

Erlebnis Lesen

Was macht ein »schönes Buch« aus?

Aline Märten, Yvonne Eggert,
Jenny Wagner, Franziska Horn & Robert Brauer

Erlebnis Lesen

Erlebnis Lesen

Was macht ein »schönes Buch« aus?

Universität Potsdam. Philosophische Fakultät.
Institut für Germanistik. Wintersemester 2008/09

Lehrveranstaltung: Bücher machen im Verlag.
Eine Zukunft für Germanisten

Dozent: Dr. Thomas Jung

Ausarbeitung des Referats vom 16.01.2009
zum Thema »Das Buch als Gegenstand – Herstellung
und Bibliophilie« mit der Kernfrage
»Was macht ein schönes Buch aus?«

Texte: Aline Märten, Yvonne Eggert, Jenny Wagner,
Franziska Horn & Robert Brauer

Konzeption und Umsetzung: Robert Brauer

Potsdam, Berlin 2009

Aline Märten, Yvonne Eggert,
Jenny Wagner, Franziska Horn & Robert Brauer



Inhaltsverzeichnis

8 Papier

Ein Werkstoff	8
Die Geschichte der Papierherstellung	10
Die moderne Papierindustrie	11

12 Die Gestaltung des Inhalts

Typografie: Schrift und Layout	12
Lesbarkeit von Text	12
Der Satzspiegel	13

18 Mikrotypografie

Schriftarten	18
Schriftgrad	21
Laufweite	23
Zeilenlänge	23

24 Der Schutzumschlag im Wandel der Zeit

Die Anfänge	24
Vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstprodukt	25
Forderung nach Zweckmäßigkeit	26
Parallele Entwicklungen	26
Der Umschlag als Werbemittel	27

28 Das Buchcover

Funktionen	28
Vereinheitlichung vs. Individualisierung	28
Trends, Tendenzen, Stile	31
Wirkung und Einfluss	32
Form und Inhalt	33

Literaturverzeichnis	34
Abbildungsverzeichnis	36
Bibliografie	46



Papier

Ein Werkstoff

Stimmt man mit dem Ausspruch überein, dass ein Buch für alle Sinne gemacht ist, dann erfasst der Tastsinn vor allem das Papier der einzelnen Buchseiten. Inwieweit man von einem angenehmen »Fühlerlebnis« spricht, hängt nicht zuletzt von den Fasereigenschaften des gewählten Papiers ab. Für die Papierqualität spielen dabei folgende Kriterien der unterschiedlichsten Fasern eine Rolle: »Dicke, Länge, Flexibilität, Reißfestigkeit, ihr Quellverhalten oder ihre Hydrophobie (Fähigkeit, im Kontakt mit anderen Fasern Wasserstoffbrücken zu bilden)«¹. Anhand der Ausgangsstoffe des Papiers, die traditionell als »Zellulosefasern pflanzlicher Herkunft« definiert werden, kann man das Papier in bestimmte Stoffklassen unterteilen. So besteht z.B. die Faserstoffklasse H 100 aus 100% Hadern, dagegen ist die Stoffklasse Z 70 aus 70% Zellstoff und 30% verholzten Fasern zusammengesetzt.²

1 Tschudin 2002: 14.

2 Vgl. Tschudin 2002: 15 (Tabelle 2).

Das Papier ist wesentlich für die äußere Erscheinungsform des Buches verantwortlich. Dabei ist zu beachten, dass z.B. ein Fotoalbum anderes Papier benötigt als ein Taschenbuch. Doch wie entscheidet der Hersteller eines Buches, welches das richtige Papier für sein jeweiliges Produkt ist? Die fühlbare Qualität (Haptik) des Papiers oder sein bloßes Aussehen in Form und Farbe scheinen keine hinreichenden Entscheidungskriterien für die Auswahl zu sein. Um die Haptik eines Papiers bestimmen zu können, ist dessen Oberflächenbeschaffenheit von besonderer Bedeutung. Dabei trifft man die generelle Unterscheidung zwischen Naturpapieren oder gestrichenen Papieren. Bei ersteren handelt es sich um unbehandeltes Papier, das lediglich satiniert (maschinell geglättet) sein kann. Die gestrichenen Papiere haben dagegen durch maschinelle Oberflächenbearbeitung mit z.B. Bindemitteln variierende Eigenschaften.³

Weiterhin gilt bei der Kaufentscheidung eines Papiers seine Opazität zu beachten. Ein opakes Papier ist undurchsichtig. Es wird z.B. bei Bildbänden mit Grafiken, die unterschiedlich auf Vorder- und Rückseite positioniert sind, benötigt. Schließlich soll das Bildmotiv auf der Vorderseite nicht auf der Hinterseite durchscheinen. Opazität kann durch Einfärbungen des Papiers erreicht werden.

Ein anderes Auswahlkriterium für das »richtige« Papier ist die Grammatur. Das Papiergewicht wird in Gramm pro Quadratmeter angegeben und ist u.a. auch für die Definition des Papiers relevant. So gibt Peter F. Tschudin Aufschluss darüber, dass als Papier »alle unveredelten oder veredelten Arten mit einer flächenbezogenen Masse $\leq 225 \text{ g/m}^2$ «⁴ bezeichnet werden. Die Grammatur beeinflusst nicht nur die Stabilität oder Reißfestigkeit des Papiers, sondern ihre Berücksichtigung findet auch Raum in der Kalkulierung von entstehenden Versandkosten.

3 Hierzu ausführlich: <http://www.caro-druck.de/frame.htm?seite=http%3A//www.caro-druck.de/beratung/papier/auswahlkriterien/default.htm>, Zugriff am 02.03.2009.

4 Tschudin 2002: 18.

Die Geschichte der Papierherstellung

Bevor es erstmals in China zur Papierherstellung kam, gab es jedoch Vorläufer des Papiers. Die bekanntesten Wegbereiter sind Papyrus und Pergament. Der gewichtigste Unterschied beider sind ihre Ausgangsstoffe. So waren Tierfelle bzw. -häute das Grundmaterial zur Herstellung des Pergaments, dagegen schöpfte man Papyrus aus der Papyrusstaude.⁵ Ebenfalls auf pflanzlicher Basis entwickelte man Tapa, Amate und Huun, die man indirekt durch ihren Verwendungszweck als Übermittlungsmaterial von Informationen auch zu den Vorläufern des Papiers zählt. Es kristallisieren sich folgende drei Epochen der Papierherstellung heraus: die chinesische, arabisch-maurische und europäische Periode der Papierproduktion.

Die Wiege der Papierproduktion liegt in China. Dort entwickelte man ein Verfahren zur Papierherstellung aus Fasern des Maulbeerbastes, Hanfabfällen, alten Fischernetzen und Hadern. Dieses Verfahren wird erstmals 105 n. Chr. von dem chinesischen Minister Ts'ai Lun erwähnt. Eine Erklärung für die Entstehung der Papierkultur in China liegt sicherlich auch in dem gesellschaftlichen Stellenwert von Literatur und Bildung. Das hohe Ansehen von Bildungsgütern förderte die Nachfrage nach Schreibmaterial, das wiederum die Entwicklung neuer Verfahren antrieb. Die gehütete Kunst der Papierherstellung verbreitete sich über China nach Korea und Japan. So lässt sich z.B. verzeichnen, dass 610 n. Chr. die Papiermacherei in Japan eingeführt wurde.⁶

Wie genau die chinesische Papiermacherei in die arabische Welt gelangte, lässt sich bis heute nicht genau nachvollziehen. Doch man vermutet, dass »in der Region von Samarkand/Taschkent/Kokand«⁷ es zur Berührung der Araber mit der chinesischen Papierproduktion kam. Darauf folgte eine rasche Verbreitung des einst gehüteten Geheimnisses um die Papierherstellung, so wurde bereits 794 n. Chr. in Bagdad Papier in Papiermanufaktur

5 Vgl. <http://papiergeschichte.freyerweb.at/vor.html>, Zugriff am 03.03.2009.

6 Vgl. <http://papiergeschichte.freyerweb.at/tafel1.html>, Zugriff am 03.03.2009.

7 Tschudin 2002: 85.

turen produziert⁸. Überwiegend verwendete man Faserstoffe wie Flachs und textile Abfälle zur Herstellung. Durch die Errichtung von Stampfwerken führte dies zu einer erhöhten Papierproduktion mit den genannten Ausgangsstoffen. Über Kairo verbreitete sich die Papierherstellung bis Marokko (um 1110). Schließlich brachten die Mauren die Papierherstellung nach Spanien. Erst rund tausend Jahre nach der Entstehung des Papiers in China gelangte die Papierproduktion nach Europa.

Spanien bildet den Ausgangspunkt für die europäische Epoche der Papiermacherei. Das erste Papier auf europäischem Boden wurde 1144 in Xativa bei Valencia hergestellt. In Nürnberg wurde 1390 die erste deutsche Papiermühle errichtet.⁹ Die Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern durch Gutenberg (1446) unterstützte nachhaltig das Interesse an Papier, das nun vermehrt für den Druck von Büchern und Zeitschriften gebraucht wurde.

Die moderne Papierindustrie

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trennte man die Rohstoffherzeugung und die Papierherstellung in separate Verfahrensschritte. Es gab eine Reihe von verbesserten Technologien, z.B. lösten die elektrischen Antriebe Dampf- und Wasserkraft ab. Auf der Suche nach neuen Rohstoffen ist Friedrich Gottlob Keller hervorzuheben, der um 1843/44 beim Abschleifen von Holz auf die Idee kam, aus dem Faserbrei der Holzspäne Papier herzustellen. Die moderne Mess- und Regeltechnik beschleunigte die Automatisierung der Produktionsgänge. Doch es gab nicht nur eine quantitative Weiterentwicklung in der Papierindustrie, sondern auch eine qualitative. Das Endprodukt Papier zeichnete sich nicht nur durch stetig wachsende Hochwertigkeit aus, auch die Umweltverträglichkeit spielte in der Produktion eine zunehmend bedeutungstragende Rolle. So lässt sich z.B. verzeichnen, dass 1989 das erste 100% chlorfreie Kopierpapier auf den Markt kam.¹⁰

8 Vgl. <http://papiergeschichte.freyerweb.at/arabpap.html>, Zugriff am 03.03.2009.

9 Vgl. <http://papiergeschichte.freyerweb.at/europap.html>, Zugriff am 03.03.2009.

10 Vgl. <http://papiergeschichte.freyerweb.at/neuroh.html>, Zugriff am 03.03.2009.

Die Gestaltung des Inhalts

Typografie: Schrift und Layout

Bei der Typografie unterscheidet man Mikro- und Makrotypografie voneinander. Die Mikrotypografie beschäftigt sich dabei mit der Gestaltung der Schrift und deren Einsatz im Gesamtkonstrukt: Schriftart, Laufweite, Satzzeichen etc. Die Makrotypografie hat das optische Ganze einer Schriftsatzarbeit zum Gegenstand: das Seitenformat, den Satzspiegel, Schriftgröße etc.¹

Lesbarkeit von Text

Die typografische Arbeit hat erheblichen Einfluss auf die Lesbarkeit eines Textes. Natürlich ist das Empfinden von Lesbarkeit nur weitestgehend objektiv zu bewerten, dennoch kann man eindeutig feststellen, dass zahlreiche Einflussgrößen auf die Lesbarkeit eines Textes einwirken. Da wären beispielsweise unter den gestalterischen Faktoren: die Schriftart, der Schriftgrad, die Schriftfarbe, der Wortzwischenraum, die Laufweite, die Zeilenlänge, der Zei-

1 Vgl. <http://www.typolexikon.de/m/mikrotypographie.html>, Zugriff am 18.12.2008.

lenabstand, die Absatzformatierung, die Satzart sowie das Trägermaterial, welches in der Gestalt des Papiers bereits in dieser Arbeit thematisiert worden ist. All diese Aspekte sorgen in der richtigen Ausführung für einen angenehmen Leserhythmus.²

Im Folgenden wird aus diesen Elementen der Satzspiegel erklärt und in einem weiteren Kapitel einiges Interessantes zum Thema Schrift vorgestellt.

Der Satzspiegel

»Typografie ist zum einen Grauwert – ein Gestaltungselement – und zum anderen Schluwert: Lesen Sie den zu gestaltenden Text und verstärken Sie die Botschaft durch typografische Gestaltung.«³ Dieser Ratschlag für die Gestaltung von Medien birgt das Schlagwort für das Prinzip für einen Satzspiegel. »Satzspiegel« zunächst bezeichnet grob genannt nichts anderes als »die von Text und Bildern eingenommene Fläche einer Druckseite«⁴. Diese Fläche kann man sich als Grauwert bzw. gedachte Graufäche vorstellen.⁵ Sie nimmt zu Beginn der Erarbeitung der Schriftsatzarbeit eine Platzhalterfunktion ein. Diese Vorgehensweise ist dem Leser kaum bekannt bzw. letztlich nicht mehr bewusst. Dennoch hat der Satzspiegel – wie bereits erwähnt – einen großen Einfluss auf das Lesevergnügen.

Die Konstruktion des Satzspiegels (siehe **Abb. 1**) umfasst im Einzelnen die Kolumne, also den Haupttext, die Bilder sowie Illustrationen.



2 Vgl. <http://www.typolexikon.de/l/lesbarkeit.html>, Zugriff am 18.12.2008.

3 <http://www.typolexikon.de/m/mikrotypographie.html>, Zugriff am 18.12.2008.

4 <http://lexikon.meyers.de/wissen/Satzspiegel>, Zugriff am 13.02.2009.

5 Vgl. auch Fries 2008: 72.

Dadurch definiert sie förmlich auch die Randproportionen bzw. die unbedruckten Flächen, wie Kopf-, Bund-, Außen- und Fußsteg. Außerhalb der Kolumne – und damit formal nicht Teil des Satzspiegels – sind die Paginierung, also die Ausgabe und Positionierung der Seitennummer auf der Seite, Legenden, Fußnoten und Marginalien.

Wie wird dieser Satzspiegel nun ermittelt? Seit dem Mittelalter wurden hierzu die verschiedensten Konstruktionstheorien entwickelt. Harmonie zu erreichen, war und ist bei der Konstruktion des Satzspiegels die wichtigste Regel. Das heißt, die Verhältnisse der Elemente zueinander sowie innerhalb der Seite müssen harmonisch aufeinander abgestimmt sein.

Eine bekannte Konstruktion, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ist die Konstruktion nach dem *Villardischen Teilungskanon*, nach dem ein Ganzes so in zwei Teile zerlegt wird, dass der kleinere Teil halb so groß ist wie der Größere. Das Verhältnis ist also 1:2.⁶ Somit war es im Mittelalter üblich, dass der Satzspiegel nur etwa die Hälfte einer Seite ausmachte. Dies entspricht auch weitestgehend dem Prinzip des *Goldenen Schnitts* – das an sich wichtigste und noch heute in vielen Bereichen wie Kunst, Architektur etc. gebräuchlichste Prinzip für die Harmonieherstellung in einer Komposition. Der Satzspiegel ist im Grunde auch eine Komposition, und zwar von Bild- und Textelementen.

Seit der Moderne wurden Konstruktionen gewünscht, welche die Ermittlung des harmonischsten Satzspiegels, zum einen unabhängig vom Papierformat und zum anderen auch schnell ermöglichen. Es wurde eine geeignete Methode mithilfe von Diagonalen entwickelt. Hierzu werden – ausgehend von einer Doppelseite – zwei Diagonalen über die Doppelseite gezogen. Zusätzlich wird auf der linken Einzelseite eine Diagonale von oben rechts nach unten links gezogen, auf der rechten Einzelseite eine Diagonale von links oben nach rechts unten. Die Satzspiegelfläche wird nun an den Diagonalen ausgerichtet. Zur Veranschaulichung dient folgende Abbildung (**Abb. 2**).

⁶ Vgl. <http://www.kohm.name/markus/komasatzspiegel.pdf>, Zugriff am 18.12.2009, 3.

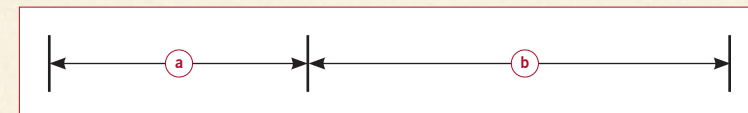


Abb. 2 Konstruktionsprinzip des Goldenen Schnitts
Die kurze Strecke verhält sich zur langen Strecke wie die lange Strecke zur Gesamtstrecke: $a:b = b:(a+b)$

Die beiden nächsten Abbildungen (**Abb. 3** und **4**) zeigen die Konstruktion mithilfe von Diagonalen bzw. nach dem Goldenen Schnitt mithilfe von zwei weiteren Hilfslinien.⁷

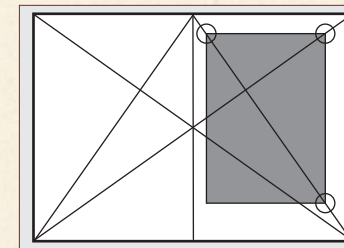


Abb. 3 Konstruktion mit Diagonalen

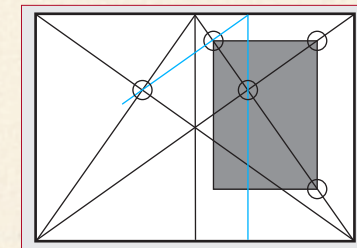


Abb. 4 Konstruktion nach dem Goldenen Schnitt

Eine weitere Konstruktionsentwicklung stellt die *Neunerteilung* bzw. die Rasterkonstruktion dar. Bei der Neunerteilung wird jede Einzelseite vertikal und horizontal in je neun Teile geteilt. Dadurch ergibt sich ein Raster, mit dessen Hilfe schnell die passenden Randverhältnisse ermittelt werden können. Bund- und Kopfsteg nehmen jeweils eine Rasterreihe in Anspruch, Außen- und Fußsteg je zwei Rasterreihen (siehe **Abb. 5**).

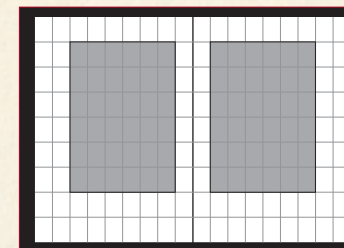


Abb. 5 Rasterkonstruktion (hier Neunerteilung)

Die Rasterkonstruktion ist entsprechend zu erstellen – nur eben mit beliebig vielen Rasterfeldern. Die Rasterfelder haben stets das gleiche Seitenverhältnis.⁸

⁷ Vgl. <http://www.kohm.name/markus/komasatzspiegel.pdf>, Zugriff am 18.12.2008, 7 ff.

⁸ Vgl. <http://www.kohm.name/markus/komasatzspiegel.pdf>, Zugriff am 18.12.2008, 13.

Die Rasterkonstruktion ist insbesondere hilfreich für die Erstellung von Satzspiegeln für Zeitschriften, Bildbände, Lexika und ähnlichem. Es lässt die Anordnung verschiedener Bild- und Textelemente in harmonischer und geordneter Weise zu. Die angestrebte symmetrische bzw. geordnete Platzierung der einzelnen Elemente innerhalb des Satzspiegels soll dem Leser die Aufnahme der Inhalte erleichtern. Durch die Ordnung werden die Elemente schneller erkannt und lassen sich besser im Gedächtnis einprägen.⁹

Die Ränder einer Druckseite werden – wie bereits erwähnt – durch den Satzspiegel definiert. Diese tragen ebenso wie der Satzspiegel selbst dazu bei, dass das Buch eben ein schönes Buch ist. Der Fußsteg sollte dabei stets größer als der Kopfsteg sein, denn ersterer trägt quasi den Text. Fällt der Fußsteg zu klein aus, hat der Leser möglicherweise das Gefühl, der Text rutscht ihm in den Schoß.¹⁰ Der Außensteg sollte möglichst größer als der Bundsteg sein und idealerweise ausreichend Platz zum Blättern lassen. Der Bundsteg sollte nicht zu klein ausfallen, da der Beschnitt und die Wölbung nach der Bindung berücksichtigt werden muss. Der Lesespaß wird erheblich geschmälert, wenn man als Leser das Gefühl hat, in den Bund hineinkriechen zu müssen, um den Text zu lesen.

Die Rasterkonstruktionen haben bereits den Trend der Ökonomie in der Gestaltung von Schriftsatzarbeiten aufgenommen. Heutzutage fällt der Satzspiegel meist zu groß und die Ränder zu klein aus. So soll Papier und Geld eingespart werden. Ein Layout gar nach dem Goldenen Schnitt könnte dem Leser von heute bereits befremdlich vorkommen. Besonders Buchliebhaber mögen sich danach sehnen.

⁹ Vgl. Fries 2008: 48.

¹⁰ Vgl. Groothuis 2007: 116.



Mikrotypografie

Im Folgenden wird auf die schriftbezogenen, im vorigen Kapitel bereits angeführten, Elemente der Lesbarkeit eingegangen, nämlich Schriftart, Schriftgrad, Laufweite und Zeilenlänge.

Schriftarten

Schriftarten sind Untergruppen der sog. Schriftgattungen, derer man im Deutschen primär drei unterscheidet: *gebrochene Schriften*, *Antiqua* und *nicht-römische Schriften*.¹ Da sich diese Arbeit auf Bücher mit lateinischen Buchstaben bezieht, wird bei der nun folgenden Kurzvorstellung einiger Schriftarten die letzte Gattung nicht berücksichtigt. Und obwohl die gebrochenen Schriften heute nicht mehr als Normalschrift genutzt werden, soll dennoch kurz auch auf diese eingegangen werden, da die Schriftart *Fraktur* über 400 Jahre die Buch- und Verkehrsschrift der Deutschen war.

Schriften der Gattung *gebrochene Schriften* werden als »gebrochen« bezeichnet, da die Rundungen der Großbuchstaben gebrochen anmuten. Als Charakteristika sind u.a. gerade Striche,

1 Vgl. <http://www.typolexikon.de/s/schriftart.html>, Zugriff am 06.03.2009.

scharfe Ecken, spitze Winkel, betont vertikale Ausrichtung und eng stehende Buchstaben zu nennen.² Eine dazugehörige Schriftart ist die *Fraktur*. Sie zeichnet sich neben anderen Merkmalen durch ein langes »f«, ein langgezogenes »s« und doppelt geführten Konturlinien mit Schnörkeln oder Fortsätze an einigen Kleinbuchstaben aus (Vgl. Abb.1).

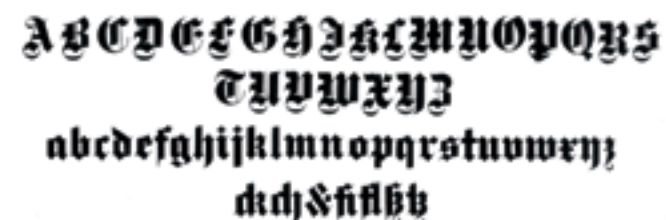


Abb. 1 Fraktur

Durch ihre bereits erwähnte lange Tradition, aber auch besonders durch die Reformation (und die damit einhergehende Bibelübersetzung oder den Druck von Flugzetteln), wird die *Fraktur* auch als »Deutsche Schrift« bezeichnet. Die sich in den umliegenden Ländern etablierende *Antiqua* wurde von den Deutschen lediglich für fremdsprachliche oder lateinische Texte verwendet. Ab 1939 geriet die *Fraktur* jedoch immer mehr in den Themenbereich einer antisemitisch-rassistischen Polemik (*Fraktur* als »Judenlettern«), im Zuge derer das 1941 erlassene Schriftverdict die *Fraktur* verbot und die *Antiqua* zur Normalschrift erklärte. Paradoxerweise wird heute die *gebrochene Schrift* eher mit dem Dritten Reich oder rechtsradikalem Neonazismus in Verbindung gebracht.³

Im Allgemeinen bezeichnet der Begriff *Antiqua* rundbogige Druck- oder Screenschriften mit oder ohne Serifen. Die Gattung umfasst die führenden Verkehrsschriften der westlichen Welt. Zwei zugehörige Schriftarten, die das »Lexikon der westeuropäischen Typographie« als lesefördernd beschreibt, möchte ich hier kurz anführen.⁴ So zeichnet sich die *Französische Renaissance Antiqua*

2 Vgl. <http://www.typolexikon.de/g/gebrochene-schriften.html>, Zugriff am 06.03.2009.

3 Vgl. <http://www.typolexikon.de/f/fraktur.html>, Zugriff am 06.03.2009.

4 Vgl. <http://www.typolexikon.de/a/antiqua.html>, Zugriff am 05.03.2009.

durch ein harmonisches Schriftbild und gute Lesbarkeit auch bei kleinen Größen aus, bedingt durch ihre Ausgewogenheit in Höhe, Breite, Kontrasten und Abständen der Buchstaben untereinander; das Handbuch der Schriften beschreibt sie als »ästhetisch absolut vollkommen«⁵ (Vgl. **Abb. 2**).



Abb. 2 Garamond

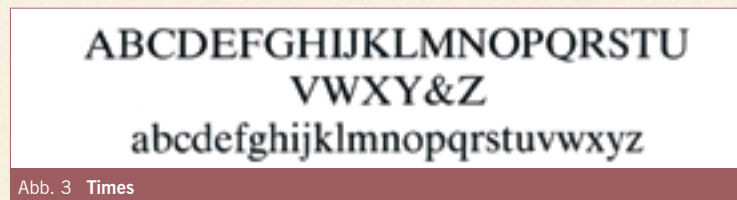


Abb. 3 Times

Als weitere lesefördernde Schriften sind die *Vorklassizistischen*- oder auch *Barockantiqua* zu nennen. Das besondere Merkmal bei diesen ist, dass sie konsequent und systematisch mittels Typometrie (also der Beachtung der Größenbeziehungen von Linien, Schriftlinien und Flächen untereinander) konstruiert wurden (Vgl. **Abb. 3**).⁶

Beide genannten Schriftarten verfügen über Serifen, also die End-, Ab- und Anstriche an Buchstaben, Ziffern oder Zeichen. Dass diese den Leseprozess erleichtern, beweist die Beobachtung, dass Schriften mit Serifen bis zu einem Fünftel schneller gelesen werden als serifenlose.⁷

5 Parramón 1991: 29.

6 Vgl. <http://www.typolexikon.de/franz-renaissance-antiqua.html>, Zugriff am 05.03.2009 sowie <http://www.typolexikon.de/vorklassizistische-antiqua.html>, Zugriff am 05.03.2009.

7 Vgl. <http://www.typolexikon.de/s/serifen.html>, Zugriff am 05.03.2009.



Abb. 4 Baskerville

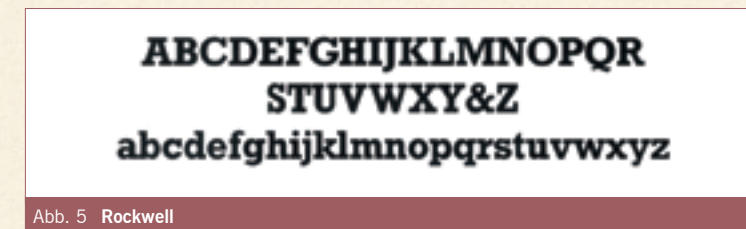


Abb. 5 Rockwell

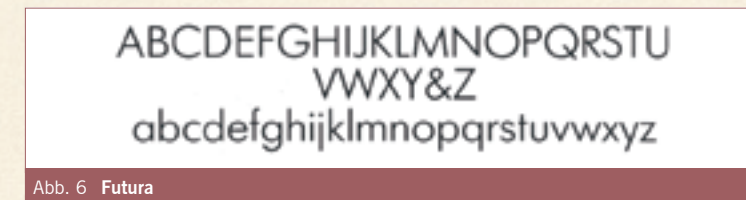


Abb. 6 Futura

Als lesehemmend erwähnt das Lexikon die *klassizistischen Antiqua*, die sich durch starke Grundstriche, feine Haarlinien und feine lange Serifen auszeichnen⁸ (Vgl. **Abb. 4**), außerdem die *Egyptienne*, die rechteckige Serifen und eine einheitlichere und ausgeprägtere Schriftstärke aufweisen als die *Renaissance*- oder *klassizistischen Antiqua* (Vgl. **Abb. 5**).⁹ Wie bereits erwähnt, gelten auch die serifenlosen *Antiqua* als lesehemmend (Vgl. **Abb. 6**).

Schriftgrad

Der Schriftgrad bezeichnet die Buchstabengröße der Lettern. Die lateinischen Groß- und Kleinbuchstaben lassen sich allgemein in einem »Vier-Linien-Alphabet« darstellen (Vgl. **Abb. 7**).

8 Vgl. <http://www.typolexikon.de/k/klassizistische-antiqua.html>, Zugriff am 05.03.2009.

9 Vgl. Parramón 1991: 33.

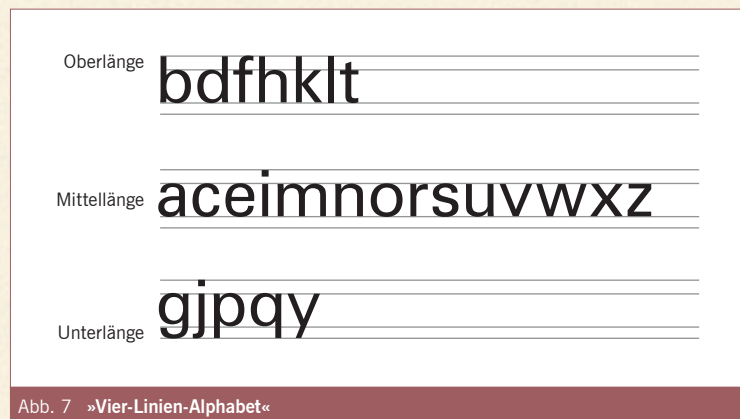


Abb. 7 »Vier-Linien-Alphabet«

Dabei ist die Mittellänge dafür verantwortlich, dass diverse Schriften bei gleicher Schriftgröße verschieden groß wirken.¹⁰ Gemessen wird die Schriftgröße in Deutschland offiziell im metrischen System, häufig finden sich aber auch die Angaben in sog. Didot-Punkten, ein solcher Punkt entspricht ca. 0,376 mm.¹¹

Man unterscheidet im Wesentlichen vier Schriftgrößen: unter 10 Didot – Konsultationsgrößen; zwischen 10 und 12 Didot – Lesegrößen; über 12 Didot – Schaugrößen; ab 48 Didot – Plakatgrößen. Eine optimale Lesegröße kann nicht bestimmt werden, sie ist immer abhängig von verschiedenen Faktoren wie Charakter und Stil der Schrift, dem Trägermaterial o.ä. Jedoch ist anzumerken, dass *Französische Renaissance Antiqua* bis heute als »Inbegriff typographischer Ästhetik, Eleganz und Lesbarkeit«¹² gelten, weshalb Typografen für Romane häufig eine *Garamond* in 12 Didot als »optimalen Schriftgrad« wählen.¹³

Zuletzt sei noch erwähnt, dass die Schrift bei geringerer Leseerfahrung größer sein sollte, so weisen Kinderbücher häufig einen Schriftgrad von 12-14 Didot auf.¹⁴

10 Vgl. Luidl 1999: 4.

11 Vgl. <http://www.typolexikon.de/t/typographischer-punkt.html>, Zugriff am 05.03.2009.

12 <http://www.typolexikon.de/l/lesegroessen.html>, Zugriff am 05.03.2009.

13 Vgl. <http://www.typolexikon.de/l/lesegroessen.html>, Zugriff am 05.03.2009.

14 Vgl. Parramón 1991: 61.

Laufweite

Mit »Laufweite« bezeichnet man die Abstände zwischen den Buchstaben im Wort. Sie berechnet sich durch die sog. Dichte der einzelnen Buchstaben und die Anzahl der Einheiten, die zu deren Bemessung gewählt wurde. Die Dichte stellt die Begrenzung eines jeden Buchstabens nach vier Seiten dar: nach oben und unten für die Schriftgröße; nach links und rechts für das Buchstabenbild zzgl. Vor- und Nachbreite, um ein gegenseitiges Berühren der Lettern zu vermeiden.¹⁵

Hauptsächlich richtet sich die Laufweite nach der Punze (Binnenraum) des Kleinbuchstaben »n«. Die normale Schriftweite variiert je nach Hersteller und Erscheinungsjahr; darüber oder darunter liegende Schriftweiten sind bei wenig Schrift zum Teil ästhetisch sinnvoll, behindern bei viel Schrift jedoch die Lesbarkeit (Vgl. Abb. 8).¹⁶ Grundsätzlich gilt: je kleiner die Schrift, desto lichter, je größer, desto enger; deshalb wird je nach Schriftgröße der Gesamtbuchstabenbreite (Buchstabenbild inklusive Vor- und Nachbreite) noch ein gewisser Wert hinzu- oder abgezogen – der Laufweitenausgleich.¹⁷

Zeilenlänge

Bei umfangreicheren Texten muss darauf geachtet werden, dass der »Leserhythmus« des Rezipienten eingehalten wird. Vergleicht man lesen mit gehen, entspricht ein »Leseschritt« ca. zehn Buchstaben, sowohl bei 6 als auch bei 12 Didot. Daher müssen die Zeilen bei kleinen Schriften kürzer sein als bei großen. Zu lange Zeilen gefährden den Lesefluss, zu kurze verhindern den Leserhythmus.¹⁸ Bei einem Schriftgrad von 10 oder 12 Didot sollte die Zeile mindestens aus 40, höchstens aus 70 Zeichen bestehen.¹⁹

15 Vgl. Luidl 1999: 18/19.

16 <http://www.typolexikon.de/l/laufweite.html>, Zugriff am 05.03.2009.

17 Vgl. Luidl 1999: 24.

18 Vgl. Luidl 1999: 73.

19 Vgl. Parramón 1991: 61.

Die Laufweite einer Schrift kann man verändern. Da der Hersteller die Schrift in optimaler Weite liefert, sollte an ihr nicht manipuliert werden. Abweichungen vom Standardwert verschlechtern die Lesbarkeit.

Die Laufweite einer Schrift kann man verändern. Da der Hersteller die Schrift in optimaler Weite liefert, sollte an ihr nicht manipuliert werden. Abweichungen vom Standardwert verschlechtern die Lesbarkeit.

Die Laufweite einer Schrift kann man verändern. Da der Hersteller die Schrift in optimaler Weite liefert, sollte an ihr nicht manipuliert werden. Abweichungen vom Standardwert verschlechtern die Lesbarkeit.

Die Laufweite einer Schrift kann man verändern. Da der Hersteller die Schrift in optimaler Weite liefert, sollte an ihr nicht manipuliert werden. Abweichungen vom Standardwert verschlechtern die Lesbarkeit.

Die Laufweite einer Schrift kann man verändern. Da der Hersteller die Schrift in optimaler Weite liefert, sollte an ihr nicht manipuliert werden. Abweichungen vom Standardwert verschlechtern die Lesbarkeit.

Abb. 8 Verschiedene Laufweiten



Der Schutzumschlag im Wandel der Zeit

Allgemein lässt sich die äußere Gestalt eines Buches über den Buchblock sowie den Einband beschreiben, wobei sich der Einband bei Hardcover-Büchern meist mit einem Buchumschlag schmückt. Um zu verdeutlichen, inwiefern Bücher und die verschiedenen Buchelemente in ihrer Erscheinung und ihrer Funktion dem Wandel der Zeit unterliegen, soll im Folgenden exemplarisch die Entwicklung des Schutzumschlages nachgezeichnet werden.

Die Anfänge

Vorläufer des modernen Buchumschlages lassen sich, großzügig betrachtet, bereits in der frühen Neuzeit erkennen. Diese mit »allereinfachsten Holzschnittverzierungen versehene[n] Schutzblätter« erfreuten sich im 15. und 16. Jahrhundert allerdings nur einer sehr geringen Verbreitung und erhielten aufgrund der dominierenden Schutzfunktion den Beinamen der »Schmutzblätter«. Überlieferungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind nicht

bekannt.¹ Ausgangspunkt für eine Weiterentwicklung sind entscheidende Veränderungen im Buchbindereigewerbe in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Über die zunehmende Verbreitung des so genannten Verlegereinbands kommt es zur Ausdifferenzierung des Gewerbes. Neben kostspieligen und virtuos gefertigten Kunstbindearbeiten für die gut situierte Käuferschaft werden von den Gebrauchsbindereien für den geschäftlichen, wissenschaftlichen und privaten Tagesgebrauch Bücher mit Papier- und Kartonumschlägen angeboten.²

Mit »deutlichem Titelsatz und informierenden Hinweisen« versehen, fungieren diese Umschläge als vergänglicher Gebrauchsgegenstand, »dem man, wenn man ihn vom Buch löste, kaum Beachtung schenkte.«³ Neben der praktischen Schutzfunktion ist folglich auch der informierende Charakter von Bedeutung.



Abb. 1 Thomas Theodor Heine (1904)

Vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstprodukt

Eine Aufwertung des Schutzumschlages lässt sich durch die Bewegung des Jugendstils Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts erkennen. Typische Merkmale dieser Stilrichtung wie »lange, geschwungene Linien, die sich an pflanzlichen Motiven orientieren und flächig-lineare geometrische Ornamente, in denen die Asymmetrie bevorzugt wird«⁴ finden sich auf den Buchumschlägen dieser Zeit, wie **Abb. 1** beispielhaft verdeutlicht.

1 Brandstätter 1981: 10.

2 Vgl. Schauer 1962: 4.

3 Schauer 1962: 4.

4 <http://www.museumonline.at/1997/schulen/bg10/deutsch/jugstil.htm>, Zugriff am 16.02.2009.

Über das Interesse der Kunst am Buchumschlag rücken Fragen der Ästhetik zunehmend in den Vordergrund.⁵

Forderung nach Zweckmäßigkeit

Als Gegenbewegung zur künstlerischen Aufwertung des Schutzumschlages lässt sich der »Deutsche Werkbund« nennen der – entsprechend seiner funktionalen Programmatik – Schlichtheit und informierenden Charakter des Umschlages betont.⁶ Ausdruck dieser Sachlichkeit ist der in **Abb. 2** dargestellte Schutzumschlag.



Abb. 2 Walter Tiemann (1907)

Parallele Entwicklungen

Unterschiedliche Tendenzen zeichnen den Entwicklungsstand zur Mitte des 20. Jahrhunderts. So ist einerseits der Trend zu erkennen, dass der Schutzumschlag über vereinheitlichtes Design als Erkennungszeichen von Verlagsreihen fungiert. Beispielhaft sind

hier die Buchreihen des S. Fischer Verlags und des Reclam Verlags zu nennen. Andererseits besteht das Bestreben zur Individualisierung, wobei der Buchumschlag den unverwechselbaren Charakter des Buchinhaltes repräsentieren soll.⁷ Das Nebeneinander verschiedener Stilrichtungen wird ergänzt durch große Variation in der Wahl der Gestaltungsmittel, die nach Schauer die »Buchschaukasten zu einer Augenweide«⁸ werden lassen.

5 Vgl. Schauer 1962: 14.
6 Vgl. Schauer 1962: 15.
7 Vgl. Schauer 1962: 15/16.
8 Schauer 1962: 34.



Abb. 3 Emil Rudolf Weiß (1934)



Abb. 4 Emil Rudolf Weiß (1937)



Abb. 5 Georg Salter (1929)

Die ästhetische Funktion der Buchumschläge wird beispielsweise über die Verwendung alter Schrifttypen und deren vielseitige Abwandlung hervorgehoben (**Abb. 3** und **Abb. 4**).⁹

Der Umschlag als Werbemittel

Ab Mitte der 30er Jahre bzw. mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges lässt sich eine entscheidende Bedeutungsverschiebung konstatieren. Der »Schutzumschlag wurde zum wichtigsten Werbemittel am Buch für das Buch – Anrufplakat, Informationsbild, Verkaufshilfe für den Buchhändler in Wort und Bild«¹⁰. Die Wahl der Gestaltungsmittel unterliegt nicht nur rein ästhetischen Kriterien, sondern auch Aspekten der Werbewirksamkeit. In der Konsequenz sind die praktische Schutzfunktion und der informierende Charakter noch zweckmäßige Begleiterscheinungen, treten aber in den Hintergrund in Anbetracht der vorrangigen Bedeutung des Buchumschlages als Werbemittel (Vgl. **Abb. 5**).

9 Vgl. Schauer 1962: 34.
10 Schauer 1962: 36.



Das Buchcover

Funktionen

Aus heutiger Sicht besitzt der Einband bzw. Schutzumschlag insbesondere eine werbende Funktion. Er soll in erster Linie Interesse wecken und Aufmerksamkeit erzeugen. Damit verbunden ist größtenteils auch die Vermittlung einer Vorstellung von Inhalt und Charakter eines Buches. Dabei zeichnen sich Buchcover im besten Fall durch eine ästhetisch ansprechende Gestaltung aus, wenngleich sie jedoch weitaus häufiger »zielgruppenorientiert« wirken, was sich aber nicht immer ausschließen muss.

Vereinheitlichung vs. Individualisierung

Eine der größten Schwierigkeiten bei der Gestaltung von Buchcovern besteht darin, ein möglichst einheitliches Design mit hohem Wiedererkennungswert zu entwickeln, dabei aber trotzdem die »Individualität« der einzelnen Werke zu wahren. Deutlich wird dies beispielsweise in Bezug auf Verlagsreihen bestimmter Autoren, von denen im Folgenden einige angeführt werden sollen.

Die im Wagenbach-Verlag erschienenen Romane und Erzählungen von Boris Vian (Vgl. **Abb. 1**) zeichnen sich vor allem durch ihre äußerst individuell gestalteten Covermotive in Form von außergewöhnlichen Illustrationen aus. Sie stellen eine Verbindung zur Grundstimmung des jeweiligen Werkes her und erzeugen Interesse, ohne dabei jedoch zuviel über den eigentlichen Inhalt zu verraten. Mit Hilfe des Illustrationsstils und der typografischen Gestaltung wird zudem eine Einheitlichkeit erreicht, die jedoch nicht im Widerspruch zum Individualitätsanspruch steht.

Ein ähnlicher Weg wurde bei den Veröffentlichungen von Umberto Eco bei dtv eingeschlagen (Vgl. **Abb. 2**). Auch hier wird mit Hilfe von Illustrationen versucht, Emotionen hervorzurufen – ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Covergestaltung: »Der Schutzumschlag ist ein Bild, das *gefühlt*, nicht gelesen wird.«¹ Obwohl die einzelnen Werke einheitlich gestaltet sind, wirken sie gleichermaßen sehr individuell.

Eine weitere Schwierigkeit der Covergestaltung lässt sich insbesondere bei belletristischen Werken erkennen. Schließlich ist die Gefahr, bestimmte Aspekte der Geschichte bereits vorwegzunehmen oder den potenziellen Leser in eine Richtung zu führen, die dem Inhalt des Buches zuwiderläuft, niemals völlig auszuschließen. Daher ist die Verwendung gegenständlicher oder auch abstrakter Illustrationen (Vgl. **Abb. 3**) der Einbeziehung von Fotos in den meisten Fällen vorzuziehen, da sie bei potenziellen Lesern sicherlich einen wesentlich größeren Raum für Fantasie und Assoziationen zulassen.

¹ Groothuis 2007: 137.



Abb. 1 Boris Vian (Wagenbach)



Abb. 2 Umberto Eco (dtv)



Abb. 3 Jean-Paul Sartre (Rowohlt)

Insgesamt lässt sich feststellen, dass eine einheitliche Covergestaltung von Veröffentlichungen innerhalb bestimmter Verlagsreihen nicht nur aus wirtschaftlicher, sondern auch aus ästhetischer Sicht als durchaus positiv zu bewerten ist, insofern sie nicht im Widerspruch zur Einzigartigkeit des jeweiligen Werkes steht. Besonders herausragend sind diesbezüglich z.B. auch die Verlagsreihen zu Franz Kafka (Vgl. **Abb. 4**) und Albert Camus (Vgl. **Abb. 5**).

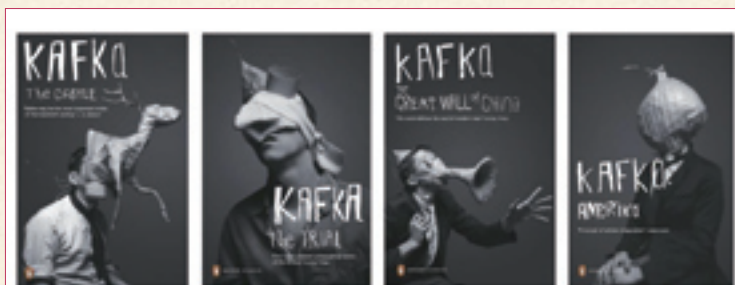


Abb. 4 Franz Kafka (Penguin)



Abb. 5 Albert Camus (Vintage)

Letztere sticht vor allem aufgrund ihrer extrem reduzierten Gestaltung hervor, die das Thema bzw. den Charakter des jeweiligen Werkes auf abstrakte Weise visualisiert. Dabei scheinen Inhalt und Cover jeweils eine Einheit zu bilden, die durchaus als »Gesamtkunstwerk« angesehen werden kann und sich durch eine Zeitlosigkeit auszeichnet: »For repackaging Camus as a series, Helen Yentus not only succeeded in representing the subject matter of each book

and the time period when they were written, but also in creating something striking and visually relevant today«².

Trends, Tendenzen, Stile

Der Anspruch einer »zeitlos« wirkenden Gestaltung kann sicherlich nicht immer erfüllt werden und ist oftmals auch gar nicht beabsichtigt. Schließlich ist die Buchcovergestaltung auch von bestimmten Trends und Stilrichtungen beeinflusst und es wird sich zudem in vielen Fällen bewusst für ein Coverdesign entschieden, das dem Zeitgeist entspricht oder anderen Konventionen unterliegt³. Beispielsweise ist es zum Teil sehr offensichtlich, dass sich Gestaltungskonzepte bestimmter Bücher an Veröffentlichungen orientieren, die von anderen Verlagen, Autoren bzw. Designern stammen⁴ (Vgl. **Abb. 6**).



Abb. 6 Ein aktueller Trend in der Covergestaltung

Von links nach rechts: »Alles ist erleuchtet« (2003) und »Extrem laut und unglaublich nah« (2005) von Jonathan Safran Foer (Fischer) sowie »Nicht so schlimm« (2007) von Nicolas Fargues (Rowohlt) und eine Neuauflage von »The Curious Case of Benjamin Button« (2008) von F. Scott Fitzgerald (Penguin).

Der jetzt.de-Autor Henrik Pfeiffer meint dazu, dass sich die »Gilde der Buchcoverdesigner für die junge bis mitteljunge Zielgruppe [...] auf handgemalte Illustrationen eingeschossen«⁵ habe und stellt fest: »Zwar bleibt die Vielfalt durch die Gleichschaltung äußerer Erscheinungsbilder auf der Strecke, aber immerhin findet man bei diesen Beispielen was Gutes zum Lesen, wenn man hinter

² Klanten 2008: 61.

³ Vgl. Groothuis 2007: 137.

⁴ Vgl. auch Groothuis 2007: 140.

⁵ <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/383917>, Zugriff am 09.03.2009.

die Fassade schaut.«⁶ Andererseits kann man sich jedoch nicht immer einer bestimmten Erwartungshaltung entziehen, wenn man aufgrund des Covers auf ein Buch aufmerksam wird. Insofern äußere Erscheinung und Inhalt im Widerspruch stehen, da erstere offenbar auf Trends und weniger auf dem Charakter des Buches begründet ist, scheint die Gefahr relativ groß zu sein, dass die Erwartungen nicht erfüllt werden. So zeigt sich beispielsweise der literaturkritik.de-Rezensent Stefan Mesch in Bezug auf Fargues' »Nicht so schlimm« enttäuscht, »weil das Coverdesign einen flotten, postmodernen Metameta-Ritt verspricht, hysterischen Realismus, junge Avantgarde«⁷, der das Buch seiner Meinung nach jedoch nicht gerecht werden könne.

Dagegen ist ein ehemaliger Trend in der Buchcovergestaltung mittlerweile bei vielen Verlagen zu einem Grundsatz geworden. Er besteht darin, *Corporate Designs* für Verlagsreihen entwickeln zu lassen (von denen hier bereits einige zitiert wurden) oder sogar für alle Publikationen eines Verlags. Letzteres trifft beispielsweise auf den Diogenes-Verlag zu, der nach Ansicht des Verlagsberaters Rainer Groothuis »so unverwechselbar ist, dass er persifliert wird«⁸.

Wirkung und Einfluss

Der Einfluss von Corporate Designs wurde vor allem 2004 deutlich, als das Gestaltungskonzept der Taschenbuch-Veröffentlichungen des Suhrkamp-Verlags im 33. Jahr ihres Bestehens zum ersten Mal grundlegend verändert wurde⁹ (Vgl. **Abb. 7**). Zu dieser Zeit kommentierte dies der FAZ-Feuilleton-Autor Niklas Maak äußerst kritisch und resümierte: »Suhrkamp-Bücher sehen ab sofort aus wie alles. Wie Audi-Preislisten, wie schlechte Klassik-CDs, wie Porzellanvasenkataloge«¹⁰. Dem könnte man entgegen, dass das

6 <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/383917>, Zugriff am 06.03.2009.

7 http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11229, Zugriff am 09.03.2009.

8 Groothuis 2007: 139.

9 Vgl. <http://www.suhrkamp.de/verlage/suhrkamp/reihen.cfm?reihe=st>, Zugriff am 10.03.2009.

10 <http://www.faz.net/s/Rub9DA99262BFC34F18B7234902912822CA/Doc~E039382317BD147559C0C4E7F725DF215~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, Zugriff am 10.03.2009.

Cover von Taschenbuch-Reihen zu »Klassikern« ohnehin nicht für eine Kaufentscheidung relevant sei, da vor allem bei Publikationen dieser Art der Inhalt entscheidend sein sollte. Andererseits lässt sich rückblickend feststellen, dass der Relaunch der Suhrkamp-Taschenbuch-Reihe offenbar tatsächlich für höhere Absatzzahlen sorgte, da vor allem Taschenbücher mit einem durchgängigen und gleichermaßen »modernen« Erscheinungsbild hohe Auflagen erreichten¹¹.

Form und Inhalt

Insgesamt sollte die Wirkung von Buchcovern sicherlich nicht unterschätzt werden. Ein ansprechendes Cover kann bisweilen durchaus förderlich für die Verkaufszahlen sein. Schließlich wird dadurch »der erste und oft entscheidende Kontakt mit dem potenziellen Käufer aufgenommen«¹².

Auf der anderen Seite ist das Wichtigste eines Buches natürlich der Inhalt und nicht etwa seine äußere Erscheinung. Zudem bildet das Buchcover nur einen Teil der Außengestaltung und eine Kaufentscheidung wird sicherlich eher selten allein aufgrund des Covers getroffen¹³. Im Idealfall kann ein Buch gewissermaßen als »Gesamtkunstwerk« gelten, wenn die formgebenden und die inhaltlichen »Teile« ein Ganzes ergeben: »Sie können natürlich auch Feinkost mit Plastikbesteck essen und kostbaren Wein aus Pappbechern trinken. Aber wollen Sie das? Lesen schmeckt besser, wenn die Gestaltung dem Inhalt adäquat ist – es bereitet Genuss.«¹⁴

11 Vgl. <http://www.faz.net/s/Rub8236AB3560F344538AC5D24797341929/Doc~EEA7FEE33B204480CBC3C69C4B7427952~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, Zugriff am 10.03.2009.

12 <http://www.taz.de/index.php?id=leben&art=1077&id=499&cHash=9756f34f1b>, Zugriff am 10.03.2009.

13 Vgl. Groothuis 141.

14 <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/0,1518,320345,00.html>, Zugriff am 10.03.2009.



Abb. 7 Relaunch der Reihe »suhrkamp taschenbuch«
Oben: Beispiele für Covermotive, deren Gestaltungskonzept von 1971–2003 verwendet wurde. Unten: Seit 2004 werden die Suhrkamp-Taschenbücher in diesem Erscheinungsbild präsentiert.



Literaturverzeichnis

Zitierte Literatur

- Brandstätter, Christian (Hg.) (1981): *Buchumschläge des Jugendstils. Die bibliophilen Taschenbücher, Band 272.* Dortmund: Harenberg.
- Fries, Christian (32008): *Grundlagen der Mediengestaltung. Konzeption, Ideenfindung, Visualisierung, Bildaufbau, Farbe, Typografie.* München: Fachbuchverlag Leipzig im Carl-Hanser-Verlag.
- Groothuis, Rainer (2007): *Wie kommen die Bücher auf die Erde? Über Verleger und Autoren, Hersteller, Verkäufer und Gestalter, die Kalkulation und den Ladenpreis, das schöne Buch und Artverwandtes.* Köln: DuMont.
- Klanten, Robert (Hg.) (2008): *Fully booked. cover art and design for books.* Berlin: Gestalten.

- Luidl, Philipp (1999): *Typografie Basiswissen.* Ostfildern (Ruit): Dt. Drucker.
- Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften.* Stuttgart: Fischer.
- Schauer, Georg Kurt (1962): *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert.* Königstein im Taunus: Langewiesche.
- Tschudin, Peter F. (2002): *Grundzüge der Papiergeschichte.* Stuttgart: Hiersemann.

Zitierte elektronische Quellen

- <http://jetzt.sueddeutsche.de/>, letzter Zugriff am 09.03.2009.
- <http://lexikon.meyers.de/>, letzter Zugriff am 13.02.2009.
- <http://papiergeschichte.freyerweb.at/>, letzter Zugriff am 03.03.2009.
- <http://www.caro-druck.de/>, letzter Zugriff am 02.03.2009.
- <http://www.faz.net/>, letzter Zugriff am 10.03.2009.
- <http://www.kohm.name/>, letzter Zugriff am 18.12.2009.
- <http://www.literaturkritik.de/>, letzter Zugriff am 09.03.2009.
- <http://www.museumonline.at/>, letzter Zugriff am 16.02.2009.
- <http://www.spiegel.de/>, letzter Zugriff am 10.03.2009.
- <http://www.suhrkamp.de/>, letzter Zugriff am 10.03.2009.
- <http://www.taz.de/>, letzter Zugriff am 10.03.2009.
- <http://www.typolexikon.de/>, letzter Zugriff am 06.03.2009.



Abbildungsverzeichnis

1 Titelseite

Abb. 0 **Titelbild** 1

Das Hintergrundbild auf der Titelseite basiert auf folgenden Bilddateien:

»019.jpg« aus dem Texture-Pack »13 HQ Old paper Textures«. Quelle: <http://overdosse.deviantart.com/art/13-HQ-Old-paper-Textures-66526257>, Zugriff am 11.03.2009. © »overdosse«, <http://overdosse.deviantart.com/>.

»amitins_19 Red Slight Wrinkle.jpg« aus dem Texture-Pack »17 More Old Book Cover Textures«. Quelle: <http://www.lostandtaken.com/2008/09/17-more-old-book-cover-textures.html>, Zugriff am 11.03.2009. Urheber: Sean Tejaratchi.

6 Inhaltsverzeichnis

Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 6

»Book Fractal: Complete«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/bzedan/118407393/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution-Noncommercial-Share Alike 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>). © B. Zedan, <http://www.flickr.com/people/bzedan/>.

8 Papier

Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 8

»Timeless Books«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/linnybinnypix/1189891134/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>). © Lin Kristensen, <http://www.flickr.com/people/linnybinnypix/>.

12 Die Gestaltung des Inhalts

Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 12

»Analog Tools«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/garrettdimon/2967602078/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution-Noncommercial-Share Alike 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>). © Garrett Dimon, <http://www.flickr.com/people/garrettdimon/>.

Abb. 1 **Satzspiegelkonstruktion** 13

Erstellt von Yvonne Eggert. Nachgezeichnet von Robert Brauer.

Abb. 2 **Konstruktionsprinzip des Goldenen Schnitts** . 15

Erstellt von Yvonne Eggert. Nachgezeichnet von Robert Brauer.

Abb. 3 **Konstruktion mit Diagonalen** 15

Quelle: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Satzspiegel-3.svg&filetimestamp=20060802123512>, Zugriff am 18.12.2008. Urheber: Manuel Strehl. Nachgezeichnet von Robert Brauer.

- Abb. 4 **Konstruktion nach dem Goldenen Schnitt** 15
 Quelle: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Satzspiegel-4.svg&filetimestamp=20060802123553>, Zugriff am 18.12.2008. Urheber: Manuel Strehl. Nachgezeichnet von Robert Brauer.
- Abb. 5 **Rasterkonstruktion** 15
 Quelle: <http://www.kohm.name/markus/komasatzspiegel.pdf>, Zugriff am 18.12.2008. Urheber: Markus Kohm. Nachgezeichnet von Robert Brauer.

18 Mikrotypografie

- Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 18
 »The Tunnel of Typography«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/cassidy/408052194/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution-Noncommercial-Share Alike 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>). ©©© Cassidy Curtis, <http://www.flickr.com/people/cassidy/>.
- Abb. 1 **Fraktur** 19
 Quelle: Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften*. Stuttgart: Fischer, 99.
- Abb. 2 **Garamond** 20
 Quelle: Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften*. Stuttgart: Fischer, 92.
- Abb. 3 **Times** 20
 Quelle: Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften*. Stuttgart: Fischer, 97.
- Abb. 4 **Baskerville** 21
 Quelle: Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften*. Stuttgart: Fischer, 94.
- Abb. 5 **Rockwell** 21
 Quelle: Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften*. Stuttgart: Fischer, 104.
- Abb. 6 **Futura** 21
 Quelle: Parramón, José María (1991): *Das Handbuch der Schriften*. Stuttgart: Fischer, 101.

- Abb. 7 **»Vier-Linien-Alphabet«** 22
 Quelle: Luidl, Philipp (1999): *Typografie Basiswissen*. Ostfildern (Ruit): Dt. Drucker, 4. Nachgezeichnet von Robert Brauer.
- Abb. 8 **Verschiedene Laufweiten** 23
 Quelle: Luidl, Philipp (1999): *Typografie Basiswissen*. Ostfildern (Ruit): Dt. Drucker, 22. Reproduziert von Robert Brauer.

24 Der Schutzumschlag im Wandel der Zeit

- Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 24
 »Concise Encyclopedia of Modern World Literature«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/reedinglessons/3051188312/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution-Noncommercial-Share Alike« (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>). ©©© »Reeding Lessons«, <http://www.flickr.com/people/reedinglessons/>.
- Abb. 1 **Thomas Theodor Heine** (1904) 25
 Quelle: Schauer, Georg Kurt (1962): *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 6.
- Abb. 2 **Walter Tiemann** (1907) 26
 Quelle: Schauer, Georg Kurt (1962): *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 8.
- Abb. 3 **Emil Rudolf Weiß** (1934) 27
 Quelle: Schauer, Georg Kurt (1962): *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 23.
- Abb. 4 **Emil Rudolf Weiß** (1937) 27
 Quelle: Schauer, Georg Kurt (1962): *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 24.
- Abb. 5 **Georg Salter** (1929) 27
 Quelle: Schauer, Georg Kurt (1962): *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 30.

28 Das Buchcover

- Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 28
 »Teekanne, Bücher, Wärmeflasche«. Quelle: http://www.flickr.com/photos/library_mistress/3263672513/, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution-Share Alike 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>). ©© Monika Bargmann, http://www.flickr.com/people/library_mistress/.
- Abb. 1 **Boris Vian** (Wagenbach) 29
 Zusammenstellung von Covermotiven, die auf der Website des Wagenbach-Verlags zu finden sind. Von links nach rechts:
- Boris Vian: »Ich werde auf eure Gräber spucken«. Quelle: <http://www2.txt.de/WebObjects/Frameworks/TXTUploads.framework/WebServerResources/Artikel/3-8031-2240-6-CoverGross-20030815-184903.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Verlag Klaus Wagenbach.
- Boris Vian: »Tote haben alle dieselbe Haut«. Quelle: <http://www2.txt.de/WebObjects/Frameworks/TXTUploads.framework/WebServerResources/Artikel/3-8031-2244-9-CoverGross-20030815-184903.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Verlag Klaus Wagenbach.
- Boris Vian: »Das rote Gras«. Quelle: <http://www2.txt.de/WebObjects/Frameworks/TXTUploads.framework/WebServerResources/Artikel/3-8031-2233-3-CoverGross-20030815-184903.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Verlag Klaus Wagenbach.
- Boris Vian: »Faule Zeiten«. Quelle: <http://www2.txt.de/WebObjects/Frameworks/TXTUploads.framework/WebServerResources/Artikel/3-8031-2247-3-CoverGross-20030815-184903.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Verlag Klaus Wagenbach.
- Boris Vian: »Drehwurm, Swing und das Plankton«. Quelle: <http://www2.txt.de/WebObjects/Frameworks/TXTUploads.framework/WebServerResources/Artikel/3-8031-2249-X-CoverGross-20030815-184903.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Verlag Klaus Wagenbach.
- Boris Vian: »Liebe ist blind«. Quelle: <http://www2.txt.de/WebObjects/Frameworks/TXTUploads.framework/WebServerResources/Artikel/3-8031-2248-1-CoverGross-20030815-184903.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Verlag Klaus Wagenbach.

Abb. 2 Umberto Eco (dtv) 29

Zusammenstellung von Covermotiven, die auf der Website des Deutschen Taschenbuch Verlags zu finden sind. Von links nach rechts:

Umberto Eco: »Der Name der Rose«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423105514.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Umberto Eco: »Über Gott und die Welt«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423108256.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Umberto Eco: »Wie man mit einem Lachs verweist und andere nützliche Ratschläge«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423120395.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Umberto Eco: »Gesammelte Streichholzbriefe«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423129701.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Umberto Eco: »Das Foucaultsche Pendel«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423115810.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Umberto Eco: »Baudolino«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423131384.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Umberto Eco: »Platon im Striptease-Lokal. Parodien und Travestien«. Quelle: http://www.dtv.de/_images/cover640/9783423117593.jpg, Zugriff am 08.03.2009. © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Abb. 3 Jean-Paul Sartre (Rowohlt) 29

Zusammenstellung von Covermotiven, die auf der Website des Rowohlt-Verlags zu finden sind. Von links nach rechts:

Jean-Paul Sartre: »Geschlossene Gesellschaft«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-15769-1.jpg.236560.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Jean-Paul Sartre: »Der Ekel«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-10581-0.jpg.237902.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Jean-Paul Sartre: »Der Aufschub«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-15935-X.jpg.236564.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Jean-Paul Sartre: »Bariona oder Der Sohn des Donners/ Die Fliegen«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-12942-6.jpg.236567.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Jean-Paul Sartre: »Die Wörter«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-11000-8.jpg.236559.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Jean-Paul Sartre: »Zeit der Reife«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-15813-2.jpg.236566.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Jean-Paul Sartre: »Die Kindheit eines Chefs«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/3-499-15517-6.jpg.236555.jpg>, Zugriff am 08.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

Abb. 4 **Franz Kafka** (Penguin) 30

Zusammenstellung von Covermotiven, die auf der Website des Penguin-Verlags zu finden sind. Von links nach rechts:

Franz Kafka: »The Castle«. Quelle: <http://www.penguin.co.uk/static/covers/all/2/4/9780141183442H.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © Penguin Books Ltd.

Franz Kafka: »The Trial«. Quelle: <http://www.penguin.co.uk/static/covers/all/2/0/9780141182902H.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © Penguin Books Ltd.

Franz Kafka: »The Great Wall of China«. Quelle: <http://www.penguin.co.uk/static/covers/all/7/6/9780141186467H.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © Penguin Books Ltd.

Franz Kafka: »Amerika«. Quelle: <http://www.penguin.co.uk/static/covers/all/6/8/9780141188386H.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © Penguin Books Ltd.

Abb. 5 **Albert Camus** (Vintage) 30

Zusammenstellung von Covermotiven, die auf der Website des Vintage-Verlags zu finden sind. Von links nach rechts:

Albert Camus: »The Fall«. Quelle: http://www.randomhouse.com/catalog/covers_450/9780679720225.jpg, Zugriff am 09.03.2009. © Vintage Books/Random House, Inc.

Albert Camus: »The Plague«. Quelle: http://www.randomhouse.com/catalog/covers_450/9780679720218.jpg, Zugriff am 09.03.2009. © Vintage Books/Random House, Inc.

Albert Camus: »The Myth of Sisyphus and Other Essays«. Quelle: http://www.randomhouse.com/catalog/covers_450/9780679733737.jpg, Zugriff am 09.03.2009. © Vintage Books/Random House, Inc.

Albert Camus: »The Stranger«. Quelle: http://www.randomhouse.com/catalog/covers_450/9780679720201.jpg, Zugriff am 09.03.2009. © Vintage Books/Random House, Inc.

Abb. 6 **Ein aktueller Trend in der Covergestaltung** 31

Auszug aus einer Zusammenstellung von Covermotiven von Katharina Bitzl für jetzt.de (Quelle: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/383917>). Ergänzt durch F. Scott Fitzgeralds »The Curious Case of Benjamin Button«. Von links nach rechts:

Jonathan Safran Foer: »Alles ist erleuchtet«. Quelle: <http://www.fischerverlage.de/sixcms/media.php/15/3-596-15628-9.238380.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © S. Fischer Verlag GmbH.

Jonathan Safran Foer: »Extrem laut und unglaublich nah«. Quelle: <http://www.fischerverlage.de/sixcms/media.php/15/978-3-596-16922-1.283170.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © S. Fischer Verlag GmbH.

Nicolas Fargues: »Nicht so schlimm«. Quelle: <http://www.rowohlt.de/fm/501/thumbnails/978-3-499-24536-7.jpg.336824.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © Rowohlt Verlag GmbH.

F. Scott Fitzgerald: »The Curious Case of Benjamin Button«. Quelle: <http://www.penguin.co.uk/static/covers/all/3/4/9780141039343H.jpg>, Zugriff am 09.03.2009. © Penguin Books Ltd.

Abb. 7 **Relaunch der Reihe »suhrkamp taschenbuch«** 33

Zusammenstellung von Covermotiven, die auf der Website des Suhrkamp-Verlags zu finden sind. Obere Reihe, von links nach rechts:

Max Frisch: »Homo faber«. Quelle: <http://www.suhrkamp.de/cover/640/39240.jpg>, Zugriff am 10.03.2009. © Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG.

Hermann Hesse: »Siddhartha«. Quelle: <http://www.suhrkamp.de/cover/640/39431.jpg>, Zugriff am 10.03.2009. © Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG.

Isabel Allende: »Das Geisterhaus«. Quelle: http://www.suhrkamp.de/_cover/640/39387.jpg, Zugriff am 10.03.2009.
© Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG.

Untere Reihe, von links nach rechts:

Max Frisch: »Homo faber«. Quelle: http://www.suhrkamp.de/_cover/640/36854.jpg, Zugriff am 10.03.2009. © Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG.

Hermann Hesse: »Siddhartha«. Quelle: http://www.suhrkamp.de/_cover/640/36682.jpg, Zugriff am 10.03.2009.
© Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG.

Isabel Allende: »Das Geisterhaus«. Quelle: http://www.suhrkamp.de/_cover/640/38176.jpg, Zugriff am 10.03.2009.
© Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG.

34 Literaturverzeichnis

Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 34

»Book pile«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/paulwatson/20539223/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution-Noncommercial-Share Alike 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>). © Paul Watson, <http://www.flickr.com/people/paulwatson/>.

36 Abbildungsverzeichnis

Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 36

»Brattle Book Shop«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/pkeleher/305659775/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>). © Paul Keleher, <http://www.flickr.com/people/pkeleher/>.

46 Bibliografie

Abb. 0 **Kapitelbild** (links oben) 46

»I heart books«. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/darwinbell/316302098/>, Zugriff am 11.03.2009. Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz »Attribution 2.0« (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>). © Darwin Bell, <http://www.flickr.com/people/darwinbell/>.

50 Rückseite

Abb. 0 **Bild auf der Rückseite** 50

Das Hintergrundbild auf der Rückseite basiert auf folgenden Bilddateien:

»018.jpg« aus dem Texture-Pack »13 HQ Old paper Textures«. Quelle: <http://overdosse.deviantart.com/art/13-HQ-Old-paper-Textures-66526257>, Zugriff am 11.03.2009. © »overdosse«, <http://overdosse.deviantart.com/>.

»amitins_19 Red Slight Wrinkle.jpg« aus dem Texture-Pack »17 More Old Book Cover Textures«. Quelle: <http://www.lostandtaken.com/2008/09/17-more-old-book-cover-textures.html>, Zugriff am 11.03.2009. Urheber: Sean Tejaratchi.

Innenseiten

Bilder im Hintergrund 2–49

Die Bilder im Hintergrund der Innenseiten basieren auf der Bilddatei »019.jpg« aus dem Texture-Pack »13 HQ Old paper Textures«. Quelle: <http://overdosse.deviantart.com/art/13-HQ-Old-paper-Textures-66526257>, Zugriff am 11.03.2009. © »overdosse«, <http://overdosse.deviantart.com/>.



Bibliografie

Buchgestaltung

Hendel, Richard (1998): *On book design*.
New Haven: Yale University Press.

Schäfer, Robert (1999): *Das Buchobjekt*. Mainz: Schmidt.

Typografie & Layout

Forssman, Friedrich; Jong, Ralf de (2002): *Detailtypografie*.
Mainz: Schmidt.

Graß, Tino (2008): *Schriftgestalten. Über Schrift und Gestaltung*.
Sulgen; Zürich: Niggli.

Headley, Gwyn (2005): *The encyclopaedia of fonts*.
London: Cassell Illustrated.

Jong, Stephanie de; Jong, Ralf de (2008): *Schriftwechsel: Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln*. Mainz: Schmidt.

Spiekermann, Erik (2004): *ÜberSchrift*. Mainz: Schmidt.

Willberg, Hans Peter; Forssman, Friedrich (1999): *Erste Hilfe in Typografie. Ratgeber für den Umgang mit Schrift*.
Mainz: Schmidt

Willberg, Hans Peter; Forssman, Friedrich (2005): *Lesetypografie*.
Mainz: Schmidt.

Rastersysteme

Ambrose, Gavin; Harris, Paul (2008): *Basics Design: Grids*.
Lausanne: AVA Publishing.

Bosshard, Hans Rudolf (2000): *Der typografische Raster. The typographic grid*. Sulgen; Zürich: Niggli.

Elam, Kimberly (2007): *Typographic Systems*. New York:
Princeton Architectural Press.

Maxbauer, Andreas; Maxbauer, Regina (2002): *Praxishandbuch Gestaltungsraster: Ordnung ist das halbe Lesen*.
Mainz: Schmidt.

Müller-Brockmann, Josef (1981): *Grid systems in graphic design. Raster-Systeme für die visuelle Gestaltung*. Niederteufen:
Niggli.

Websites über Buchcovergestaltung

The Book Cover Archive: <http://bookcoverarchive.com/>

Book Covers: <http://covers.fwis.com/>

The Book Design Review: <http://nytimesbooks.blogspot.com/>

Potsdam, Berlin 2009