

Gabriele Wix

Mixing Oil and Water – Paratext und Text

Zur Inkorporation selbständiger Publikationen in
eine Werkausgabe, hier: Thomas Kling, *Werke in vier
Bänden*

1 Gérard Genette

ce par quoi un texte se fait livre

Das Thema scheint ausgereizt. Und doch lohnt unter der Fragestellung dieses Beitrags und des vorliegenden Bands ein Blick zurück auf die französische Erstausgabe des Buchs, das vor nun bald 40 Jahren den Begriff *Paratext* ins Spiel brachte und einen bis heute unvermindert wirkungsmächtigen Diskurs in Gang gesetzt hat.¹ »Blick« ist hier im wörtlichen wie übertragenen Sinne gemeint: Es geht um Fragen der Buchästhetik und der Philologie.

1987 erschien in Paris eine weiße Broschur im Format 14 cm x 20,5 cm, 396 Seiten umfassend, allein die Covergestaltung – ein Statement. Eine freie weiße Fläche dominiert die vordere Umschlagseite. Zehn Worte in vier Zeilen, klassisch auf Mittelachse gesetzt, bilden eine Art Rahmung: Am Kopf der Seite ist »Gérard Genette«, der Name des Autors, zu lesen, und in einer neuen Zeile folgt mit *Seuils* der Titel; am Fuß steht in kleinem Schriftgrad »collecti-on Poétique«, der Name der Poetik-Reihe, die Genette 1970 mit Tzvetan Todorov begründet hatte, darunter der Verlag, »aux Éditions du Seuil, Paris«. Die

1 Gérard Genette: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

strenge typografische Form, die den theoretischen Anspruch von Buch und Reihenformat unterstreicht, wird unterwandert durch die Evokation der bildlichen Vorstellung von »seuils«, Schwellen, und sie wird unterwandert durch die Bezugnahme des Buchtitels auf den Verlagsnamen, ein Spiel, das den Blick des Lesers vom oberen zum unteren Schriftbalken über die leere weiße Fläche hinweg in Bewegung setzt.²

Was hier geschieht, ist mehr als »a sly wink at his long-time publisher, Editions du Seuil«.³ In einer unnachahmlich souveränen Geste der Selbstreferenz und leichtfüßigen Ironie wird der Untersuchungsgegenstand metaphorisch benannt, ins typografische Bild gesetzt und dem Leser die Botschaft vermittelt: In diesem Buch geht es um die Schwellen, den Übergang, der einen Text zum Buch macht und ihn damit an die Öffentlichkeit treten lässt; die Instanz, die diesen Prozess in besonderem Maße prägt, ist der Verlag. Aus gestalterischer Perspektive bestätigt Klaus Detjen, Herausgeber der Reihe *Buchästhetik* im Wallstein-Verlag, die Schlüsselfunktion, die dem Umschlag zukommt: »Er ist das äußere sichtbare Bild oder Zeichen des Buchkörpers, entwirft und schafft hierin gleichsam eine visuelle Identität zwischen Autor und Verlag [...]«.⁴

Die begriffliche Wendung der Schwellen-Metapher ist der Terminus *Paratext*:⁵ »Il s'agit ici des seuils du texte littéraire, qu'on nommera aussi, d'un terme plus technique, le *paratexte*.«⁶ Der Buchtitel der schon zwei Jahre später veröffentlichten Übersetzung ins Deutsche greift mit *Paratexte* diesen *terminus technicus* im Plural auf, wodurch auf die Heterogenität der unterschiedlichen paratextuellen Formen verwiesen wird, dies aber zum Preis der

2 Die Neuauflage bei Points essais, Paris 2002, zeigt dagegen auf dem Vorderumschlag ganzseitig den Ausschnitt eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert.

3 Richard Macksey: »Foreword«. In: Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 [1997], S. XVII.

4 Klaus Detjen: *Außenwelten. Zur Formensprache von Buchumschlägen*. Göttingen: Wallstein, 2018, S. 11.

5 Zur Forschungsdiskussion über den Gebrauch des Begriffs »Paratext« in Genettes Schriften vgl. Gabriele Wix: »Max Ernst, *Paramyths*, *Paramythen*, *Paramythes*: Attention au paratexte! Eine Hommage an Gérard Genette«. Vortrag auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft Germanistische Edition, *Werk und Beiwerk. Zur Edition von Paratexten*, Marbach 2019, online unter <https://wwik-prod.dla-marbach.de/age2020/index.php/Hauptseite>, zul. abgerufen am 21.01.2021.

6 Genette: *Seuils*, Klappentext.

Aufgabe einer generalisierenden oder kategorialen Funktion des Singulars.⁷ Darüber hinaus ist – mit weitreichenden Folgen für die Rezeption Genettes im deutschsprachigen Raum – der Titel erweitert um den rhetorisch verführerischen Untertitel *Das Buch vom Beiwerk des Buches*, der sich rasch zu einer gängigen Formel entwickelte.⁸

Bei Genette findet sich indes der Begriff ›Beiwerk‹ nicht. Bekannt ist, dass der Untertitel auf den Übersetzer Dieter Hornig zurückgeht.⁹ Übersehen wurde jedoch meines Wissens bislang ein wesentliches Moment: Der Terminus ›Beiwerk‹ wurde nicht nur im Untertitel hinzugefügt, der Übersetzer implantierte den Begriff auch in den Text: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.«¹⁰ Diese immer wieder zitierte Schlüsselthese liest sich im französischen Original anders: »Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.«¹¹ (Wörtlich: Der Paratext ist daher für uns das, wodurch ein Text zum Buch wird und sich als solches seinen Lesern und, allgemeiner, der Öffentlichkeit darbietet.) Während die Opposition von ›Werk‹ und ›Beiwerk‹ eine Trennschärfe suggeriert, die es nicht gibt, bleibt Genette mit der vieldeutigen Vorsilbe *para* und dem Pronomen ›ce‹ unbestimmt, wie auch die Metapher ›seuils‹ das Transitorische betont, die Übergangszone, die der Leser durch die Wahrnehmung des Umschlags bereits verinnerlicht hat.

7 Vgl. Nathalie Binczek: »Epistolare Paratexte: Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen«. In: Klaus Kreimeier u. Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Unter Mitarbeit von Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag, 2004, S. 117–121, hier S. 117.

8 Im Gegensatz zu Umschlag und CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek fehlt der Untertitel auf der Titelseite, vgl. Georg Stanitzek: »Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive«. In: Ursula Rautenberg (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Band 1. Theorie und Forschung*. De Gruyter Saur: Berlin u.a. 2010, S. 157–200, hier S. 160, Fn. 11.

9 Stanitzek beruft sich auf eine briefliche Auskunft des Übersetzers Dieter Hornig vom 2. Oktober 2006, ebd.

10 Genette: *Paratexte*, S. 10. Auch den Begriff ›accompagnement‹ in: Genette: *Seuils*, S. 7, übersetzt Hornig unten mit ›Beiwerk‹ (oben mit ›Begleitschutz‹), siehe Genette: *Paratexte*, S. 9.

11 Genette: *Seuils*, S. 7. Wie stark der deutschsprachige Diskurs bis heute von der Übersetzungsarbeit Hornigs geprägt ist, belegt das Thema der Tagung der AGE aus dem Jahre 2019, siehe Anm. 5.



Abb. 1: David Jourdan für Wiener Times Collectibles #2032, glasierte Keramik, 2019–2022,
Foto: Pascal Petignat

Die Abbildung zeigt den Buchkörper von Genettes *Seuils* in einer irritierenden Überschärfe und Brillanz, was sich dem Umstand verdankt, dass hier gar nicht das Buch gezeigt ist. Es handelt sich um eine Arbeit des französischen Künstlers David Jourdan in einem nicht nur ironisch gemeinten Werkkomplex, den der Verlag charakterisiert mit: »A silly collection of handcrafted glazed ceramics, coffee-table books of sorts (though modest in size,) to be used – or not – as serving plates, trivets, or paperweights.«¹² Jourdans Wahl dokumentiert den Kultstatus der Erstaussage, der im deutschsprachigen Raum nicht angekommen ist: »For Wiener Times, I made a personal selection of non-bibliophilia: a profane collection of books at hand, mostly text-based (some literature, some essays, and some recipes,) often in a cheap edition. However, these are some of my favourites.«¹³

12 »Wiener Times Collectibles. David Jourdan for Wiener Times.« Auf: Wiener Times Shop, <https://wiener-times.myshopify.com/collections/ceramic-books/products/ceramic-book-2032-gerard-genette-seuils>, zul. abgerufen am 22.01.2022.

13 Jourdan, ebd.

le paratexte

Die Spur des erfolgreichen Titels *Seuils* führt zurück zu dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler J. Hillis Miller, Mitbegründer der Yale School. In dessen erstmals 1977 erschienenem Aufsatz »The Critic as Host« über das parasitäre Verhältnis zwischen Zitat und Interpretation fällt im Zusammenhang der Erörterung des Präfixes *para* die Metapher ›threshold‹, Schwelle, die Genette als Titel seines Buches wählt.¹⁴ Sozusagen im Vorübergehen bringt Genette den *spiritus rector* ins Spiel, wenn er bei der Erläuterung des Terminus ›Paratext‹ auf den »mitunter mehrdeutigen Sinn der Vorsilbe im Französischen«¹⁵ verweist und dann unten, in der Fußnote, notiert:

Und vermutlich auch in anderen Sprachen, wenn ich dieser Bemerkung von J. Hillis Miller Glauben schenke, die sich auf das Englische bezieht: ›Para ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet [...], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist, subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder der Sklave seinem Herrn. Etwas *Para*-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: Es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Er bewirkt ihre Verschmelzung, läßt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie.«¹⁶

Im Fließtext wiederum beschreibt Genette – Millers Charakteristik aufnehmend – den Paratext als »*Schwelle*«, als »unbestimmte Zone« zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und außen (zum Diskurs der Welt über den Text) aufweist.«¹⁷ Von daher ist es nicht ohne Ironie, wenn Genette Millers Zitat in der oben genannten Fußnote mit der Bemerkung abschließt: »Das ist eine recht schöne Beschreibung der Wirkung des Paratexts.«¹⁸

14 J. Hillis Miller: »The Critic als Host«. In: *Critical Inquiry*, Band 3, Nr. 3 (1977), S. 439–447, hier S. 441.

15 Genette: *Paratexte*, S. 9.

16 Ebd., Fn. 2.

17 Genette: *Paratexte*, S. 9.

18 Ebd., Fn. 2.

Noch 2004 mahnten Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek trotz der insgesamt großen Resonanz auf Genettes Buch das unterschätzte Potential der Theorie des Paratexts an: »Dafür dürfte die wohl rhetorische Bescheidenheit mitverantwortlich sein, mit der Genette die Kategorie eingeführt hat. Nur zu gern hat man seine Rede vom Paratext als bloßem ›Beiwerk des Buches‹ im Unterschied zum ›eigentlichen‹ Text wörtlich genommen.«¹⁹ Doch über die Beiläufigkeit hinaus, mit der Genette seine Argumente präsentiert – im deutschsprachigen Raum ist sein ironisch-eleganter Gestus rhetorischer Untertreibung eine ungewohnte und auch missverständliche Praxis des wissenschaftlichen Diskurses – liegt in der Übersetzung der entscheidende Grund für die zu Recht kritisierte Rezeption. Die Metapher der Schwelle ist ein starkes Bild, das in der Übersetzung weitgehend untergegangen ist. *Le paratexte*, der zentrale Begriff in Genettes Theorie, spiegelt in der Ambiguität des Präfixes *para* den komplexen Prozess der »Transaktion«²⁰ vom Text zum Buch, im Gegensatz zum blassen *bei* der Übersetzung, in der das Wort ›Beiwerk‹ als Schlüsselbegriff fungiert und die *Paratexte* im Plural, damit eine generalisierende oder kategoriale Funktion verlierend, genannt sind.²¹

Aktuell zeichnet sich im Diskurs über Paratextualität ein Konsens ab, Text und Paratext nicht mehr essentialistisch zu denken, sondern als relationale Begriffe zu sehen.²² Dabei hat der Paratext eine deutliche Aufwertung seiner Bedeutung erfahren, für die »Werkwerdung eines Werks« und für die Stiftung eines »engen, die Rezeption steuernden Zusammenhang[s] zwischen Autor

19 Kreimeier et al.: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Paratexte*, S. VII.

20 Genette: *Paratexte*, S. 10.

21 Anders als der oft herangezogene Begriff des »parergon«, den Jacques Derrida in kunsttheoretischen Zusammenhängen einführt, fehlt dem Terminus ›Beiwerk‹ der breite semantische Spielraum, den das Präfix »para« eröffnet, auch der Unterton, den Miller in dem Adjektiv »uncanny« zum Ausdruck bringt. In: Ders.: »The Critic as Host«, S. 441. In der umfangreicheren Version seines Aufsatzes in: *Deconstruction & Criticism*. Continuum: New York, 1979, S. 217–253, hier S. 219, fehlt das Adjektiv, da Miller hier dem Unheimlichen einen eigenen Passus widmet. Auch Genette spielt mit dem Ambigen, wenn er als Beispiele für die Verwendung der Vorsilbe *para* im Französischen die Adjektive »parafiscal« und »paramilitaire« anführt. Ders.: *Seuils*, S. 7 (nicht in die deutsche Übersetzung übernommen, vgl. aber: Ders.: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 11).

22 Vgl. Thomas Wegmann et al.: »Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung«. In: Torsten Voß: »Drumherum geschrieben?« *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Mit einer Einleitung von Thomas Wegmann, Torsten Voß und Nadja Reinhard*. Hannover: Wehrhahn, 2019, S. 7–32, hier S. 7.

und Werk«. ²³ Vor diesem Hintergrund erweist sich ein Festhalten an der Terminologie der deutschen Übersetzung erst recht als fragwürdig: Ein Beiwerk kann nicht die Werkwerdung leisten. ²⁴ Die Terminologie geht am Kern vorbei.

Wenn aber nun den »Seuils«, den Schwellen, den Übergängen, kurz: dem Paratext eines Buches (wie inzwischen auch dem des Films und weiterer Medien), das Randständige abgesprochen und eine »aufs Ganze« ²⁵ gehende Vermittlerfunktion zugesprochen wird, muss der Paratext auf den Prüfstand gestellt werden, dies auch hinsichtlich der Frage: Was geschieht mit dem Text im Prozess der Inkorporation selbständiger Publikationen mit ihrer ganz eigenen Medialität und Materialität, ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte in eine posthume, dem unmittelbaren Einfluss des Autors entzogene Werkausgabe mit einer ihr ebenso eigenen Medialität und Materialität, Entstehungs- und Wirkungsgeschichte? Wie unwandelbar ist die Identität eines Textes?

Als Fallstudie dient die Arbeit an der vierbändigen Werkausgabe Thomas Klings, die 2020 erschienen ist. ²⁶ Die Untersuchung der Inkorporation von Klings Einzelausgaben in die Gesamtausgabe – die verstreuten Veröffentlichungen bleiben im vorliegenden Beitrag unberücksichtigt – konzentriert sich auf den material mit dem Text verbundenen Paratext und verfolgt aus der Editionspraxis heraus exemplarische verlegerische und editorische sowie buchgestalterische Entscheidungen auf makro- und mikrotypografischer Ebene in ihren Konsequenzen für die Konstitution und Rezeption des Werks von Thomas Kling. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem ersten Band, *Gedichte 1977–1991*. ²⁷

23 Ebd. Inzwischen scheint sich aufgrund der medialen Möglichkeiten ein Wandel abzuzeichnen, vgl. Julia Nantke: »Das Beiwerk als Hauptwerk: Zur Verschiebung textueller »Kräfteverhältnisse« in digitalen Editionen«. Vortrag 2019 auf der Tagung der AGE, siehe Anm. 5. Umgekehrt wird im Materialitätsdiskurs konstatiert, »dass in den gegenwärtigen digitalen Transformationsprozessen das anspruchsvolle räumliche Arrangement buchförmiger Textualität häufig ignoriert wird.« Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2016, S. 51 f.

24 Grundlegend zu Fragen von Werk und Werkwerdung vgl. Lutz Danneberg et al. (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2019.

25 Kreimeier et al.: *Paratexte*, Vorwort, S. VII.

26 Thomas Kling: *Werke in vier Bänden*. Marcel Beyer (Hg.). In Zusammenarbeit mit Frieder von Ammon, Peer Trilcke und Gabriele Wix. Berlin: Suhrkamp, 2020.

27 Ders.: *Gedichte 1977–1991. Werke 1*, hg. u. mit einem Nachwort von Gabriele Wix. Berlin: Suhrkamp, 2020.

2 Thomas Kling

162

Zwischen Kunst, Punk, CNN und dem Ruf eines Eichelhähers

2005 starb im Alter von nur 47 Jahren der Lyriker und Essayist Thomas Kling, der in den letzten zehn Jahren auf der Raketenstation Hombroich bei Neuss gelebt und gearbeitet hatte. Mit seiner schier unbegrenzten Neugier gegenüber allem, was sich in seinem unmittelbaren Umfeld abspielte, ob Kunst, Punk, CNN oder der Ruf eines Eichelhähers, was an Spuren der Vergangenheit in die Gegenwart drang oder die Anfänge und die verschiedenen Epochen der Dichtung prägte, mit seinen in alle Schichten der geschriebenen und gesprochenen Sprache dringenden Tiefenbohrungen und seiner ausgeprägten Lust, die Materialität von Sprache auszuloten, seine Texte bildnerisch zu setzen oder rhythmisch zu performen, hat er die Gegenwartsliteratur nachhaltig geprägt.

Das zu Lebzeiten in gedruckter Form erschienene Œuvre Klings umfasst über viele verstreute Veröffentlichungen hinaus insgesamt 18 Buchpublikationen, die im Zeitraum von 1977 bis 2005 erschienen sind, überwiegend Gedicht- und Essaybände, aber auch kooperative intermediale Arbeiten in kleiner Auflage. Deren typografisch-ästhetisches Erscheinungsbild ist breit gefächert. Es gibt im Selbstverlag der Abiturienten einen schmalen Band, *der zustand vor dem untergang*, mehr Heft als Buch, der rückschauend aus dem technisch Unzulänglichen seine Authentizität gewinnt, wenn Titelei und Kapitelüberschriften im Letraset-Rubbeldesign verspringen, Buchstaben infolge mangelnder Belichtung wegbrechen oder aber infolge Überfärbung beim Druckvorgang zulaufen und die Seiten eine ungleichmäßige Farbtiefe je nach dem Ungleichgewicht von Druckfarbe und Wasserzufuhr aufweisen. Es gibt das offizielle Erstlingswerk, *erprobung herzstärkender mittel*, in Jens Olssons individueller Buchgestaltung bei der Eremiten-Presse, kooperative intermediale Arbeiten wie das Original-Mappenwerk in kleiner Auflage, *ZINNEN*, beim Verlag Josef Kleinheinrich, verschiedene Bände bei Suhrkamp, darunter *geschmacksverstärker* und *Itinerar* in Willy Fleckhaus' unverwechselbarer Regenbogenreihe, oder die von Groothuis & Consorten (dann: Groothuis, Lohfert, Consorten) gestalteten Medienpakete, *Fernhandel* und *Sondagen*, Bücher mit CD im eigenwilligen Schubert aus Verpackungskarton bei DuMont.

Ungeachtet der Bedeutung des Dichters stellte sich der Zugang zu Klings Werk wenige Jahre nach seinem Tod zunehmend als schwierig dar: Die

Erstausgaben und auch der Band *Gesammelte Gedichte*, 2006 von dem mit Thomas Kling befreundeten Schriftsteller Marcel Beyer und seinem langjährigen Lektor Christian Döring bei DuMont herausgegeben, waren lange vergriffen, die verstreuten Publikationen aus dem Blick geraten. Zudem bestand der Wunsch, Klings Œuvre in dem Verlag zusammenzuführen, der ihn früh gefördert und über weite Strecken seines Schaffens vertreten hatte.

Werke in vier Bänden

Vor diesem Hintergrund wurde von einem vierköpfigen Team, darin Marcel Beyer als Hauptherausgeber, eine vierbändige Werkausgabe seiner Gedichte und Essays erarbeitet, die 2020 im Suhrkamp Verlag erschienen ist. In ihr sind alle selbständigen und verstreuten Veröffentlichungen versammelt, und darüber hinaus im dritten und vierten Band auch eine Auswahl nachgelassener Texte. Die Ausgabe möchte »das vielgestaltige Werk in allen Facetten vorführen« und »unter dem Gesichtspunkt der Werkbiografie den Weg Thomas Klings von seiner ersten Veröffentlichung im Jahr 1974 bis zu seinen letzten, wenige Wochen vor seinem Tod entstandenen Gedichten nachzeichnen.«²⁸ Lyrik und Essays sind in getrennten Bänden versammelt, die Anordnung der selbständigen Veröffentlichungen folgt dem Erscheinungsdatum, und die verstreuten Veröffentlichungen sind den Werkphasen entsprechend den jeweiligen Bänden zugeordnet. Im Inhaltsverzeichnis sind die Entstehungsdaten der einzelnen Gedichte mit angegeben. Die Einheit des Textbestands in den selbständigen Publikationen bleibt gewahrt.²⁹ Eine Neuordnung der gesamten Lyrik beispielsweise nach der Chronologie oder nach thematischen Schwerpunkten stand nicht zur Diskussion. Für jeden Band zeichnet einer der Herausgebenden verantwortlich; alle Entscheidungen wurden gemeinsam getroffen.

Grundsätzlich steht jede Edition einer Gesamtausgabe vor der Aufgabe, Disparates unter ein Dach zu bringen. Im Falle von Thomas Kling befindet sich ein solches Projekt in einem besonderen Spannungsfeld, das nicht nur aus der Vielfalt der Publikationen resultiert. Auf die Arbeit eines 1957 geborenen und mit 47 Jahren jung verstorbenen Autors schaut man aus der Zeit-

28 »Editorische Notiz«. In: Kling: *Werke* 1, S. 449–456, hier S. 449. Die editorische Notiz ist in jedem Band abgedruckt.

29 Über Abweichungen von dieser Regel geben die editorische Notiz sowie die Nachweise Auskunft.

genossenschaft heraus, was bedeutet, ein der eigenen Lebenswirklichkeit nahes und dennoch historisches Werk zu edieren. Ein weiterer Aspekt ist für die Arbeit an seiner Werkausgabe relevant: Thomas Kling ist ein Autor, der das Selbstbild immer im Blick hatte. Seine Texte wie seine Bücher sind in einem hohen Maße Selbstinszenierungen, die zwischen den Polen eines experimentierfreudigen Rebellentums und einer auf einen kanonischen Anspruch ausgerichteten Gelehrsamkeit oszillieren. Ein Moment scheint jedoch unhintergebar: Gleich, wie aufrührerisch ein Werk ist, eine Edition löst allein schon durch die Tatsache, dass einer Autorin oder einem Autor diese Aufmerksamkeit und Wertschätzung zuteilwird, einen Kanonisierungseffekt aus: »Vier dicke Bände Ewigkeit: Der Dichter Thomas Kling wird kanonisch« titelte *Der Standard* die Rezension der Werkausgabe.³⁰

Der Umschlag

Wenn nun aus der Editionspraxis heraus exemplarische verlegerische und editorische sowie buchgestalterische Entscheidungen auf makro- und mikrotypografischer Ebene untersucht werden, gehen Ästhetik, Philologie und Poetologie zusammen. Der Beobachterlogik folgend, aber auch dem konkreten Arbeitsablauf, was überraschen mag, setzt die Untersuchung mit dem Äußeren der Ausgabe ein, dem Umschlag. Nachdem das Gesamtkonzept stand, legte der Verlag bereits sehr früh in der Phase der Texterschließung und -zusammenstellung die Entwürfe für die Umschlaggestaltung vor, mit der Friedrich Forssman und Cornelia Feyll beauftragt worden waren. Forssman hat als Typograf in der Literaturwissenschaft einen Namen; er gestaltete das zuvor nur in faksimilierten Typoskriptbänden erschienene und als nicht setzbar geltende Werk, *Zettel's Traum* von Arno Schmidt, in zehnjähriger Arbeit als gesetzte Ausgabe.³¹ Sein Gestaltungskonzept ist undogmatisch, leserzentriert.³² Seit

30 Roland Pohl: »Vier dicke Bände Ewigkeit: Der Dichter Thomas Kling wird kanonisch«. In: *Der Standard*, 23. Januar 2021, online unter <https://www.derstandard.de/story/2000123523723/vier-dicke-baende-ewigkeit-der-dichter-thomas-kling-wird-kanonisch>, zul. abgerufen am 22.01.2022. Zur aktuellen wissenschaftlichen Diskussion vgl. Jörn Böhr et al. (Hg.): *Kanonbildung und Editionspraxis*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021 (*Beihefte zu editio*. Bd. 49).

31 Arno Schmidt: *Zettel's Traum*. Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV: Das Spätwerk: Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.

32 Vgl. Friedrich Forssman u. Ralf de Jong: *Detailtypografie*. 4. wiederum verb. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2008 und Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssman: *Lesety-*

der Neugestaltung der Reclam-Universalbibliothek arbeitet er mit der Textildesignerin Cornelia Feyll zusammen.

Die vier Bände der Kling-Werkausgabe sind in gebrochenen Grün-, Erd- und Blautönen gehalten, feine abgetönte Streifen verleihen dem Papier eine textile visuelle Haptik. Auf Schutzumschläge wurde verzichtet. Dies ist insofern bemerkenswert, als heute üblicherweise auf der U 3 ein Autorenporträt platziert wird, eine Marketingstrategie, die sich bei einem Autor anbietet, dessen körperliche Präsenz eine wichtige Rolle im Werk spielt und der bei seinem letzten Band *Auswertung der Flugdaten* auf dem Vorderumschlag in einer Selbstinszenierung als Stylist abgebildet ist. Die Werkausgabe setzt auf den Text und folgt dem Motto, das der Ausgabe *Gesammelte Gedichte* vorangestellt wurde:

aber die sprache,
aber die sprache,
aber die sprache:

Die Bände werden im Schubert ausgeliefert, auf dem die Gestaltungsmerkmale der Umschläge aufgenommen sind. In Spannung zum klassisch-elegantem Erscheinungsbild der Farbigkeit und Textur steht die Schrift, die Forssman – in der Regel ist er für die Typografie verantwortlich – im gemeinsamen Entwurf der Umschlaggestaltung ausgesucht hat.³³ Es handelt sich um eine handgezeichnete Serifenschrift, *Pueblito* (*Small Town*), entworfen von dem südamerikanischen Designer Manuel Eduardo Corradine. Die Font Foundry *Myfonts*, die sie 2018 ins Programm genommen hat, bewirbt sie mit dem Attribut »rustikal-robust«; sie sei von alten Büchern und Zeitungen inspiriert.³⁴ »Wir wollten genau die Robustheit der Pueblito, ihre vagen Schreibmaschinen-Andeutungen, aber auch das Fremde, das nicht-Garamond-hafte und damit nicht-kanonisierte«, kommentiert Forssman die Wahl der Schrift.³⁵ Grundsätzlich zeichnen sich seine Arbeiten in Abgrenzung von einem »modernen«, nüchternen Stil durch die Erzeugung von sogenannten »Wärme-Ef-

pografie. Mainz: Hermann Schmidt, 2005.

³³ Die Informationen über Schrift und Umschlaggestaltung gehen auf eine Korrespondenz der Verfasserin mit Friedrich Forssman im Mai 2021 zurück.

³⁴ »Pueblito. Pueblito™ by Corradine Fonts«. Auf: MyFonts, <https://www.myfonts.com/fonts/corradine/pueblito/>, zul. abgerufen am 22.01.2022.

³⁵ Friedrich Forssman, E-Mail an die Verfasserin vom 10. Mai 2021.

fekten« aus.³⁶ Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Umschlaggestaltung seines Bands *Wie ich Bücher gestalte* als Faksimile eines alten Notiz- oder Schulhefts, das ihm am Rande einer Tagung in Österreich durch Zufall in die Hände fiel.³⁷ Einen vergleichbaren »Wärme-Effekt« übt die altertümliche Schreibmaschinen-Anmutung der *Pueblito* aus.

Viele der heutigen Leser:innen haben Thomas Kling mit den Erstaussagen kennengelernt; die Leseerfahrung ist eng mit deren Gestaltung und Verlag verbunden, was am Beispiel der vier selbständigen Publikationen skizziert wird, die in Band 1 der Werkausgabe aufgenommen sind. Klings erster offizieller Auftritt war 1986 in der Eremiten-Presse Düsseldorf mit *erprobung herzstärkender mittel*. Der Umschlag präsentiert prospektiv einen Autor, der bereits einen Kultstatus erreicht hat und zu dem Kling dann tatsächlich mit diesem Band gelangte: In drei Zeilen umgebrochen füllt KLING / GEDIC / HTE in fett gesetzten serifenlosen Versalien die obere Hälfte des Umschlags.³⁸ Auf ein rotes Rechteck, einer Banderole gleich, ist darunter nochmals der Autor mit Vor- und Zunamen genannt, der Titel des Bands und der Zusatz »Gedichte«. Die bei der bibliophilen Eremiten-Presse damals übliche Nummerierung und Signatur der ersten 200 Exemplare, die japanische Bindung mit gefalteten Bögen, durch die sich der Umfang des Bands verdoppelt, eine aufwendige, farbige grafische Gestaltung und nicht zuletzt die »Zuschreibung« seiner Förderin Friederike Mayröcker tragen mit zum Erfolg bei.³⁹ Der Besitz dieses Buchs gilt immer noch als Nachweis einer frühen Kennerschaft. 1989 erschien der Gedichtband *geschmacksverstärker* in der edition suhrkamp, dem von Willy Fleckhaus entworfenen berühmten Reihenformat: zeitlos gestaltete Umschläge in Spektralfarben, auf denen die bibliografischen Angaben, Au-

36 Andreas Beyer, Bénédicte Savoy u. Wolf Tegethoff (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München und Leipzig: Saur, 2004, Band 42, online unter <http://www.friedrichforssman.de/Saur-2004.html>, zul. abgerufen am 22.01.2022.

37 Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*. Göttingen: Wallstein, 2015. Die Informationen zur Entstehung gab Friedrich Forssman in einer E-Mail vom 30. November 2018 an die Verfasserin.

38 Vgl. auch Samuel Hamen: »Überhaupt ein Imagebewußtsein zu entwickeln.« Thomas Klings Inszenierung von Sprache und Selbst.« In: Raphaela Eggers et al. (Hg.): *worte. und deren hintergrundstrahlung. Thomas Kling und sein Werk*. Düsseldorf: Lilienfeld, 2022, S. 44–55, hier S. 51–52.

39 Friederike Mayröcker: »Zuschreibung oder Die Vermeerung der Sprache bei Thomas Kling.« In: Thomas Kling: *erprobung herzstärkender mittel. gedichte*. Düsseldorf: Eremiten-Presse, 1986, S. 5; auch abgedruckt im Nachwort in: Kling: *Werke* 1, S. 464.

tor, Titel, Untertitel, Reihe und Verlagssignatur zwischen feine Linien gesetzt sind, alle in gleichem Schriftgrad. In der Einbandgestaltung der Werkausgabe wird die Tradition der Gleichrangigkeit aller bibliografischen Bestandteile wieder aufgenommen: Autor, Titel, Untertitel und Verlag erscheinen in identischem Schriftgrad.⁴⁰

Theorie und Literatur sind in der edition suhrkamp gleichermaßen vertreten. Für Kling war die Veröffentlichung seiner Gedichte in diesem Reihenformat ein Schritt, der einen Gewinn an Prestige bedeutete und sein intellektuelles Profil schärfte. 1997 sollte in dieser Reihe sein Essayband *Itinerar* erscheinen. Ebenfalls bei Suhrkamp erschien 1991 der Gedichtband *brennstabm*. Er schließt die selbständigen Publikationen Klings im ersten Band der Werkausgabe ab. Es handelt sich um eine gebundene Leinenausgabe mit einem Foto auf dem Schutzumschlag, Zitat eines von sechs Fotos, die Teil eines Gedichtzyklus im Band sind, »AUFNAHME MAI 1914«. Kling hatte die Amateurfotos aus dem Ersten Weltkrieg bei einem Trödler in Wien gefunden, die Gebrauchsspuren sind auf dem hoch aufgelösten Umschlagfoto deutlich zu erkennen. In dem Zyklus aber geht es nicht um die Militärfotos, es geht um nur eine einzige Aufnahme, und genau sie wird nicht gezeigt. Aus den Gedichten ist sie unschwer als ein Porträt des österreichischen Dichters Georg Trakl vom Mai 1914 zu identifizieren. Wie die Fotos im Gedichtzyklus das historische Umfeld der Porträtfotografie veranschaulichen, gibt das Foto auf dem Umschlag den Ton vor, den das Eingangsgedicht »di zerstörtn. ein gesang«, ein Chor von aus dem Ersten Weltkrieg traumatisierter Soldaten, aufnimmt. Mit dem Ersten Weltkrieg ist so auch bildlich ein thematischer Schwerpunkt gesetzt, den Kling in dem späteren Band *Fernhandel* vertiefen wird.

Zu dem Wissen und den Vorstellungen der Leser:innen, die mit der Rezeption der einzelnen Gedichtbände verbunden sind, gehört darüber hinaus der von Kling selbst wenige Jahre nach seinem Erscheinen im Jahre 1977 zurückgehaltene und dennoch vom Hören-Sagen bekannte Debutband *der zustand vor dem untergang*, der eingangs beschrieben wurde und der die Werkausgabe eröffnet. Auch die oben genannte Ausgabe *Gesammelte Gedichte* von 2006, die mit ihrem gelb-schwarz gestreiften Umschlag auf die Wespe als Klings Wappentier anspielt und die Erinnerung an den Provokateur weckt, wird als bildliche Vorstellung präsent sein. Der Weg zu einer neuen Ausgabe, die all diese

40 In dem 1997 erschienenen Band *Itinerar* hat sich das Layout geändert, der Name des Autors ist in einem doppelt so großen Feld hervorgehoben.

Kontexte hinter sich lässt, kommt für die Herausgebenden und die Leser-innen einem Sprung ins Unbekannte gleich.

Ohne zu dem Zeitpunkt, als die Einbandgestaltung der *Werke in vier Bänden* vorgelegt wurde, Näheres über Zusammenarbeit von Feyll und Forssman und die Wahl der Schrift gewusst zu haben oder das Anknüpfen der typografischen Gestaltung an die edition suhrkamp-Tradition reflektiert zu haben, stellte sich – so jedenfalls die Erfahrung der Verfasserin – gleich mit dem ersten Eindruck der Umschlagentwürfe eine Vertrautheit her. Die vom Arbeitsablauf noch zu leistende »Transaktion«, die Inkorporation des textuellen Bestands der einzelnen Gedichtbände in eine Werkausgabe, gewann etwas Selbstverständliches. Man hatte die Türschwelle, über die man in den Schriftraum eintreten konnte, man hatte ein Bild vor Augen, dem sich die kommenden Abwägungen zur Textgestalt bei der Arbeit an der Werkausgabe zuordnen konnten.

Die Grundschrift

Fragen der Buchgestaltung und insbesondere der nachfolgend thematisierten Detailtypografie spielen im literaturwissenschaftlichen Diskurs noch immer eine eher untergeordnete Rolle.⁴¹ Im Zusammenhang mit Genettes Theorie ist intensiv die Frage der Zugehörigkeit der Typografie zum Paratext und ihre besondere Stellung innerhalb der paratextuellen Praktiken erörtert worden.⁴² Die hier mit Genette vertretene These, dass der Satz als ein Element des Paratexts zu betrachten ist und eine entscheidende Schwelle auf dem Weg vom Text zum Buchwerk darstellt, trägt auch dem viel diskutierten Umstand Rechnung, dass Text und Paratext in der Schrift visuell zusammenfallen. Ein Text präsentiert sich – in Genettes Diktion – »selten nackt«,⁴³ das heißt mit

41 Vgl. Thomas Rahn: »Der gestörte Text. Detailtypographische Interpretamente und Edition«. In: *Beihefte zu editio* 37 (2014), S. 149–171.

42 Vgl. Annika Rockenberger u. Per Röcken: »Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion«. In: *Poetica* 41 (2009), S. 293–330. Vgl. auch Rüdiger Nutt-Koth: »Texte lesen – Texte sehen. Edition und Typografie«. In: Deutsche Vierteljahresschrift 78 (2004), S. 3–19 und Nikola von Merveldt: »Vom Geist im Buchstaben. Georg Rörers reformatorische Typographie der heiligen Schrift«. In: Frieder von Ammon u. Herfried Vögel (Hg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*. Münster: LIT, 2008, S. 187–223, hier S. 191–195.

43 Genette: *Paratexte*, S. 9.

anderen Worten, dass »faktisch kein Text (und noch einmal: auch kein ›herkömmlicher Paratext‹) ohne eine *materiell-mediale Realisation* auskommt.«⁴⁴

Grundschrift in der Werkausgabe ist die ›Stempel Garamond‹; sie wird durchgängig auch für die Überschriften verwendet. Über die gute Lesbarkeit hinaus, der sie ihre Langlebigkeit verdankt, verweist Thomas Rahn auf »die typographische Ästhetik der Unsichtbarkeit« als ein Hauptcharakteristikum der Antiquaschrift, die ein Konkurrenzverhältnis zwischen der hermeneutischen Wahrnehmung des Texts und der ästhetischen Wahrnehmung der Schrift vermeide.⁴⁵ Dennoch kann sie nicht als ›neutrale‹ Schrift gelten. Die »Suggestion der ›Überzeitlichkeit‹«, die sie transportiert, führt nach Rahn dazu, »Texten einen überzeitlichen Status, den Ewigkeitswert des ›Klassischen‹ zuzusprechen. Insbesondere im Rahmen einer Edition tragen die historischen Antiquaschriften dazu bei, Texte und Autoren zu kanonisieren.«⁴⁶ »Ewigkeit« und »kanonisch« sind dann auch die Vokabeln, die sich in der oben genannten Rezension der Werkausgabe wiederfinden.

Das Typoskript

Als Referenz für die nachfolgenden Untersuchungen zur Bedeutung der Mikrotypografie im Prozess der Werkwerdung dienen zwei Seiten aus der Satzvorlage des 1991 erschienenen Gedichtbands *brennstabm*.⁴⁷ Dem damaligen technisch-medialen Standard entsprechend liegt das Dokument als analoge Kopie eines Typoskripts des Dichters mit handschriftlichen Markierungen und Anmerkungen der Herstellung vor. Aus heutiger Sicht ist diese Satzvorlage selbst ein historisches Dokument, das den Medienwandel deutlich vor Augen führt. Die Markierungen und insbesondere die Vorgaben für die Setzerei in der roten Schrift ermöglichen es, in einen zeitversetzten Dialog mit der Herstellung des Verlags im Jahr 1990/1991 zu treten. Die Editionsprinzi-

44 Rockenberger et al.: »Typographie als Paratext?«, S. 314.

45 Thomas Rahn: »Werkschriften. Gestalten des Textes in der Edition«. In: *Beihefte zu editio* 27 (2007), S. 233–258, hier S. 246.

46 Ebd.

47 Ute Langanky, dem Thomas Kling Archiv der Stiftung Insel Hombroich und dem Suhrkamp Verlag danke ich für die Abdruckgenehmigung der Seiten aus der Satzvorlage von Thomas Kling: *brennstabm. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. Ebenso danke ich Kristina Kienast von der Herstellung des Suhrkamp Verlags für ihre wertvollen Hinweise zum Satz der Werkausgabe und dem Buchgestalter Uwe Koch für den lebendigen Austausch.

prien sind auf eine knappe Formel gebracht: »Satz – Schreibweise – Trennungen – Zeilenfall – alles genau nach Manuskript!« So hat es die Herstellung auf einem Zettel notiert, der auf eine der Typoskriptseiten getackert ist. Es ist eine Anweisung, die dreißig Jahre später ebenso die Arbeit an der Werkausgabe begleitet hat, allerdings mit einer Verschiebung der Präferenz auf die Erstausgaben; Manuskripte, Satzvorlagen und Druckfahnen wurden konsultativ herangezogen.

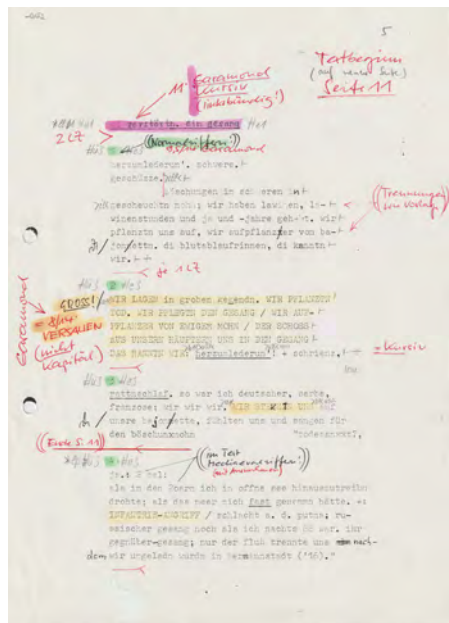


Abb. 2: Thomas Kling: »die zerstörtn. ein gesang« (1–4). Satzvorlage, Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich, HHI.2008.D. KLING. k. O.

Die Abbildung zeigt eine Typoskriptseite mit den ersten vier Strophen des oben bereits angesprochenen Gedichts »di zerstörtn. ein gesang«. Es ist das Auftaktgedicht des Bands *brennstabm* und damit für die Herstellung der Einstieg in den Satz, sodass dieses Blatt besonders reich an Anmerkungen ist. Von ihnen aus lässt sich in grundsätzliche Überlegungen einsteigen, konzentriert auf einige wenige Elemente aus dem weiten Gebiet der Detailtypografie: die Gestaltung der Überschriften, die Textauszeichnungen durch Kursivierung und Versalschrift sowie der Umgang mit Leerräumen und Einzügen.

Die Überschriften

In einem Lyrikband mit vielen kurzen Texten, die nur selten über mehrere Seiten hinweg laufen, ist die Überschrift sehr präsent. Sie gibt dem Text das Gesicht, prägt im Zusammenspiel mit dem Satzspiegel den Buchinnenraum und bestimmt Augenmerk wie Rhythmus beim Blättern. Klings Typoskripte zeigen keine Präferenz für einen bestimmten Typus von Überschrift. In den Gedichtbänden, die in den ersten Band der Werkausgabe eingegangen sind, variiert die Praxis von Band zu Band: keinerlei Auszeichnungen (*der zustand vor dem untergang*), Versalien (*geschmacksverstärker*), Versalien mit Unterstreichungen (*erprobung herzstärkender mittel*) oder Kursivsatz im Falle des Gedichtbands *brennstabm*, auf der Satzvorlage mit rotem Kugelschreiber vermerkt.

Für die Werkausgabe wurden die Überschriften vereinheitlicht. Ob Buch-, Zwischen- oder Gedichttitel, alle Überschriften sind durchgängig recte und bold gesetzt und entsprechend ihrer Hierarchisierung im Schriftgrad gestaffelt. Die Titel der Gedichtbände sind rechtsbündig gesetzt; sie stehen immer auf der rechten Seite und sind durch eine Vakatsseite verso hervorgehoben. Dadurch lassen sich die Einzelgaben im Blättern als Einheit wahrnehmen, auch wenn ihre individuellen paratextuellen Elemente aufgegeben sind. Zwischen- und Gedichttitel sind linksbündig gesetzt. Die klaren Regeln, die dem insgesamt zurückgenommenen und schlichten Gestaltungskonzept der Ausgabe entsprechen, werden jedoch von Klings Erfindungsreichtum an Textauszeichnungen immer wieder überholt wie in den Überschriften: »*di nacht*«, brandige blüte« oder »PAAR, bei tisch«. ⁴⁸ Vor der reduzierten, gleichmäßigen Folie der Überschriftengestaltung heben sich diese Ausreißer umso deutlicher ab.

Das Histrionische im Druckbild

Klings Poesie denkt den Auftritt auch im wörtlichen Sinne der Bühnenpräsenz mit. Der zweiten Auflage von *brennstabm* ist ein Vorwort von Kling vorangestellt, das mit der Aussage endet:

Und: es gehört das histrionische Element des lauten *Sprechens* der Verse – keineswegs nur von »brennstabm«! – zum Lesen, durch welches das

48 Kling: *Werke* 1, S. 246 und 384.

Gedicht seine körperliche Rückkehr, ein anderes Aufglühen von Sinn, erfährt.⁴⁹

Die Gestaltung des Typoskripts spiegelt dieses histrionische Verständnis von Lyrik wider. Laut Gesprochenes oder laut zu Sprechendes, Betontes und oft auch Namen schreibt Kling in Großbuchstaben. Auf der Satzvorlage sind diese Passagen gelb markiert und mit der Anmerkung versehen: »GROSS! = 8/14 Versalien (nicht Kapital.)« In den Erstaussagen von Klings Gedichtbänden gibt es – wie bei der Titelgestaltung – auch bei der Auszeichnung in Versalien oder Kapitalchen keine festen Konventionen. In *erprobung herztstärkender mittel* und *geschmacksverstärker* beispielsweise sind es im Gegensatz zu *brennstabm* Kapitalchen. In der Werkausgabe werden durchgängig Kapitalchen für die Auszeichnungen durch Schreibmaschinen-Großbuchstaben verwendet. Das Schriftbild unterscheidet sich deutlich von Versalien, selbst wenn diese – wie in *brennstabm* – in kleinerem Schriftgrad gesetzt sind, da Kapitalchen sich wegen ihres besonderen Schriftschnitts beispielsweise von der Farbtiefe her besser einfügen. Der eher rohe Charakter der Versalschrift oder der feine, ausgeglichene Charakter der Kapitalchen gibt dem Text einen anderen Ausdruck. Es ist eine von vielen mikrotypografischen Entscheidungen, die der Ausgabe ein klassisches Aussehen verleihen und damit den oben angesprochenen Kanonisierungseffekt befördern.

In Klings Dichtung gibt es bekanntermaßen keine Verbindlichkeit orthografischer Regeln, was den Satz und die Satzkorrektur zu einer Herkules-Aufgabe macht. Es gibt aber auch nicht die Verbindlichkeit einer sogenannten guten Typografie. Häufungen von Trennungen am Zeilenende brechen den Lesefluss und wirken einem falschen Pathos entgegen, wenn wie in diesem Typoskript traumatische Erfahrungen im Gesang Kriegsversehrter artikuliert werden. Ein typografisches Detail aus der vorliegenden Seite des Typoskripts irritiert. Das recte gesetzte Ausrufezeichen hinter »*herzumlederun'*!« verstößt gegen das übliche Verfahren, unmittelbar anschließende Satzzeichen in Kursivierungen einzuschließen. Das erregt Aufmerksamkeit und signalisiert wie auch bei den versal hervorgehobenen Wörtern und Aussagen eine größere Vehemenz im Sprechen: »DAS NANNTEN WIR: *herzumlederun'*! + schrien,«.

49 Thomas Kling: »Flaggensignal zur zweiten Auflage«. In: Ders.: *brennstabm*. Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 7. Auch abgedruckt in: Kling: *Essays 1974 – 2006. Werke* 4, hg. und mit einem Nachwort von Frieder von Ammon, S. 556.

Die Schriftbildfläche

Eine weitere Schreibpraxis zeichnet sich auf diesem Typoskript ab, die für Kling eine ebenso große Rolle spielt wie das Histrionische: Er nutzt den Textträger als Schriftbildfläche. Einzüge von Zeilen schließen ans Ende vorangegangener Zeile an, Leerräume innerhalb einer Zeile schieben Schlüsselwörter aus dem Zusammenhang heraus oder setzen Pausen, Sinnabschnitte. Kling hat diese an der Materialität der Schrift ausgerichtete Art zu schreiben schon in seinen frühen Anfängen als Schüler praktiziert, etwa in »epitaph für wilde frische« oder »tolle hunde«, beide 1974 entstanden.⁵⁰ In der Genese seines Gedichts »fußgängerpassagen« aus dem Jahre 1979 lässt sich der Schreibprozess hin zur stärkeren Nutzung der Schriftbildfläche nachvollziehen.⁵¹

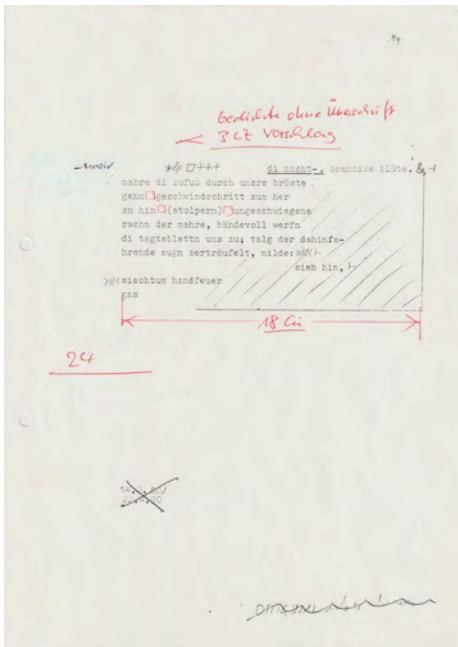


Abb. 3: Thomas Kling: »die nacht-, brandige blüte, &«. Satzvorlage, Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich, HHI.2008.D. KLING. k. O.

50 Kling: *Werke 1*, S. 12 und S. 17.

51 Ebd., Wix: »Nachwort«, S. 474–478.

Wie wichtig Kling die genaue Umsetzung dieser auf der Schreibmaschine gebauten Seiten in den Druck war, zeigt die Satzvorlage des Gedichts »*di nacht-, brandige blüte*« aus *brennstabm*. Auf dem Originaltyposkript hat Kling am linken Rand vermerkt: »bitte den Abstand genau beachten!« Das wurde, vermutlich der Übersichtlichkeit der Vorgaben für die Setzerei wegen, die von Seiten der Herstellung erfolgten, auf der Kopie mit Tipp-Ex getilgt, Klings Anweisung wurde aber genau umgesetzt: Die Überschrift ist bis zu der markierten Stelle eingezogen und reicht weit über die Zeilen des Gedichts hinaus. Auf dem Originaldokument sind die Begrenzungslinien am Lineal eingezeichnet, das Feld ist mit der Hand schraffiert. Die Herstellung hat in der Satzvorlage zusätzlich eine rote Linie mit der Maßangabe 18 Cicero gezogen und damit die Umsetzung von Klings grafikpoetischer Schreibpraxis sichergestellt.⁵²

Kling verzichtet weitgehend auf Kommata und Punkte und muss Rhythmus und Sinngliederung auf andere Art und Weise markieren: Im Typoskript setzt er doppelte Leerzeichen, was bei der nicht-proportionalen Schreibmaschinenschrift ein klares Signal ist. Die Herstellung hat die relevanten Stellen als Geviert gekennzeichnet; die Pausen heben sich im Druckbild von *brennstabm* erkennbar ab. In dem vorangegangenen Band *geschmacksverstärker* sind dagegen die Leerräume als halbes Geviert ausgeführt und dadurch nicht immer eindeutig auszumachen. Hier war es bei der Arbeit an der Werkausgabe in vielen Fällen erforderlich, auf das Typoskript zurückzugehen. Entsprechend der in *brennstabm* gewählten Lösung wurden die doppelten Leerzeichen im Typoskript durchgängig als Geviert übersetzt, sodass Klings Schreibduktus eindeutig nachvollziehbar bleibt. Es sind solche mikrotypografischen Gestaltungsmomente, die in ihrer Gesamtheit – es konnte hier nur ein kleiner Teil betrachtet werden – mit über die Ästhetik des Buches entscheiden.

3 Resümee

Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Eine rhetorisch verführerische Wortprägung, ein rhetorisch verführerischer Begriff – der Coup des Überset-

52 Zum »grafischen Gestaltungsimpuls« bei Kling vgl. Peer Trilcke: »Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen«. In: Frieder von Ammon et al. (Hg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Göttingen: V&R unipress, 2012, S. 293–337, hier S. 295.

zers prägt im deutschsprachigen Raum die Rezeption des von Gérard Genette begründeten Paratextualitätsdiskurses. Zeit für einen Rückblick auf die Originalausgabe, betitelt mit *Seuils* und sonst gar nichts, den Begriff des Beiwerks sucht man in diesem Buch vergeblich. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt die Bedeutung der Metapher *Schwelle*, der Genette *le paratexte* als *terminus technicus* zur Seite stellt, »ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs«. Der Paratext, in Genettes offener Definition: »das, wodurch ein Text Buch wird«, stiftet den die Rezeption steuernden Zusammenhang zwischen Autor und Werk, zwischen Literatur und Buchästhetik. Er ist kein randständiges Phänomen, kein Beiwerk. Aus der Editionspraxis einer vierbändigen Werkausgabe des Dichters Thomas Kling heraus wird die These durch die Beobachtung exemplarischer verlegerischer, editorischer und buchgestalterischer Entscheidungen auf makro- und mikrotypografischer Ebene veranschaulicht, von der Umschlaggestaltung über die Schriftart bis zur Textauszeichnung.

Offen ist die Frage nach der Identität des Textes in einem immer wieder neuen Prozess der Werkwerdung, einer immer wieder neuen Medialität und Materialität, Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Sie lässt sich am ehesten mit einem Bild beantworten. Der Titel des Beitrags, »Mixing Oil and Water – Paratext und Text«, geht zurück auf eine Formulierung der US-amerikanischen Schriftstellerin Lucy Lippard, die mit der Metapher die vertrackte Mischung von Bild und Text in Max Ernsts Collagenromanen charakterisiert.⁵³ Stoffe gehen zusammen, ohne sich unlösbar zu verbinden; der Paratext lässt sich erneuern, ohne den Text anzugreifen.

Letztlich geht es um die Kontinuität der Überlieferung. In der Publikationsform des Buchs ist sie, wie Ursula Rautenberg aus buchwissenschaftlicher Sicht betont, »von einer mehrfachen Speicherung in vielen Exemplaren abhängig«, aber auch, und das ist hier der entscheidende Punkt, »von Umschreibungen in neu auftretenden Buchformen mit anderen Materialqualitäten.«⁵⁴ So bleibt die Schwelle nach außen, zum Diskurs der Welt über den Text, gangbar, auch in anderen Medien nach dem Buch.

53 Lucy Lippard: »Max Ernst. Passed and Pressing Tensions«. In: *The Hudson Review* 23.4 (Winter 1970/71), S. 701–709, hier S. 703.

54 Ursula Rautenberg: »Was ist ein Buch? Ansätze zu einer Theorie der Buchkommunikation«. In: Dies. u. Dirk Wetzels: *Buch*. Tübingen: Niemeyer, 2001, S. 5.

