

VI. Nachklapp: Schutzumschlag

Eine an der buchmedialen Visualität des Trauerspielbuchs interessierte und damit materialphilologisch ausgerichtete Arbeit kommt nicht umhin, ein weiteres Spezifikum der Erstausgabe zumindest zu erwähnen: den Schutzumschlag. Der Grund dafür, dass ich den Schutzumschlag, gesondert von meinen bisherigen Untersuchungen, nur in Form eines ›Nachklapps‹ thematisiere, liegt darin, dass meine bisherigen Erörterungen auf der Annahme beruhen, dass die buchmediale Visualität der besprochenen Werke in einer unmittelbaren Korrelation mit den darin entfalteten Ausführungen bzw. mit den jeweils den Ausführungen zugrundeliegenden methodischen Prämissen der jeweiligen Forscher steht.

Der teilweise explizite Rekurs auf die Type in den erörterten Schriften (Benz), die in manchen Fällen glücklicherweise überlieferte, teils edierte briefliche Korrespondenz, in der die von mir behandelten Autoren auf die Gestaltung ihrer Werke Bezug nehmen (erstes bei Nadler, letzteres bei Hellingrath) und schlussendlich der letzte Teil meiner Arbeit, der die »typographische[] Hermeneutik«¹ des Trauerspielbuchs aufzeigt, belegen, dass die von mir identifizierten Korrelationen keine Zufallsbefunde sind, sondern intendierte Inszenierungen nicht selten typographieaffiner Autoren bzw., wie im Fall des George-Kreises, Gruppierungen.

Wenngleich es ein primär an den (re-)modellierten »Lektürepraktiken eines ›konzeptionell‹ gedachten Lesers«² orientierter, der historisch-hermeneutischen Lese- und Leserforschung³ verpflichteter Ansatz erfordern würde, das printmediale Artefakt Trauerspielbuch und all seine Segmente

1 Merveldt: Vom Geist der Buchstaben, S. 205.

2 Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 24.

3 Vgl. Rautenberg, Ursula und Ute Schneider: Historisch-hermeneutische Ansätze der Lese- und Leserforschung. In: Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Hg.): Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2015, S. 85–114.

als gleichwertig in den Blick zu nehmen, so gebietet die von mir eingenommene Perspektive – die die buchmediale Visualität der erörterten Werke primär als Projektionsfläche fachwissenschaftlicher Forschungskonzepte bestimmt (und damit als Resultat von Autorschaft) – zu differenzieren: Es gilt zu differenzieren zwischen den Segmenten, deren Gestaltung auf eine Einflussnahme des Autors zurückzuführen ist, und Segmenten, bei deren Gestaltung davon ausgegangen werden muss, dass sie primär der Konturierung eines Verlagsprofils sowie merkantilen Zwecken dienen, und die Genette als »*verlegerischen Peritext*«⁴ bezeichnet hat. Der Schutzumschlag, der um 1895 auch in Deutschland auftaucht und dessen Verwendung sich ab 1900 durchsetzt,⁵ ist ein derartiger Peritext *par excellence*. Wenngleich Christoph Stölzl vermutlich zuzustimmen ist, der konstatiert, dass »[m]an [...] Buchumschläge nicht trennen [kann] von den Texten, die sie umhüllen und für die sie die Aufmerksamkeit erheischen«,⁶ gebietet die in dieser Arbeit vorgenommene Perspektivierung, die genuine Funktion von Schutzumschlägen ernst zu nehmen. Und diese besteht primär darin, »die Aufmerksamkeit des Lesers durch Mittel auf sich zu lenken, die spektakulärer sind als diejenigen, die sich ein Umschlag leisten kann oder möchte«.⁷ Jürgen Holstein, der sicherlich passionierteste Kenner und Sammler von Schutzumschlägen aus der Zeit der Weimarer Republik, definiert »drei Funktionen« des Schutzumschlags: »Er soll den Bucheinband vor Beschädigungen schützen, er soll auf das Buch aufmerksam machen, zum Beispiel vom Schaufenster aus den Käufer anlocken, und er ist schließlich gestalterisches Element der Gesamtkonzeption des Graphikers.«⁸

Markus Bauer, der sich mit Benjamins grundsätzlicher Typographieaffinität auseinandergesetzt und aufgezeigt hat, dass Benjamin großen Wert darauf legte, die Drucklegung all seiner zu Lebzeiten publizierten Werke »durch eigene Vorschläge für das typographische Design zu ergänzen«,⁹ bezieht auch

4 Genette: Paratexte, S. 22.

5 Vgl. Jürgen Holstein: Einführung. In: Jürgen Holstein (Hg.): The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik. Köln: Taschen 2015, S. 19–29, hier S. 23.

6 Christoph Stölzl: Vorwort. In: Holstein (Hg.): The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik., S. 9–10, hier S. 10.

7 Genette: Paratexte, S. 33.

8 Holstein: Einführung. In: The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik, S. 22.

9 Bauer: Der philosophische Typograph, S. 197.

den Schutzumschlag mit ein in seine Erörterungen. Bauer ist der Ansicht, auch die Umschlaggestaltung des Trauerspielbuchs entspräche den »Vorstellungen Benjamins«.¹⁰ Eine derartige These scheint mir den Radius der potentiellen Einflussnahme Benjamins allerdings ein wenig überzustrapazieren. Dies scheint Bauer selbst auch durchaus bewusst gewesen zu sein, denn er beschränkt sich darauf, die für die Umschlaggestaltung verwendeten Schriftarten (und deren Provenienz) kenntnisreich zu benennen sowie die Funktion der Schriftarten zeitgeschichtlich zu kontextualisieren.¹¹

Dass ich dafür plädiere, den Schutzumschlag unabhängig vom Rest des Werks zu behandeln, heißt nicht, dass es nicht auch einen Zusammenhang – und in diesem Fall einen sehr bemerkenswerten – zwischen dem eigentlichen Buch und dem Umschlag gibt.

Wie bereits Bauer beschrieben hat, finden sich auf dem Schutzumschlag vier Schriften: Einmal die für den Fließtext verwendete Schwabacher, die in einem »Kasten mit einer Auswahl aus der Inhaltsangabe« vorzufinden ist, einmal die für den »Titel« (aber auch für den Namen des Autors sowie den Namen des Verlags) verwendete Neuland, »die von Rudolf Koch Anfang der 1920er Jahre entworfen[]« wurde, einmal eine auf der »Rückseite des Schutzumschlags« für den »Werbetext für *Einbahnstraße*« verwendete Antiqua sowie eine Groteskschrift auf »dem Rücken des Schutzumschlags«.¹² Nicht nur die Neuland, sondern vor allem die für den Schutzumschlagrücken verwendete Grotesk indizieren – im krassen Gegensatz zur Alten Schwabacher –, dass es sich um ein einer zeitgemäßen Ästhetik verpflichtetes Buch zu handeln scheint (vgl. Abb. 39). Ein Blick in das Standardwerk des zeitgenössisch prominentesten Grotesk-Fürsprechers und Gründervaters der Neuen bzw. Elementaren Typographie, Jan Tschichold, macht deutlich, dass die Kombination aus Antiqua, Neuland, Schwabacher und Grotesk nicht nur den typogra-

10 Ebd., S. 211.

11 Vgl. ebd. Im Gegensatz übrigens zu seiner Dissertation, in der er die These vertritt, dem Schutzumschlag komme die Funktion zu, das von ihm dem Trauerspielbuch attestierte Leitmotiv, die Melancholie, suggestiv zu vermitteln (vgl. Bauer: Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit, S. 106).

12 Ebd. Die Neuland ist, abgesehen vom Schutzumschlag, noch an zwei anderen Stellen anzutreffen: Auf dem vorderen Buchdeckel sowie auf dem Rücken des Buchs. Auf dem Buchdeckel ist der Autorname »Walter Benjamin« in Neuland gedruckt, auf dem Rücken ebenfalls der Name »Benjamin« sowie die Verlagsinitialen »E[rnst] R[owohl]t [V]erlag«. Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], vorderer Buchdeckel und Buchrücken.

phiaffinen Zeitgeist und seine avantgardistischen Elemente widerspiegelt, sondern ziemlich gewagt ist. »Alle Schriftformen«, so Tschicholds These, »deren Wesen durch zum Skelett hinzutretende Ornamente (Schraffuren bei der Antiqua, Rauten und Rüssel bei der Fraktur) entstellt ist, entsprechen nicht unserem Streben nach Klarheit und Reinheit«. ¹³ Laut Tschichold ist einzig die »Grotesk« oder Blockschrift (die richtige Bezeichnung wäre »Skelettschrift«) der »Zeit geistig gemäß«. ¹⁴ Doch nicht nur als unzeitgemäß, sondern zudem als »hässlich[]« bezeichnet Tschichold gerade die Schwabacher:

Der Stempelschneider Unger, Schöpfer der Unger-Fraktur (um 1800), ein bedeutender Typograph, erklärte die Schwabacher für eine hässliche Schrift und wurde dadurch zum Erfinder der Auszeichnung des Fraktursatzes durch sperren (früher hatte man Fraktur mit Schwabacher ausgezeichnet). Er hatte damit vollständig recht. ¹⁵

Aus avantgardistischer Perspektive ist das Zusammentreffen von Schwabacher, Neuland, Antiqua und Grotesk auf dem Schutzumschlag also regelrecht grotesk. Doch auch dieser zunächst abstrus anmutende Eklektizismus offenbart sich, zumindest bei näherer Betrachtung, als ein (von wem auch immer verantworteter) Geniestreich, der erst im Rekurs auf die Affordanz von Schutzumschlägen erhellt. Da der Schutzumschlag nämlich »abnehmbar« ¹⁶ ist, ist er gleichzeitig Teil des eigentlichen Buchs sowie Teil der Außenwelt und damit, nicht nur materialiter sondern auch sinnbildlich, ein Prototyp dessen, als was Genette den Paratext definiert: der Schutzumschlag ist ein »Schwelle«. ¹⁷ Und der Schutzumschlag des Trauerspielbuchs ist deshalb vor allem auch sinnbildlich eine Schwelle, da er das durch den Inhalt des Barockbuchs

13 Tschichold: Die Neue Typographie, S. 75.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 80.

16 Genette: Paratexte, S. 33.

17 Ebd., S. 10. Anders verhält es sich bei der von Diers erforschten Korrelation zwischen Einband und Inhalt der von Benjamin herausgegebenen Briefanthologie *Deutsche Menschen*. Der Inhalt des Buchs ist in Antiqua gesetzt, wohingegen der Titel auf dem Einband in einer gebrochenen Schrift gesetzt ist (vgl. [Walter Benjamin:] *Deutsche Menschen*. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitung von Detlef Holz. Luzern: Vita Nova Verlag 1936). Diers identifiziert die äußere Aufmachung des Buchs als »Camouflage«: »Die dezidiert zeitbezogene Formsprache ist Teil der Strategie eines Buches, das nach Titel, Motto und Aufmachung sowie Pseudonym als eine Tarnschrift fungieren und sich folglich nach außen hin den damals geläufigen Standards einer NS-gemäßen Schrift explizit annähern wollte« (Diers: Einbandlektüre fortgesetzt, S.

ermöglichte Eintauchen *in* den Ursprung des Barockdramas *als* eine Möglichkeit *in* der (damaligen) Gegenwart inszenatorisch vergegenwärtigt. Auf der Rückseite des Umschlages, auf der für die *Einbahnstraße* geworben wird, ist die Rede von einem »Guckkasten, in den die Welt eingefangen ist.«¹⁸ Damit wird auf das Werk *Einbahnstraße* rekuriert. Aber eingefangen bzw. gerettet ist, wie ich bereits dargelegt habe, auch etwas im Trauerspielbuch selbst: die Idee des barocken Trauerspiels. Und einen »Guckkasten«, der darauf verheißungsvoll bereits hinweist, liefert die Vorderseite des Umschlags. Dort befindet sich jener, bereits von Bauer identifizierte Kasten, in dem Teile »[a]us dem Inhalt«¹⁹ abgedruckt sind (vgl. Abb. 39). Die von schwarzen Balken geprägte Fläche, von der sich dieser Guckkasten abhebt – oder besser: in die er *eingelassen* ist –, setzt sich zusammen aus dem Namen des Autors, dem Titel des Werks und dem Namen des Verlags. All diese Nennungen repräsentieren etwas, das, zumindest zum Zeitpunkt der Publikation des Buchs, in der Gegenwart situiert ist. Der durch das Werk *Ursprung des deutschen Trauerspiels* möglichen gewordene Übertritt von der zeitgenössischen Gegenwart, die durch die modernen Typen typographisch repräsentiert wird, in den von Benjamin im Trauerspielbuch extrapolierten Ursprung des Barockdramas, der durch die im Guckkasten dargebotene Vorschau antizipiert wird, ist es, den der Schutzumschlag, als Schwelle, inszeniert. Freilich, um dessen gewahr zu werden, muss man wissen, was im Trauerspielbuch geschrieben steht.

26–27). Zu betonen ist allerdings, dass es sich beim von Diers interpretierten Buch-Segment nicht um einen Schutzumschlag handelt, sondern eben um den Buchdeckel.

18 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [2019], Schutzumschlag.

19 Ebd.