

Das Erscheinungsbild des Textes, das Sie vor Augen haben, hat die gewohnte Form. Bei ausreichend Licht haben Sie keine Mühe, die Wortbilder abzurufen. Zeile für Zeile durchwandern Ihre Augen die Textlandschaft, von Fixationspunkt zu Fixationspunkt. Das Schriftbild darf nicht Schuld daran sein, wenn Sie jetzt aufhören zu lesen. Das Grau, das die schwarzen Buchstaben auf dem hellen Papier erzeugen, ist ein mittlerer Tonwert. Das heißt, die Buchstaben sind in ihren Strichlagen nicht zu kräftig und auch nicht zu mager. Eben »normal«, »gewöhnlich«, »regular« – und so wird auch, schon jahrhundertlang, die vorliegende Schriftstärke bezeichnet. Gewöhnt sind Sie weiterhin an den richtigen Zeilenabstand. Wäre er zu eng oder zu weit, würde das den Lesefluss stören. Auch die Anzahl der Buchstaben in der Zeile hat ein gutes Maß, und ebenso entspricht die Schriftgröße unserer Lesekonvention. Die Bleisetzer nannten diese geläufige Schriftgröße *Korpus* (oder 10 Punkt), der kleinere Schriftgrad *Petit* (8 Punkt) war eben schon zu klein und der größere Schriftgrad *Cicero* (12 Punkt) oft den vornehmeren Drucken vorbehalten.

Bevor die 10-Punkt-Schriftgröße in *Korpus* umbenannt wurde, hieß sie jahrhundertlang *Garmond*. Schriftgröße und Schriftform wurden mit einem Begriff bezeichnet; denn die Schriftart *Garamond*, nach einem der bekanntesten Schriftkünstler des frühen 16. Jahrhunderts benannt, war europaweit im 16. und 17. Jahrhundert in der Buchtypografie die Leseschrift schlechthin. Wenn zu dieser Zeit *Garmond* als Schriftgröße zur Wahl stand, war meistens auch eine Schrift im Stile Garamonds gemeint. Heute wird dieser Schrifttyp als *Französische Renaissance-Antiqua* klassifiziert. Es ist eine Schrift, die vor allem durch ihre Strichendungen, »Füßchen« (Serifen), gekennzeichnet ist.

Ein weiterer Charakterzug der Textdarstellung, der mit dazu beiträgt, dass die Anmutungsqualität der vorliegenden Kolumne die Gewohnteste bleibt, ist die geschlossene rechte Satzkante. Wäre das nicht so, würde sich das Erscheinungsbild der Drucksache erheblich verändern. Kolumnen im frei auslaufenden Zeilenfall sind in den meisten textdominierten Büchern, Zeitschriften und Zeitungen nur ausnahmsweise vorgesehen. Schon bei den Kolumnen von Schriftrolle und Kodex strebten die Schreiber danach (zu bestimmten Zeiten mehr oder weniger), die rechte Seite senkrecht auszurichten. Das war aber erst durch Johannes Gutenbergs (um 1400–1468) Erfindung der beweglichen Drucktypen perfekt zu realisieren. Erst mit der Bleitypen-Satztechnik war es möglich, jede Zeile auf die gleiche Breite zu bringen. Dabei unterschied Gutenberg bei der Form seiner Kolumnen sehr wohl zwischen Bibel und Alltagsdrucksachen. Die Ablass-

Wie wir lesen ... normalerweise
Vor gut 500 Jahren, knapp
50 Jahre nach Erfindung des
Buchdrucks, erhielt die
gewohnte Kolumne ihr bis heute
gültiges Erscheinungsbild.
Typografie und Schriftform
variieren seither das bewährte
Grundmodell. (Auf jeder Seite
tritt hier die Kolumne in
einer anderen »Garamond(t)«-
Version auf.)

Dieser Aufsatz ist auch unter
www.Leseschriften.de zu finden,
hier kann zudem aktivierten
Links (>) nachgegangen werden.

briefe setzte er im freien Zeilenfall, bei seiner 42-zeiligen Bibel, die zwischen 1452 und 1454 entstand, schloss er dagegen die rechte Satzkannte. Bei diesem Vorgang, dem sogenannten Blocksatz, geschieht etwas mit dem Text: Es entsteht scheinbar der Eindruck, als wäre er »geschlossen« besser gegen Veränderbarkeit und Verletzbarkeit geschützt. Auch stellt sich offenbar eine strengere, stattlichere Anmutung der Kolumne ein, was dadurch unterstützt wird, dass sich mit der senkrechten Ausrichtung der Satzkannte die Rahmenwirkung des Papiers, das die Kolumne umgibt, verstärkt. Und ein Rahmen, so sagen die Gestaltpsychologen, schaffe einen höheren Prägnanzwert der Abbildung und »signalisiere, dass es sich um eine Welt für sich handele« (Rudolf Arnheim). Mit der Bleisatztechnik Gutenbergs, die sich bekanntlich schnell verbreitete und mit der im Prinzip bis in die 1970er Jahre hinein die Satzherstellung für die einzelnen Druckverfahren erfolgte, wurde auch seine Typografie der geschlossenen Kolumne übernommen und zum festen Bestandteil unserer Lesekonvention. Heute kann der Blocksatz als das letzte Relikt Gutenbergs bezeichnet werden.

Immer dann, wenn größere Gedankenzusammenhänge über ein Schriftmedium vermittelt werden sollen, finden wir am häufigsten die beschriebene Schriftform und typografische Geste in den Drucksachen. Unser lesender Organismus entwickle (so der Lesbarkeitsforscher Dirk Wendt) zwangsläufig die schnellere Lesbarkeit bei Schriften, mit denen er viel Erfahrung, für deren Wort- und Buchstabenbilder er bessere, leichter ansprechende Engramme gebildet hat. Das gewohnte Schriftbild, eingebunden in das gewohnt anmutende typografische Umfeld, engraphiert offenbar die besten, weil gewohntesten Reizabläufe im Lesevorgang. Diese Erkenntnis beantwortet vielleicht die Frage, wie es zu der *stillen Übereinkunft* über die normale standardisierte Textdarstellung in Form der vorliegenden Lesekolumne kommt.

Nach den gebräuchlichsten Schriften in der Buchwelt haben wir 2005 eine der großen Buchfabriken in Norddeutschland befragt. Wir wollten wissen, welche Schriftarten der dort produzierte Bücherberg enthält. Die Lesetexte der 600 000 Taschenbücher und der 100 000 Hardcover (vor allem erzählende Literatur und Sachbücher), die nach eigenen Angaben täglich durchschnittlich produziert wurden, waren (und das hat uns in dieser Höhe durchaus überrascht) zu über 90 Prozent aus Serifenschriften gesetzt worden. Zum größten Teil waren es Schriften, die in ihrer Formenwelt der »Garamond« nahe stehen, wie der vor Ihnen liegende Lesetext, dessen Kolumnen jeweils in einer anderen zeitgemäßen Interpretation mit Namen *Garamond(t)* gesetzt wurde.

Auch in den Kolumnen der Zeitungen und größtenteils auch der Zeitschriften dominieren die Serifenschriften.

Quantitative Erhebung 2005 >
Übersicht

2 Berthold Garamond >

Die Geschichte des Schreiben und Lesens, die Entstehung unserer Lesekonvention und damit der hier beschriebenen geschichtlich gewachsenen typografischen Darstellungsform der Texte ist in der Zeit des Nebeneinanders von Druck-, Bildschirm- und Telefonmedien von Interesse, besonders, wenn wir uns und unsere Mitmenschen im täglichen Leseverhalten in den drei Medienformen beobachten und die vielfach angestellten Spekulationen über das Lesen von morgen vernehmen.

Ihre Standardform (Schriftart und typografischer Aufbau) erhielt die vorliegende Kolumne in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts vor allem in Venedig. Und obwohl die Schriftart heute zeitgemäß und viel variantenreicher in den Kolumnen auftritt und die Druckwiedergabe glatter und perfekter ist, haben sich die Buchstabenformen in ihrem Grundaufbau nicht verändert. Die überlieferte Kolumnenform dient uns in unserer täglichen Lesepraxis als trügen wir ein Kleidungsstück aus der Renaissance.

Bis zur Übertragung der Schrift in die gutenbergsche Technik hatten das Großbuchstaben- und das Kleinbuchstaben-Alphabet sehr unterschiedliche Entwicklungsphasen durchlaufen. Stets war dabei ihr Schicksal eng mit der lateinischen Schriftlichkeit verbunden:

Von den Vorteilen überzeugt, hatten die Römer das phonetische Alphabet bereits früh von den Griechen übernommen. Einer der Vorteile war die leichte Übertragbarkeit auf andere Sprachen. Jede Sprache, so hatten die Griechen erkannt, war mit einer überschaubaren Anzahl von Lautzeichen aufschreibbar. Zur Wiedergabe des Lateins waren dazu 21 Buchstaben notwendig, erweitert durch Y und Z. Nicht wenige sprechen der Form dieser rationalen und ökonomischen Schreibmethode einen hohen fördernden Anteil an der geistesgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes zu. Es war sicherlich ein wertvolles Geschenk der Griechen.

Bis zur Zeitenwende hatte das lateinische Großbuchstaben-Alphabet – unter griechischem Einfluss – seine Grundformen entwickelt: wohl proportionierte Buchstaben in jeweils gut unterscheidbarer, prägnanter Einzelform, jedes Zeichen einen Laut repräsentierend, ohne eigene Formbedeutung.

Und als in der Augusteischen Zeit die lateinische Schriftlichkeit ihre eigene Identität gefunden hatte, fand auch die römischen Monumentalschrift ihre gültige Form. Kurz nachdem das Latein mit Autoren wie Cicero, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca seine »goldene« Zeit erlebte, wurde 113 n. Chr. die Trajanssäule in Rom errichtet. Die hier in Stein geschlagene Serifenschrift war nicht nur ein unverwechselbares Zeichen

Griechische
Monumentalschrift
485/4 v. Chr.

>

3 Simoncini Garamond

>

des römischen Imperiums, sie blieb bekanntlich bis heute auch vorbildhaft für unser Majuskelalphabet. Zu sehen an den Großbuchstaben der Worte, die Sie gerade lesen. (Die vergrößerten Buchstaben, die Initialien der beginnenden Absätze, zeigen die klassische Form besonders deutlich: sie wurden hier aus der *Trajan*, einer direkten Nachbildung der Schrift auf der Trajanssäule, gesetzt.) Als ab dem 9. Jahrhundert dann die europäischen Völker die Wörter und Sätze ihrer eigenen Sprache zu schreiben begannen und dazu das lateinische Alphabet übernahmen, kamen lediglich die Lautzeichen J, U und W hinzu.

Römische Monumentalschrift >
Trajanssäule, 113 n. Chr.

Für das Kleinbuchstaben-Alphabet dagegen begann kurz vor der Zeitenwende die eigentliche Entwicklungsphase. Mit dem Stilus auf Wachstafeln geschrieben, mutierte das Großbuchstaben-Alphabet im eiligen Schreibprozess über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten zu einem in der Form eigenständigen Kleinbuchstaben-Alphabet. Mit der *Römischen Kursiv* war nun ein wesentlich schneller zu schreibendes Alphabet verfügbar, dessen Grundformen sich ebenfalls in der federgeschriebene Schrift auf den Papyrus- und Pergamentbögen zeigten, als römische Buchschrift.

Jüngere römische Kursiv >
2. Hälfte des 6. Jahrhunderts

Mit den verschiedenen Sprachen, die sich bis zum 8. Jahrhundert in den ehemaligen römischen Provinzen in Europa aus dem Latein entwickelt hatten, kam das gesprochene und geschriebene Latein selbst in eine Krise. Parallel dazu hatten sich auch die Schriftformen vom römischen Original entfernt und bildeten eigene nationale Varianten. Erst die Karolingische Renaissance brachte eine Reform der Aussprache und der Schreibart des Lateins. In der Folge wurde nun auch überall im Reiche Karls des Großen die gleiche Schriftform geschrieben – jetzt mit Wortzwischenräumen(!): die *Karolingische Minuskel* – eine europäische Schrift, die an die römische Buchschrift anknüpfte.

Karolingische Minuskel >
1. Hälfte des 9. Jahrhunderts

Die Gotik, die bekanntlich alle Formen in ihren Bann zog, veränderte auch die Schrift der Karolinger über einen Zeitraum von 500 Jahren. Das änderte sich erst, als gegen Ende des 14. Jahrhunderts die Schriften der römischen Klassiker in den Klosterbibliotheken wiederentdeckt wurden, und damit auch das klassische Latein. Die italienischen Fürsten des 15. Jahrhunderts wollten nun keine Bücher mehr in ihren Bibliotheken, die in scholastischem Latein geschrieben waren, und sie wollten auch nicht, dass die Kalligraphen sie in einer gotischen Schrift schrieben. Vor diesem Hintergrund entstand, insbesondere in Florenz, eine rege Verlagstätigkeit. Die Florentiner Schriftschulen schrieben die Bücher jetzt in einer gegenseitig abgestimmten zeitgemäßen Schriftform, der *Humanistische Minuskel* (nach den Vorbildern der römischen Buchschrift und der *Karolingischen Minuskel*).

Humanistische Minuskel >
Felice Feliciano
(ca. 1450–ca. 1475)

4 Stempel Garamond >

Venedig entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Zentrum klassischer Bildung und zu einer Hochburg des Verlags- und Druckwesens. Schon fünfzehn Jahre nach Erscheinen seiner ersten Bibel wurde hier nach der Methode Gutenbergs gedruckt. Es war eine hohe Hürde für die Schriftkünstler, die nunmehr als Stempelschneider und Drucktypenhersteller die zeitgemäße Schrift der Florentiner Kalligraphen für das gutenbergsche Buchdruckverfahren einzurichten hatten. Wollte die junge Druckkunst ernst genommen werden, so mussten die Formen ihrer Schrifttypen sehr bald ein akzeptables Niveau erreichen!

Das gelang in Venedig vor allem zwei Schriftkünstlern: Nicolaus Jenson (†1480) und Francesco da Bologna (1450–1518). Die hochgelobte Schrift Jensons kommt dem handschriftlichen Duktus der Florentiner Kalligraphen näher als die in der Form stärker gezeichnete und kontrollierte Schrift Bolognas. Die Schrift Francesco da Bolognas sollte jedoch auf dem Weg zu den gebräuchlichsten heutigen Leseschriften die breitere Erfolgspur hinterlassen.

Zwei Bücher zeigen die Antiqua Francesco da Bolognas erstmals: *De Aetna* (1496) und *Hypnerotomachina Poliphili* (1499). Beide stammen aus dem Verlagsprogramm des venetianischen Verlegers Aldus Manutius (um 1450–1515), dessen Todestag sich 2015 zum fünfhundertsten Male jährte. Seine Humanistenfreunde sollen am Sarg all die Bücher aufgestapelt haben, die er so sorgsam ediert hatte, »gleichsam einer Totenwache der hier versammelten schriftlichen Gelehrsamkeit« (Alberto Manguel). Tatsächlich war sein Verlagsprogramm, mit dem er 1494 begann, geistes- und buchgeschichtlich europaweit von nachhaltiger Bedeutung. Er verlegte die griechischen und römischen Klassiker und im weiteren Autoren des ausgehenden Mittelalters wie Dante und Petrarca. Dazu gab er Lehr- und Wörterbücher heraus. Die Texte sollten ohne Kommentar gelesen werden können. Die Bücher *De Aetna* und *Hypnerotomachina Poliphili* nehmen eine Sonderstellung im Verlagsprogramm ein, auch was die Format- und Schriftfrage betraf, denn die meisten der Bücher des Verlages kamen im handlichen Oktavformat heraus – einem ersten Taschenbuch! Der Text war in einer platzsparenden kursiven Antiqua gesetzt. Dagegen erschienen *De Aetna* und *Hypnerotomachina Poliphili* in einer Schriftart, in deren Formenwelt wir unschwer unsere gewohnten Leseschriften wiedererkennen.

Während der Autor von *De Aetna*, Pietro Bembo (1470–1547), bekannt ist (er war Philologe, Dichter, Bibliothekar, später Kardinal und gab in jungen Jahren bei Manutius unter anderem Petracas *Rime* und Dantes *Commedia* heraus), wird bis heute an der Autorenschaft des Buches *Hypneroto-*

Nicolaus Jenson
»Eusebius«, 1470

>

Francesco da Bologna
»De Aetna«, 1486

>

5 Garamond No5

>

machina Poliphili gerätselt. War es Francesco Colonna, ein Mönch (ihm wird die Autorenschaft langläufig zugeschrieben) oder ein Fürst gleichen Namens? Hat der berühmte Architekt Alberti die Geschichte geschrieben oder war es gar der Verleger Aldus Manutius selber (zumindest wird er wohl der Arbeit nahegestanden haben), der diesen phantastischen Liebesroman in einer Mischung aus italienischer und lateinischer Sprache schrieb? Ebenso rätselhaft ist die Autorenschaft der 172 Holzschnitte, die auf ihre Weise mithelfen, den Traum zu erzählen, in dem ein liebender Poliphilus auf der Suche nach seiner Polia (über gut 450 Seiten) eine phantastische Welt von Pflanzen und Tieren, von Palästen und Tempeln mit rätselhaften Zeichen durchwandert und dabei seltsamen weiblichen und männlichen Wesen begegnet. »Die venezianischen Künstler dieser Zeit hatten ihr Herz für den Zauber der griechischen Dichtung und ihrer Welt entdeckt. Sie liebten es, Idylle und Schäferspiele zu illustrieren, um in ihren Bildern die Schönheit der Venus und der Nymphen zu feiern« (Ernst Gombrich).

In Frankreich gab es 1546 eine erste Übersetzung. Einflüsse auf Rabelais und La Fontaine sind nachweisbar. Mit phantastischen Architekturvorstellungen, die Vitruv und Alberti einbeziehen, findet das Dargebotene Einzug in die Architekturtheorie. Für die Emblemataforschung und zum Verständnis von Allegorien ist das Buch zudem ein Quellenwerk – von hier aus sind Wege über die Heraldik bis in unsere heutige Zeichenwelt der Logos und Piktogramme erkennbar. Eine Inkunabel, die auch zur Wiege der vorliegenden Kolumne wurde.

Für die Großbuchstaben der Schrift, die Francesco da Bologna für das Werk zu schneiden hatte, war die »capitalis romana« der Trajanssäule Vorbild. Für die Kleinbuchstaben war es die *Humanistische Minuskel*, wie sie die Florentiner Kalligraphen so vortrefflich schrieben. Beide Alphabete galt es, für die Bleitypenherstellung, auf eine gemeinsame Basis zu bringen. Mit großem Respekt ahnen wir das künstlerisch-handwerkliche Geschick des Stempelschneiders, der jeden Buchstaben nach Übertragung der Zeichnung aus einem Stahlstempel heraus zu arbeiten hatte, um ihn danach, zur Gussformherstellung, in ein weiches Metall zu schlagen (»typus« gr.). Bekanntlich war es mit Hilfe der so gefertigten Matrize möglich, beliebig viele Bleitypen zu gießen.

Um die Leistung Bolognas noch einmal zu betonen: die Buchstaben der zwei Alphabete, die er für den Satz der *Hypnerotomachina Poliphili* in Stahl schnitt, hatten eine Größe der Oberlängen (wie l oder h) von etwa vier Millimeter. In dieser Größe waren jeweils prägnante, in der Form zufriedenstellende Einzelzeichen zu schaffen, die als

Francesco da Bologna >
»Hypnerotomachina Poliphili«,
1498

6 American Garamond >

Schrifttypen optisch jeweils den gleichen Grauwert und im Zusammenspiel ruhige, ausgeglichene Wortbilder, Zeilen und Schriftblöcke zu ergeben hatten.

Aldus Manutius' hochgeschätztes Verlagsprogramm und mit ihm die *Aldinische Antiqua* Bolognas wurden nach Frankreich vermittelt, wo sich Anfang des 16. Jahrhunderts eine aktive Verlagsszene zu entwickeln begann. Die Pariser Sorbonne war zu dieser Zeit bereits eine der führenden europäischen Universitäten, und ihr arbeitete auch das Verlagshaus Estienne zu. Die Verlegerfamilie spielte das ganze Jahrhundert ein dominierende Rolle, stellte mehrfach den »Imprimeur du Roi« und hatte mit dem humanistischen Gelehrten Robert I. Estienne (um 1499 – 1539) wohl das herausragendste Familienmitglied, denn rund die Hälfte der über tausend Verlagsobjekte brachte er heraus. Auch hier wurden klassische Werke griechischer und lateinischer Autoren und ein umfangreiches lexikalisches Werk herausgegeben, was besonders dem Transfer der klassischen Sprachen in die französische Sprache diente. Zudem druckten die Estiennes sowohl katholische als auch protestantische Literatur. Letztere in Genf, wohin Robert I. Estienne fliehen musste, als er zum Protestantismus konvertiert war.

Die mit den wissenschaftlichen und literarischen Aktivitäten verbundenen verlegerischen Aktivitäten bildeten die Voraussetzungen für das schriftkünstlerische Arbeitsfeld, was schriftgeschichtlich oftmals übersehen wird. Nur vor diesem Hintergrund wird das Wirkungsfeld Claude Garamonds (um 1490–1561) und seiner gleichzeitigen und späteren Kollegen verständlich. Garamond arbeitete unter anderem für das Verlagshaus Estienne, und sie alle arbeiteten zwei Jahrhunderte lang an einer Schriftform, die noch im 18. Jahrhundert, wie schon erwähnt, schlicht als »Garamond« oder als »Caractère de l'Université« bezeichnet wurde. Die einzelnen Varianten der Schrift sind bei flüchtiger Betrachtung oft kaum voneinander zu unterscheiden, und für sie alle war die *Aldinische Antiqua* Francesco da Bolognas aus der *Hypnerotomachina Poliphili* vorbildlich. Erst als nach den schriftgeschichtlich wilden Jahren des 19. Jahrhunderts um die Wende zum 20. Jahrhundert die traditionelle europäische Schrift der abendländischen Gelehrtenschaft und ihre Lesbarkeitswerte wiederentdeckt wurden, begann sich auch die Forschung für Schriftkünstler dieser Zeit zu interessieren. Seither kann besser zwischen den Schriftschnitten Claude Garamonds und seiner Kollegen unterschieden werden.

Als »Caractère de l'Université« lässt sich ebenfalls das typografische Umfeld bezeichnen, in das die Lesesschrift eingebunden wurde. Auf verschiedenartige Weise ange-

ordnet, bildeten die Kolumnen von Büchern, Zeitungen und Zeitschriften eine Art typografischen Archetypus heraus, in der Schrift und Schriftanordnung einen Kanon bilden. Diese Form der Textdarstellung, die sich unter den Gelehrten und Literaten des 16. und 17. Jahrhunderts überwiegend anhand der lateinischen Sprache in den Kommunikationsprozessen eingespielt hatte, wurde in der Folge auch zum Erscheinungsbild für die europäischen Sprachen.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die überlieferte Lesekonvention dann zunehmend der breiten Bevölkerung vermittelt, die mittlerweile zu über neunzig Prozent lesen und schreiben konnte. Die Allgegenwärtigkeit der Bücher, gestützt durch ein dichtes Netz von Büchereien, und eine sich in dieser Zeit schnell entfaltende Zeitungs- und Zeitschriftenlandschaft taten das ihre, um diesen Prozess zu fördern.

Ich stehe vor dem Regal im ländlichen Supermarkt, in dem ich zeitweise meine Zeitungen und Zeitschriften kaufe. Links davon das Gestell mit den Bestsellern. Ich blättere in den Büchern, die in vier Reihen übereinander angeordnet zum Verkauf stehen. Es zeigt sich das gewohnte Bild: Buch für Buch nahezu gleich aussehende Doppelseiten. Hier dominiert die tradierte Kolumne und stellt über weite Strecken den Lesestoff dar – Schwarz auf Weiß, »Caractère de l'Université«. Die typische Kolumne verliert sich dort, wo es immer bunter wird in dem üppigen Angebot auf dem Zeitungs- und Zeitschriftenregal im Supermarkt. Im Nebeneinander und Ineinander mit der Bildwelt löst sich die Kolumne in verschieden betonte Absätze auf oder bildet des öfteren kleine, gegen Ende der Themenstrecke auch größere Inseln – immer dort, wo noch etwas Zusammenhängendes in Worten und Sätzen gesagt sein will. Die Schriften tragen oft ein zeitgemäß abgewandeltes traditionelles Kleid. Ansonsten mutieren die Buchstabenformen, werden farbig und entwickeln die unterschiedlichsten Anmutungsqualitäten, um auf Themenbereiche wie Mode, Auto, Wohnen, Design, Klatsch oder Garten einzustimmen.

Die überlieferte Kolumne bewahrt ihre ruhige Form neben der hektischen typografischen Betriebsamkeit der bunten Druck-, der Bildschirm- und der Telefonmedien, ja bezieht zum Teil in ihnen Position. Es entsteht zudem der Eindruck, als sei sie durch die Nachbarschaft der neuen Medien strenger geworden. Vielleicht hat sie auf ihre Weise weitgehend die durchgängige Grundform wieder gefunden, die sie im 16. und 17. Jahrhundert im Kommunikationsprozess der Schreibenden und Lesenden herausgebildet hatte. Dass die Worte und Sätze eines Liebestraums in einer erfundenen Sprache die ersten modellhaften Kolumnen füllte, ist eine besondere Fügung.

Hans Andree, Herbst 2015 ©