. nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als *Ding*, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktisch-zweckmäßig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form [...] noch eine körperliche Form».

Schrift und Schriftraum werden in Bewegung versetzt wie nie zuvor. Die Körperlichkeit der Buchstaben tritt in den Vordergrund. In Lyrik und Prosa werden Technik und Geschwindigkeit, Automobile und Flugzeuge ästhetisch verarbeitet. In dadaistischen und futuristischen Collagen verbinden sich Wort- und Bildzeichen. Überall wimmelt es von Schriftelementen: geschriebene oder gezeichnete, gedruckte oder ausgeschnittene, lesbare oder unlesbare. Surrealisten wie André Breton wollen mit Hilfe der *écriture automatique* das Unbewusste in Schrift abbilden. Robert Walser und Adolf Wölfli füllen, in manisch-kunstvollem Schreib- und Malfuror, Schrift-räume aus. Walter Benjamin, Seismograph der Moderne, beobachtet die Veränderungen der Schrift im Alltag. Die «archaische Stille des Buches» gehört für ihn unwiederbringlich der Vergangenheit an.

Mikrogramme

Robert Walser litt unter Schreibkrämpfen. Seine Hand erwies sich gelegentlich als «Dienst-verweigerin». So bekennt er, den Gebrauch der Schreibmaschine gedanklich in Erwägung gezogen zu haben – doch nur, um «Unteraufseherinnen herzugewinnende Briefe zu schreiben». Das Schreiben gilt ihm als anspruchsvolles Handwerk, ja als Vereinigung vieler Handwerke. Seine über 500 mit Bleistift beschriebenen Blätter aus den Jahren 1924-1933 stellen einen einzigartigen Dichternachlass dar. Sie enthalten Texte in einer schwer zu entziffernden winzigen Schrift, für die Walser oft an ihn adressierte Karten und Briefe benutzt. Die Miniaturlettern wimmeln insektenhaft flink zwischen den starren «Typen» der Briefpartner umher, archivalisch und kalligraphisch zugleich – wie Walser einmal notiert: «Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen».

Abbildungen:

Robert Walser: Mikrogramme; Zürich, Robert Walser Archiv

Mikrogramm 107, Sept. – Nov. 1928, © Robert Walser-Stiftung, RW MKG 107

Mikrogramm 116, Dez. 1928, © Robert Walser-Stiftung, RW MKG 116

Mikrogramm 131, April – Mai 1926, © Robert Walser-Stiftung, RW MKG 131

Mikrogramm 211, Sept. – Nov. 1928, © Robert Walser-Stiftung, RW MKG 211

Mikrogramm 215, Okt. – Nov. 1928, © Robert Walser-Stiftung, RW MKG 215

Mikrogramm 364, Sept. 1925, © Robert Walser-Stiftung, RW MKG 364

Schriftpostkarten

Seit etwa 1895 werden photographische Postkarten zur Massenware. Sie zeigen lokale Ansichten, aktuelle Ereignisse, Kunstwerke, Politisches und viel Phantasievolles. Schnell begeistern sich auch die Avantgardenkünstler dafür. Von Paul Eluard, der Karten mit Ostergrüssen, erotischen Frauen, Monstern, Autos u. a. sammelte, heisst es, er habe sich «die Welt neu in liliputanischer Halluzination» erschaffen. Spielen schon in den Bildmotiven häufig Schrifttelemente eine Rolle, so entstehen erst recht durch die Eintragungen der Benutzer multimediale Gebilde: Die Schrift schmiegt sich an die Umrisse der Figuren. Sie nutzt die freien Stellen und bringt, indem sie den Leser zwingt, die Karte zu drehen, das Medium in Bewegung.

Exponate:

Frau mit geschwungenen Haaren, NPG 117/5, um 1900-1905, Sammlung Peter Weiss

Carte de visite des Dichters, ca. 1910, Sammlung Bernd Stiegler

Da steck ich ja schön in der Tinte, Photochemie, um 1912, Sammlung Peter Weiss

Leipziger Petersstrasse während der Engros-Messe, AK Leipzig, um 1912, Privatbesitz

Buchstabe F, NPG, Privatbesitz

Junge Frau, NPG 1597, um 1912, Privatbesitz

Folies-Dramatiques, um 1930, Sammlung Peter Weiss

Vom Schreiben der Psyche

Die Psychoanalyse versucht, aus Spuren das Unsichtbare und Unbewusste zu erschliessen. Solche Spuren bietet auch die Schrift. Doch mehr als das: Sie eignet sich auch als Modell für das Gedächtnis und das Unbewusste. In der *Notiz* über den «*Wunderblock*» (1925) bezieht Sigmund Freud sich auf eine bei Kindern beliebte mit Wachsschicht und Zelluloidblatt bedeckte Schreibtafel. Auf ihr lässt sich das Geschriebene jederzeit wieder auslöschen, ohne aber völlig unsichtbar zu werden. Diese Art des Schriftträgers, auf dem Schrift erscheint und verschwindet, bietet eine Parallele zum «Aufleuchten und Vergehen des Bewußtseins bei der Wahrnehmung». Ja, sie führt sogar auf eine weitergehende Analogie: «Denkt man sich, daß während eine Hand die Oberfläche des Wunderblocks beschreibt, eine andere periodisch das Deckblatt desselben von der Wachstafel abhebt, so wäre das eine Versinnlichung der Art, wie ich mir die Funktion unseres seelischen Wahrnehmungsapparats vorstellen wollte.»

Abbildung:

Sigmund Freud: *Notiz über den «Wunderblock»* (1925)

Écriture automatique

Die Idee, eine Person unter hypnotischen Bedingungen einem «automatischen Schreibakt» auszusetzen, wird als diagnostisches Mittel im 19. Jahrhundert in Charcots Pariser Nerven-

krankenhaus entwickelt. Die Surrealisten bringen sie mit der Freudschen Psychoanalyse in Verbindung und nutzen sie, um eine direkte Beziehung zwischen Unbewusstem und Kunstform herzustellen. Marcel Duchamps will mit Hilfe der Schreibmaschine den Einfluss des schreibenden Subjekts ausschalten. André Breton gibt im *Surrealistischen Manifest* (1924) eine Anweisung, wie ein bedeutungsfreies Schreiben und mit ihm eine «unmittelbare Absurdität» herzustellen sei. Als Musterbeispiel erwähnt er Robert Desnos, der es nach Belieben schaffe, «surrealistisch zu reden». Von Desnos haben sich einige Aufzeichnungen aus diesem Zustand erhalten, aber auch eine Zeichnung, die das automatische Schreiben schon ironisch selbstreflexiv umspielt.

Abbildungen:

André Breton: *Surrealistisches Manifest* (1924)

Robert Desnos: *Halluzinatorische Aufzeichnungen* (um 1922)

Textbeispiel: André Breton, *Erstes Surrealistisches Manifest*

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selbst konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichen Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit des Raumens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen - brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben I zum Beispiel, immer den Buchstaben I, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.

Schrift vertikal

Während andere Zeitgenossen das Loblied der Schreibmaschine singen, denkt Walter Benjamin zeitlebens grundsätzlich über Schreiben und Schrift nach. Es geht dabei um seinen eigenen Lebensnerv. Seine Texte zeigen einen besonderen Sinn für die graphisch-bildliche Dimension. Im Band *Einbahnstraße* (1928) bezieht er die Experimente der Dadaisten auf eine neue Öffentlichkeit der Schrift: «Die Schrift, die im gedruckten Buche ein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein führte, wird unerbittlich von den Reklamen auf die Straße hinausgezerrt [...]. Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontalen gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind.» Dieses «dichte Gestöber» findet Benjamin auch in den Passagen der Metropolen, deren Schilderwälder ihn auf den Photographien Germaine Krulls faszinieren. In Walter Ruttmanns poetischem Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) ist das von wechselnden Zeichen, Farben, Lichtern erzeugte Grossstadtflirren in seiner Bewegtheit eingefangen.

Abbildungen:

Walter Benjamin: *Bilderrätsel* (1929)

Germaine Krull: *Passage du Caire und Ladenfront in einer Passage* (Photographien, um 1928)

Projektion:

Walter Ruttmann: *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (Filmstills, 1927)

Schriftavantgarde

Stéphane Mallarmés *Un coup de dés* verbindet Figurengedicht, Universalschrift und Weltmodell auf neue Weise. Einerseits kommen die Buchstaben und Wörter in Bewegung. Sie rücken weit auseinander. Andererseits tritt das Weiss des Papiers in den Vordergrund. Die übliche Dominanz der schwarzen Buchstaben vor neutralem Hintergrund kehrt sich um. Paul Valéry spricht treffend von einer Sternenschrift: «schaubar gewordenes Murmeln, Zuraunen, Donnerrollen war über die Seiten hingeführt bis zur äußersten Grenze des Denkens, bis zu einem Punkt unsagbaren Bruches: hier vollzog sich das Wunderbare, hier, auf dem Papier, bebte unendlich rein das Funkeln entferntester Sterne in jener zwischenbewußten Leere, in der, wie eine neuartige Materie, als Ballungen, Schwärme, Systeme verteilt, das Wort *gleichzeitig da war!*» Walter Benjamin urteilte, dass Mallarmé zum ersten Male im *Coup de dés* die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet habe.

Guillaume Apollinaires «Buchstabenozean», 1918 in die Sammlung *Calligrammes* aufgenommen, knüpft nicht nur an ältere Bild-Dichtungen an. Er bezieht sich auch auf den technischen Raum drahtloser Telekommunikation: Die Abkürzung «tsf» («télégraphie sans fil») bildet die Grenzlinie zwischen der rechten und der linken Seite des Kalligramms. Das Gedicht spielt mit dem Gedanken, zwei als Funktürme dargestellte Sender und Empfänger würden unmittelbar miteinander kommunizieren und Guillaume so Neuigkeiten von seinem Bruder Albert aus Mexiko erfahren. Tatsächlich verläuft aber zu diesem Zeitpunkt die transatlantische Kommunikation noch in viel langsameren Formen, zum Beispiel als Postverkehr per Schiff – das Gedicht verweist denn auch auf Postkarten und Briefstempel.

Abbildungen:

Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés* (1897)

Guillaume Apollinaire: *Lettre-Océan* (1914)

TonBilderSprache

Texte, die nur aus Sprachlauten bestehen, gibt es in gedruckter Form schon um 1900. Statt konventionellerweise mit Wörtern Sinn zu vermitteln, werden mit einzelnen Lautelementen, den Bausteinen der gesprochenen Sprache, neue Ausdrucksmöglichkeiten erprobt. Erst mit dem Dadaismus aber, mitten im Ersten Weltkrieg in Zürich ins Leben gerufen, kommen die «Klanggedichte» wirklich in Mode. Hugo Ball und Richard Huelsenbeck tragen sie, u. a. im Cabaret Voltaire, in meist turbulenten Veranstaltungen vor. Den Höhepunkt bildet die *Ursonate* von Kurt Schwitters, der auch in seinen i-Zeichnungen und seinen Collagen mit Formen der Schrift spielt. Den Anstoss zu der viersätzigen, nur aus Lauten bestehenden Sonate soll ein

phonetisches Gedicht Raoul Hausmanns gegeben haben, das dieser 1921 in Prag vortrug. Es beginnt «fmsbw tözäu». Die *Ursonate* ahmt dies nach: «Fümms bö wö tää zää Uu». In unzähligen Rezitationen feilt Schwitters an seiner Partitur bis zur endgültigen Version, die 1932 in *Merz 24* erscheint. Im gleichen Jahr entsteht auch die Aufnahme in Stuttgart oder Berlin.

Hörbeispiele:

Raoul Hausmann: *fmsbw* (1918)

Kurt Schwitters: *Ursonate* (1932)

Hugo Ball: *Wolken* (1916)

SchriftBildFiguren

Einige Jahre nach der Einlieferung in die Heilanstalt Waldau bei Bern (1895) beginnt Adolf Wölfli mit der Arbeit an Erzähltexten, Bleistiftzeichnungen und musikalischen «Partituren». Seit 1908 entsteht die imaginäre Autobiographie *Von der Wiege bis zum Graab*. Bis zu Wölfli's Tod (1930) wächst eine einzigartige Sammlung von insgesamt mehr als 25'000 Manuskriptseiten, die André Breton als eines der wichtigsten Werke des 20. Jahrhunderts galt. Ausgangspunkt sind teilweise Postkarten und Reklamebilder, die Wölfli zu Collagen mit ineinander verwobenen geometrischen Formen, Figuren, Buchstaben und Ziffern verarbeitet. Elemente moderner Technik verbinden sich mit Landschaftlichem, Persönlichem oder Metaphysischem – mit Wölfli's eigenen Worten: «ein Chaos von Steernen der mannigfaltigsten Ahrten, welches die geübteste Schreiber-Hand absolut nicht zu beschreiben und, zu erklären vermag».

RAUM 6: Schrift in Bewegung

«DU MUSST CALIGARI WERDEN!»

Vampire, Doppelgänger, Somnambule: Die Stummfilme der 10er und 20er Jahre greifen oftmals auf literarische Motive zurück, um sie wirkungsvoller zu inszenieren, als die Bücher dies vermochten. Darüber hinaus ist die Schriftkultur im frühen *Kinematographen*, im «Bewegungsschreiber», ganz konkret präsent – in Form von Zwischentiteln, von Zetteln, Briefen, Telegrammen, Zeitungsausschnitten, Akten und Urkunden aller Art. Die künstlerisch anspruchsvolleren Produktionen widmen der Schriftgestaltung besondere Aufmerksamkeit. In Filmen wie *Der Golem* (1920) oder *Nosferatu* (1922) spielen geheimnisvolle, magische Schriftstücke eine wichtige Rolle. In Mittelalterfilmen wie *Robin Hood* (1922) zeigt sich diese Magie als wiedererweckende Macht des Mediums selbst: So wie sich alte Ruinen in stolze Burgen verwandeln, verwandeln sich mittelalterliche in moderne Schriftzüge. Schrift wird einbezogen, um zu erzählen und an literarische Vorbilder anzuschliessen. Das Wechselspiel des Visuellen und Skripturalen dient dazu, über das Medium Film, seine Entstehung und seine spezifischen Möglichkeiten nachzudenken. In dem wohl berühmtesten Stummfilm der Weimarer Zeit, Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20), ist es ein altes Buch, das dem Protagonisten die Idee zu seinen Verbrechen eingibt: eine Idee, die er handschriftlich dokumentiert.

Schriftzüge sind es auch, die ihn in Wahnvorstellungen gespenstisch umkreisen – welche der Film auf den Kinobesucher überträgt: «Du musst Caligari werden!»

In Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) geht es um eine in der Zeit beliebte Geschichte: Der Rabbi Löw sieht vorher, dass der jüdischen Gemeinschaft Unheil droht. Er belebt eine mächtige Lehmfigur, den Golem, der die Vertreibung der Juden abwendet, dann aber selbst zur Gefahr wird. Verschiedene Formen von Schrift spielen dabei eine Rolle. Im Zentrum steht die Sequenz, in welcher der Rabbi aus einem nekromantischen Werk den Schlüssel erhält, das lebenerweckende Symbolwort zu gewinnen. Er beschwört den Geist Astaroth und setzt der Lehmfigur den «Schem» ein. Die Macht der Belebung und der Sichtbarmachung ist es, von der auch das frühe Kino selbst träumt.

Weitere Ausschnitte:

Robert Wiene: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20)

Buch und Schrift sind Wesenselemente des berühmtesten Stummfilms der Weimarer Republik. Ein Somnambuler begeht, hypnotisiert von einem Irrenhausdirektor, mehrere Morde – diese Geschichte erweist sich als Umsetzung einer literarischen Obsession. Das Lesen von den Taten eines geheimnisvollen Mystikers namens Dr. Caligari führt zu einem Identifikationswahn, den der Film als Schriftphantasma zeigt: Wie eine Wandschrift erscheint in aufblitzenden und wieder erlöschenden Buchstaben der Satz «Du musst Caligari werden». Die Schrift wird zum beweglichen Element des filmischen Raums, dieser zur Einschreibefläche für die Schrift.

Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922)

Nosferatu orientiert sich an Stokers Dracula-Roman. Doch spielen nicht die neuen technischen Aufzeichnungsformen eine Rolle, sondern die alten: Chronik, Buch, Zeitung, Logbuch, Frachtbrief, städtische Bekanntmachung, Privatbrief – und ein geheimnisvoller hieroglyphischer Brief Nosferatus. Alle zusammen erzeugen den Eindruck eines historischen Hintergrundes der Ereignisse. Während aber die Erzählung, wie schon anfangs die drei Kreuze nahelegen, vom Tod herkommt, stellt der Film mit seinen Mitteln neues Leben her: Das Bild überwindet den Tod und setzt die Schrift in bewegte Handlung um.

Allan Dwan: *Robin Hood* (1922)

In den Filmen, die das Mittelalter vergegenwärtigen, kommt der Schrift hohe Bedeutung zu. Sie erweckt den Eindruck des Historischen und stimmt die Zuschauer auf die vergangene Welt ein, die sich vor ihnen eröffnet. Der erste grosse Robin-Hood-Film, mit Douglas Fairbanks in der Hauptrolle, führt vor, wie der Film das alte Medium des Sendschreibens, das durch reitende oder fliegende Boten transportiert wird, mit seinen eigenen Methoden verwandeln kann: Die spätgotische Kursive wird in einer Überblendung zur zeitgenössischen Schreibschrift, zugleich erweckt der Film selbst das, was Chroniken und Lieder festgehalten haben, zu neuem Leben.

Impressum

Ausstellung des Nationalen Forschungsschwerpunkts

«Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven» (Universität Zürich)

www.mediality.ch

Ausstellungskuratoren:

Prof. Dr. Christian Kiening, PD Dr. Ulrich Johannes Beil

Beratung:

PD Dr. Martina Stercken

Assistenz:

Alexandra Domke M. A.

Ausstellungskonzept und -Gestaltung:

Gianpaolo Buffoli

Bauten:

Immobilienbewirtschaftung der Stadt Zürich

Lichtgestaltung:

Mati AG

Leitung Aufbauteam Strauhof:

Adrian Buchser

Ausstellungsbüro:

Małgorzata Peschler

Produktionsleitung Strauhof:

Roman Hess

Grafik:

Michael Bader

Leihgeber:

Zentralbibliothek Zürich

Bibliothek der ETH, Zürich

Zürcher Hochschule der Künste, Grafiksammlung

Museum für Kommunikation Bern

Schreibmaschinenmuseum Beck, Pfäffikon/ ZH

Historische Instrumentensammlung des JMIP der Charité, Berlin

Staatsbibliothek Bamberg

Goethe- und Schiller- Archiv Weimar

Deutsches Literaturarchiv Marbach

Herr Ing. Walter Mooslechner

Herr Peter Weiss

Herr Prof. Dr. Bernd Stiegler

Texte zur Wegleitung:

Christian Kiening unter Mithilfe von Ulrich Johannes Beil, Aléxandre Metraux, Alexandra Domke

Das Ausstellungsteam und das Museum Strauhof danken allen, die das Zustandekommen der Ausstellung mit Rat und Tat unterstützt haben.

Impressum

Ausstellung des Nationalen Forschungsschwerpunkts

«Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven» (Universität Zürich)

www.mediality.ch

Ausstellungskuratoren:

Prof. Dr. Christian Kiening, PD Dr. Ulrich Johannes Beil

Beratung:

PD Dr. Martina Stercken

Assistenz:

Alexandra Domke M. A.

Ausstellungsgestaltung:

Gianpaolo Buffoli, Woodtli Design+Communication AG

Texte zur Wegleitung:

Christian Kiening unter Mithilfe von Ulrich Johannes Beil,

