

Elisabeth Parth, Mag.phil.



Geboren 1966 in Landeck.

Studium der Romanistik, Vergleichenden Literatur- und Theaterwissenschaft an der Universität Wien.

Zwischen 1994 und 1997 mehrere lange Aufenthalte in Japan.

Seit 1997 buch künstlerische und editorische Arbeiten. Im selben Jahr Gründung der edition ps gemeinsam mit dem Druckgrafiker und späteren Ehemann Michael Schneider für die Herausgabe von bibliophilen Büchern sowie Künstlerbüchern.

Gastprofessorin für Buchkunst an der Webster University in St. Louis/USA (2005) und Adjunct Professor an der Webster University in Wien (2007, 2010), von 2007 bis 2012 Leitung der Klasse für kreative Buchentwicklung an der Sommerakademie art didacta in Innsbruck.

Redaktionsmitglied der Wiener Kunsthefte (Hg. Die Kleine Galerie, Wien) von 2004 bis 2005 und des um:druck, der Zeitschrift für Druckgraphik und visuelle Kultur (Hg. Prof. Dr. Philipp Maurer) seit 2006, jeweils für die Themenschwerpunkte Buchkunst und Buchkultur.

Buchkunst (Auswahl)

H.C. Artmann

yokaze no uta / nachtwindsucher

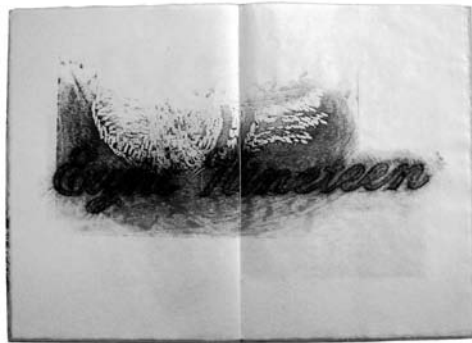
Istanbul/EYE editions, 1996. 100 nummerierte & signierte Exemplare



Handpressendruck, 81 Seiten, 25,5 x 18 cm, 300 g.
7 Holzschnitte von Michael Schneider. Buchdruck von Kunststoffklischees von Bruno Gitterle, Imst.
Text auf Deutsch und Japanisch (Schriftzeichen und Lautung).
Japanisches Kozo-shi-Papier von Ozu Washi, Tokio.
Konzept & Layout von Elisabeth Parth. Buchcover aus handgeschöpftem japanischen Papier (50% Pulp, 50% Kozo) mit Wasserzeichen & Bindung (kangxi) von Washi No Sato, Saitama. Kassette aus Fichte-Pappel natur, geleimt.

Im Bestand: Akademie der bildenden Künste (Wien),
Hochschule für angewandte Kunst (Wien), Lyrik-Kabinett
(München), BKA, Land Tirol



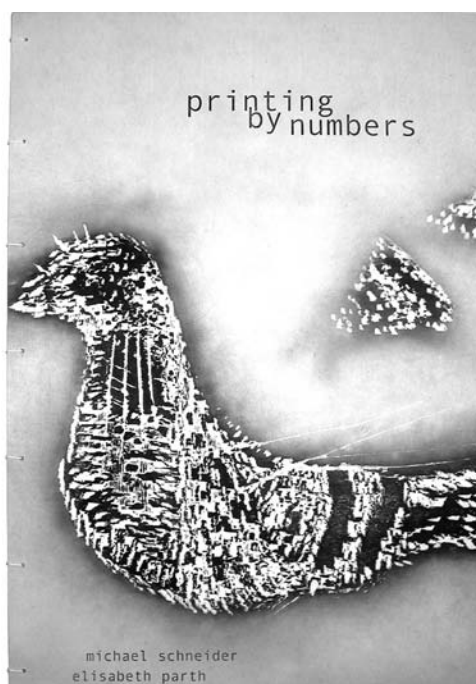


Elisabeth Parth, Michael Schneider
printing by numbers

St. Louis/Wien, 2002. 2 numm. & sign. Ex.

Künstlerbuch, 20 Seiten, 47 x 33 cm, 1500 g. 2 Holzdrucke (Cover)
+ 6 Holzdrucke, 4 Polymertiefdrucke kombiniert mit 10 Frottagen (Kern)
sowie Buchdruck (Cover) von Kunststoffklischees von Michael Schneider.
Japanisches Hoshō-Papier, 85 g/qm, von Fine Art Papers, St. Louis/USA.
Kettennaht mit Buchbindergarn von Elisabeth Parth, Wien. Buchcover aus
japanischem Nishinouchi-Papier über Sperrholz (4 mm) mit Aluverkleidung.
Kassette aus Fichte natur, geleimt.

Im Bestand: Webster University (St. Louis/USA),



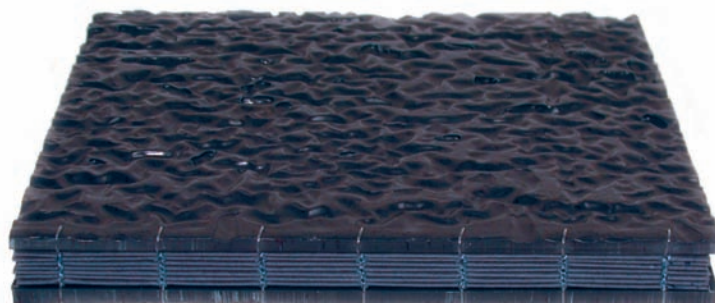


Ralf Schlatter
 Maliaño stelle ich mir auf einem Hügel vor

Wien, 2003/2004. 25 numm. Ex.

Handpressendruck zweifarbig (weiss, blau) von Kunststoffklischees von Elisabeth Parth und Michael Schneider, Wien. 28 Seiten, 21 x 21 cm, 950 g. Handgeschöpftes Papier aus Baumwollkämmlingen, mit Indigo eingefärbt, 200 g/qm, von Papierwespe, Wien. Konzept, Layout & Bindung (Koperte) mit transparentem Nylongarn von Elisabeth Parth, Wien. Buchcover aus Polyurethan, mit Indigo eingefärbt, von Eduard Tauss, Wien. Kassette aus Balsa-Holz, geleimt, mit einfarbigem Buchdruck von Elisabeth Parth, Wien.

Im Bestand: Aichi University of Fine Arts (Nagoya)



Künstlerbücher (Auswahl)



Michael Schneider

unentschlüsselte tafel . rekonstruktionen
Holzdrucke 1993 bis 1998

Projektbetreuung
Layout

Künstlerbuch mit Multi-Media-CD-ROM, Textbeiträge von Monika Knofler (Kunsthistorikerin, Wien), Georg Kremnitz (Sprachwissenschaftler, Wien), Manfred Kremser (Ethnologe, Wien) und einer Komposition von Takumi Endo (Tokio).

Gebunden, mit transparentem Schutzumschlag
80 Seiten, 17 Abb., 23,5 x 21,5 cm. 1998

Auflage: 1.000 Exemplare

ISBN 978-3-9500872-1-5 (dt./engl./jap.)

ISBN 978-3-9500872-0-8 (Vorzugsausgabe mit 1 Original)



Elisabeth Parth (Hg.)

Spuren des Gebrauchs

Projektbetreuung
Konzept
Layout
Bindung

Von Michael Schneider und Schülerinnen des Österreichischen St. Georgs-Kollegs in Istanbul.

Leporello zwischen gewachstem Birkenperrholz, in Schuber aus Graukarton, 48 Seiten, 21,5 x 14 cm. 1999

Auflage: 300 numm. Exemplare

ISBN 3-9500872-2-2 (dt.)



Michael Schneider

r.u.t.

Projektbetreuung
Konzept
Layout
Bindung
Buchdruck

Künstlerbuch mit einem Vorwort von Prof. Dr. Philipp Maurer, Wien.

Handgebunden, Cover aus starker Finnplatte mit Buchdruck
46 Seiten, 28 Abb., 26 x 21 cm. 2001-2003

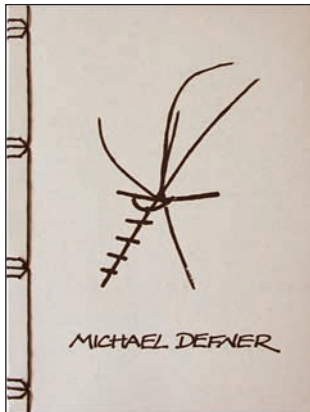
Auflage: jeweils ca. 50 Exemplare

ISBN 978-3-9500872-4-6 (dt./engl.)

ISBN 978-3-9500872-6-0 (2. ergänzte Auflage)

ISBN 978-3-9500872-7-7 (engl./span.)

ISBN 978-3-9500872-8-4 (dt./jap.)



Michael Defner

Künstlerbuch mit Textbeiträgen von Sieglinde Hirn, Gerhard Larcher und Michael Schneider.

Asiatische Handbuchbindung, Cover mit Buchdruck, in Schuber aus schwarzgrauem Feinkarton mit Namens- und Motivstanzung.
100 Seiten, 150 Abb., 28 x 21 cm. 2002

Auflage: 100 Exemplare

ISBN 978-3-9500872-5-3 (dt./engl.)

Projektbetreuung
Konzept
Layout
Bindung
Stanzung



Yota Hanazawa

mori

Künstlerbuch mit Textbeiträgen von Christine Pellé und Yoshio Kato.

Broschiert, im Schuber aus orangem Press-Span mit Buchdruck in blau. 96 Seiten, 48 Abb. in Farbe und S/W, 21 x 28,2 cm. 2004

Auflage: 300 Exemplare

ISBN 978-3-900169-00-8 (engl./franz./jap.)

Projektbetreuung
Konzept
Layout



Claudia-Maria Luenig

reaffiliations. Sightings/Wahrnehmungen

Katalog zu einer Wanderausstellung von Künstlerinnen aus Albanien, Australien, Bulgarien, Deutschland, Mazedonien, Österreich und Slowenien.

Broschiert, 52 Seiten, 29 x 20,5 cm. 2005

Auflage: 100 Exemplare

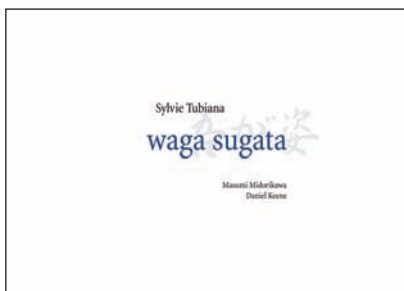
ISBN 978-3-900169-03-9 (dt./engl.)

Projektbetreuung
Konzept
Layout

Sylvie Tubiana

waga sugata

Projektbetreuung
Konzept
Layout (mit S.T.)



Künstlerbuch mit Photographien von Sylvie Tubiana, 11 Haiku von Masumi Midorikawa und „The Snow’s Light“ von Daniel Keene.

Broschiert, in einem Schuber aus dunkelblauem Feinkarton mit weisser Folienprägung.

96 Seiten, 30 Abb. in Farbe, 21 x 28,5 cm. 2007

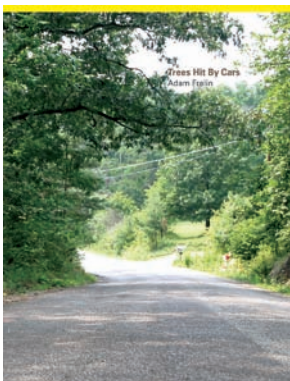
Auflage: 800 Exemplare

ISBN 978-3-900169-05-3 (franz./engl./jap.)

Adam Frelin

Trees Hit By Cars

Projektbetreuung



Künstlerbuch mit Photographien von Adam Frelin. Mit einer Kurzgeschichte von Charles McLeod (San Francisco) und einem Essay von Toby Kamps (Contemporary Arts Museum Houston).

92 Seiten, 56 Abb. in Farbe, 22,9 x 17,3 cm. Flexo-Integral Bindung. 2007

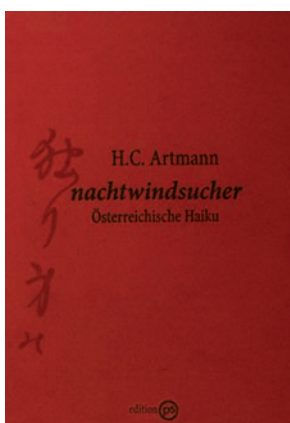
Auflage: 500 Exemplare

ISBN 978-3-900169-06-0 (engl.)

H.C. Artmann

yokaze no uta / nachtwindsucher
Österreichische Haiku

Projektbetreuung
Konzept
Layout
Cover
Buchdruck
Einhängen



Korrigierte und ergänzte Neuauflage der bibliophilen Ausgabe von 1996. Inkl. einer Musik-CD mit Kompositionen von Barbara Romen und Gunter Schneider.

Handgefertigtes Hardcover mit Buchdruck schwarz & transparent. Broschiert, 19 x 14 cm, mit 12 Abb., 156 Seiten. 2008

Auflage: 300 Exemplare

ISBN 978-3-900169-07-7 (dt./jap.)

„DIE VÖLLIGE BIBLIOTHEK“

Markus Kircher, zur Ausstellung seiner Künstlerbücher in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien befragt von Elisabeth Parth



Feinde der Aussöhnung Privileg des Nachdenkens
 Chaos und Tröstung Ein Opfer in Lebensgefahr Waffen
 hört gar nicht hin Nun auch Selbstdarsteller Montag
 verloren mein Hirn nicht Sengendes Feuer
 Nicht mehr Risiko als bei anderen Vertreibung aus
 Enttäuschung Leichen einsammeln verbieten
 Zeiten der Angst ausgebrannt Neue in Gefahr
 Verteidigung Bin verzweifelt Hochverrat plündern
Raubzug Blitzlicht Zeitbombe unter Druck
 Hilfe kam gerade rechtzeitigin Bereitschaft Rückzug
 Der Mensch selbst macht sich die Welt zur Hölle
 Spital mußte evakuiert werden Kontrolle prescht vor
 Der Rebell trauert um die Opfer des Blutbads
 Realitätsfern logisch nach 50 Jahren eliminierten
 noch bevor es kracht Leben oder nur überleben
 Massive Verluste Gebremster Exodus Verordnete Zerstörung
 soll ausgemerzt werden Handfeste Aktionen
 Altes Bauprinzip will verhandeln
 geht zu Ende eine Erinnerung Rachefeldzug
 Versuch, der nicht stattfinden wird wird an die
 Ein Tropfen auf den heißen Stein Langer Weg
 Statt Feuer nur Asche gefaßt fürchtet
 Die Wahrheit als Sofortbild zweite Offensive
 Sind auch noch am Leben! Die Axt im Haus
 in einem Jahr halbiert unter Druck angeschlagen
 der die Täter schon einfach zu schwach

EP: Der Titel Ihrer Ausstellung suggeriert Komplettheit. 212 Künstlerbücher sind zwischen 1991 und 2003 entstanden. Was hat Sie zu diesem Projekt motiviert und: ist es tatsächlich abgeschlossen?

MK: Ein Künstlerfreund, es war Ludwig Hartinger, hatte ein leeres Skizzenbuch gekauft, es bemalt und bezeichnet. Es war mir neu, daß ein Buch auch als „Bildkörper“ dienen kann, seine Einfachheit und Vielseitigkeit – klein und handlich im Gegensatz zu den großen Bildern! – überzeugte mich. Bis dahin waren für mich Bücher zum Lesen da, bestenfalls illustriert. Oder klassische Bildbände.

Das erste Buch meiner „völligen Bibliothek“ war eines mit Zeichnungen, in die großgeschriebene Wörter integriert waren. Es bezog sich ganz klar auf das Buch Ludwig Hartingers, zehn Minuten, nachdem ich es gesehen hatte, begann ich schon an meinem eigenen Buch zu arbeiten, zwei Stunden später war es fertig – mein erstes Künstlerbuch. Ich nannte es: Hommage an Ludwig.

Ich hatte nur lose DIN A4-Seiten gehabt, Tage später suchte ich eine Buchdruckerei und ließ die Seiten binden; dieses System übernahm ich für die meisten Bücher. Meine „völlige Bibliothek“ entstand in einem Zeitraum von etwa zwölf Jahren, in denen mich das Buchmachen ganz intensiv begleitete und ich es nach allen Möglichkeiten hin durchforstete.

Die vielen Bücher waren nicht geplant, es zeigte sich erst im Nachhinein, daß es schon ein „Projekt für mich“ war, bevor ich es überhaupt wahrgenommen hatte. Ich arbeitete mich Buch für Buch vor, wenn wieder eines fertig war, wartete schon ein neues auf mich. Die Bücher kamen zu mir, ich mußte sie nur mehr machen. Irgendwann wurde mir klar, wie viele ich schon gemacht hatte und wie viele ich wohl noch machen würde, da tauchte bei mir das Bild eines Schrankes voll eigener Bücher auf. Den habe ich jetzt seit 2003. Seither habe ich keine Bücher mehr gemacht. Nicht auszuschließen ist, daß ich wieder welche machen werde.

EP: Einige Ihrer Bücher wirken spontan, anderen wieder scheint ein genaues Konzept zu Grunde zu liegen. Zeigt sich darin ein Unterschied von dokumentarischem und objekthaftem Charakter der Bücher?

MK: Bei mir überwiegt manchmal das ordentliche Chaos, dann wieder das spontane Chaos: Das ordentliche Chaos entspricht eher dem Sammeln und Dokumentieren, das eine bestimmte Arbeitsgeschwindigkeit nicht überschreiten darf, sonst mißlingt es. Aber es braucht auch spontane Momente – in einem „kontrollierten“ Buch versteckt sich das Spontane ein bißchen hinter Regeln, entfaltet sein „Feuer“ im Widerspruch des Überraschungsmomentes. Das spontane Chaos dagegen geht von vornherein seine eigenen Wege, aber immer liegt ein Konzept zugrun-

de, man arbeitet schneller als man denkt und fühlt. Im Glücksfall läuft einem das Buch voraus und zieht einen nach.

EP: Das Künstlerbuch bewegt sich in einem sehr offenen Bereich. Definitionen reichen vom skulpturalen Gebilde (bzw. Buchobjekt), Malerbuch (Originale, zwischen zwei Buchdeckeln gebunden), dem „schönen“ (bibliophilen) Buch und dem Buch, in dem der Künstler in erster Linie seine ästhetischen Ideen ausdrückt. Können Sie sich in diesem Spektrum situieren?

MK: Wie meine Bücher derzeit zwischen den vielen alten und neuen Büchern in den Holzregalen der Bibliothek der Akademie stehen, aufgereiht in Ziehharmonika-Buchständern: da sind sie eine Skulptur. Durch die vornehmlich schwarzen und grünen Einbände wirken sie objekthaft, als Einheit, zusammengeschießt zur Trägheit der Vielsubstanz, darüber hängt das Plakat – ein Extraraum in einem Extraraum. Wenn man die Bücher durchblättert, sind sie dagegen Malerbücher. Ob sie bibliophil sind, entscheiden andere. Und ästhetische Ideen – ich bin kein Intellektueller, kein Philosoph, ich praktiziere „learning by doing“. „Original zwischen zwei Buchdeckeln“ beinhaltet alle Freiheiten: ein Traum, der nie verwirklicht ist, aber eine Form findet, sich zu manifestieren. Das klingt sehr pathetisch und großartig, ist aber wie das Salz in der Suppe des Lebens: mehr kann Kunst nicht sein.

EP: In Ihren Büchern kann man nicht nur Bildliches lesen, auch Text, Kurzgedichte, Kommentare. Sind Sie ein Erzähler?

MK: Ich bin alles, was auf einem Blatt Papier möglich ist. Gedichte waren meine ersten kreativen Arbeiten, begonnen mit 14 Jahren, aufgehört im Jahr 2001. Dann kam eine neue Zeichnen- und Malphase, neue Techniken und Motive, ich fand darin auch meine literarischen Sehnsüchte abgedeckt, gefühlmäßig. Man sollte die grafische Dimension des geschriebenen Wortes nicht unterschätzen. Am einfachsten wird sie sichtbar bei Fremdsprachentexten und in der Kalligrafie. Bild und Schrift arbeiten beide auf einer symbolischen Ebene, das Bild ist weniger sozialisiert als die Schrift, freier assoziierbar. Ja, ich bin auch Erzähler.

Mag. Elisabeth Parth ist Verlegerin, sie betreibt die „edition .ps.“.

Markus Kircher (www.markuskircher.at) wurde 1970 in Salzburg geboren. Seit 2003 studiert er an der Akademie der bildenden Künste Wien Malerei und Grafik bei Gunter Damisch. In Markus Kirchers Künstlerbüchern können Sie im Rahmen der Ausstellung „Die völlige Bibliothek“ noch bis 31. März 2007 blättern (Veranstaltungskalender S.14).

oben: Ausstellung in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien; Fotos: Markus Kircher
 links v.o.n.u.: aus den Büchern: MARKUS KIRCHER: Machen (1998), Schwarz (1995), Auszug aus dem Kriegstagebuch (1996)

CHRISTIAN THANHÄUSERS HÖLZER, LETTERN, BÜCHER

Heuer feiert die Edition Thanhhäuser in Ottensheim bei Linz ihr 20jähriges Bestandsjubiläum. Der Um:Druck gratuliert und freut sich, dass wir den Holzschneider und Gründer der Edition, Christian Thanhhäuser, für die Gestaltung des „Meditativen Makak“ gewonnen haben. Eine Würdigung des Künstlers und Verlegers von *Philipp Maurer* und *Elisabeth Parth*



Unser „Meditativer Makak“ – siehe die Seiten 24 und 25 –, der, entspannt im warmen Wasser sitzend, über visuelle Kommunikation nachdenkt, umreißt die bildnerische Welt des Christian Thanhhäuser: der Holzschneider und Buchmacher zeigt seine Welt zwischen Holzschnitten und Bleiletern, den Grundbausteinen visueller Kommunikation durch Jahrhunderte, und demonstriert, dass diese Bausteine auch heute gut funktionieren, denn sie sind die Basis auch digital generierter Bildkommunikation. Christian Thanhhäusers „Meditativer Makak“ zeigt uns Abdrucke von Holzschnitten, von in Blei gegossenen Zierelementen, die wir aus Büchern früherer Jahrhunderte kennen, von Titelzeilen, Abbildungen und Illustrationen, die in technischen Verfahren des 19. Jahrhunderts hergestellt worden sind. In der auch – oder besser: gerade – im digitalen Zeitalter unverändert aktuellen Montage-Manier entsteht ein Bild von Anschaulichkeiten aus der Welt des Bilder- und Büchermachens.

Christian Thanhhäuser, dessen Vorfahren väterlicherseits aus dem tschechischen Hotzenplotz/Osoblaha bei Jägerndorf/Krnov stammen, wuchs in Ottensheim an der Donau im Schiffsmeisterhaus auf. Von dort ist es nicht weit auf den Balkan – der bekanntlich in Wien am Rennweg beginnt – und hinunter bis ins Schwarze Meer. In der Donau lernte er schwimmen, der Donau und den vorbeiziehenden Schiffen folgten Thanhhäusers Bubenträume. In der Langsamkeit der Schifffahrt

und in ihrem Kampf gegen die Strömung sieht Thanhhäuser auch ein Charakteristikum seiner Arbeit: langsam, bedächtig entstehen Bilder und Bücher gegen den Mainstream. Zurzeit arbeitet Thanhhäuser gemeinsam mit Karl Markus Gauß an einem großen Donaubuch mit Holzschnitten.

Von Ottensheim ist es nicht weit in den Böhmerwald, vor allem, wenn man, wie Thanhhäuser, schon als Kind vom Böhmerwald aus ins „verbotene Land“ schaute und später auf den Spuren Adalbert Stifters wandert: Osteuropa beginnt nördlich von Ottensheim. In der Schulzeit las und bebilderte Thanhhäuser Kafka und die tschechischen Surrealisten, seit Mitte der 1970er Jahre reist er mehrmals jährlich nach Prag und über die Böhmisches-Mährischen Höhen.

Böhmerwald und Balkan nähren das verlegerische und künstlerische Interesse Thanhhäusers. Sein Buch „Hochwald“ mit Texten Stifters und eigenen Holzschnitten gibt einen schönen Einblick in die Welt und Seelenverwandtschaft der beiden Künstler. Als Leser mit speziellen geografischen Vorlieben entwickelte sich Thanhhäuser zum ausgezeichneten Kenner der Literaturen der Länder der ehemaligen Donaumonarchie. Aus dieser Kennerschaft entwickelt er sein bibliophiles Verlagsprogramm.

Christian Thanhhäuser findet seine Anregungen zu den Holzschnitten in Natur und Musik, vor allem aber in der Literatur. Zeichnen und Holzschneiden sind ihm ohne das tägliche Lesen undenkbar, der Graphiker muss, so Thanhhäuser, auch Leser und Sammler, vor allem von Büchern, sein. Das Büchersammeln ist eine der Leidenschaften Thanhhäusers: er ist Stammkunde in Antiquariaten, in denen man, sagt er, noch viel mehr Absurdes, Groteskes, Spannendes findet als im Internet.

Thanhhäusers Holzschnitte übersetzen Natureindrücke in dynamische Linien und Flächen, schaffen damit bewegte Strukturen, die den Charakter einer Landschaft genau treffen. Donaulandschaften mit ihren steilen Ufern wie im Strudengau oder in der Wachau, Waldlandschaft des Böhmerwaldes mit alten Bäumen und feenbewohnten Lichtungen, Erzähllandschaften der Literatur sind Thanhhäusers bevorzugte Bildmotive.

Thanhhäuser entdeckte, dass die Druckstöcke selbst, also die geschnittenen und eingefärbten Bretter, hohen ästhetischen Reiz und eindringlichen Signalcharakter haben. Solche großformatige Holzstöcke, deren geplante Auflage ausgedruckt wurde, schmücken den Eingangsbereich seiner Holzschneider-Setzer-Drucker-Klause. Damit setzt Thanhhäuser die alte gesamt-europäische Bautradition fort, geschnitzte Holzvertäfelungen, Deckenbalken und anderer Konstruktions- und Zierteile im Holzbau zu verwenden. Alte Stücke sind heute teure Raritäten. Diese gestalterische Idee Thanhhäusers, die in Adalbert Stifters „Nachsommer“ ein wichtiges Handlungselement ist, fand auch der Besitzer des Alpenhofes in Lech am Arlberg interessant. Er beauftragte den Holzschneider mit der Gestaltung

seines Restaurants. Thanhhäuser schuf, angeregt von den Pflanzen des Arlbergs und des traditionellen Küchen-Kräuter-Gartens, ein Holzschnitt-Herbarium für die Kassettendecken und -wände aus naturbelassenem Fichtenholz. Die Gäste des Alpenhofes speisen daher nicht unter ortsüblichen toten Tieren, sondern unter klein- bis mittelformatigen schwarz eingefärbten Holzdruckstöcken mit Bildern von Heilkräutern und Wildgemüse der Umgebung. Die Symbiose von hellem Fichtenholz und schwarzen Druckplatten strahlt Ruhe und Harmonie aus und hebt und sich wohltuend ab vom pseudo-äplerischen Stubenkitsch.

Christian Thanhhäuser hatte sich bereits einen guten Namen als Holzschneider gemacht, als er noch im elterlichen Lebensmittelladen Spezialitäten der Gegend – und da gibt es vieles aus dem weiten Feld von Milch, Käse, Fleisch, Wurst, Wild und Wald – verkaufte, und war schon damals ein großer Fan H.C. Artmanns. Eines Abends fragte er den poeta laureatus, ob sie nicht gemeinsam ein Buch machen könnten. Artmann machte gerne mit und lieferte den Text „Von einem Husaren, der seine goldene Uhr in einem Teich oder Weiher verlor, sie aber nachher nicht wiedergefunden hat“, die schaurige Geschichte eines tapferen, klassisch Artmannschen Kriegs- und Waidmannes, der einen Wald durchschweift und neben anderen Verlusten auch den seiner guldin Uhr erleidet. Thanhhäuser machte aus diesem poetisch-versponnenen Kleinod kein gewöhnliches Buch, vielmehr schnitt den gesamten Text ins harte Birnholz, in linksbündigem Flattersatz fein umbrochen, selbstverständlich inklusive Titel-seite, Schutzumschlag und sogar der ISB-Nummer. Und versah das Opus mit vierzehn reizenden kleinen Holzschnitt-Bildern, die den Text noch geheimnisvoller machen, als er schon ist. Die Edition war damit geboren, Artmann der Hebamm.

Beim Lesen des Büchleins fragte ich (Philipp Maurer) mich, was die Bilder eigentlich bedeuten, die haben, meinte ich, mit dem Text ja gar nichts zu tun! Bis ich draufkam: Sie haben mit dem Text, den ich gerade las, noch nichts zu tun, sondern sind Vorschauen auf das Kommende, ein optisches Aviso, ein amuse geule quasi. Und als ich das kapiert hatte, versuchte ich, aus den Bildern herauszulesen, was H.C. Artmann auf der nächsten Seite erzählen werde. Selbstverständlich gelang es mir nicht, denn so einfach lassen sich die Landschaften, Waldränder, Lichtungen, Weiher und Tümpel voll eigenartiger Waldschratte – solche gibt es im Böhmerwald nördlich von Ottensheim auch heute noch! –, die in gruseliger Nacht den armen Husaren verfolgen, nicht entschlüsseln. Einfach, eindeutig ist in dem kleinen Büchlein nichts: weder die Bilder noch der Text. Denn der hört dann irgendwie auf. Das Geheimnis der Uhr bleibt Geheimnis.

Dem Sprach-, Bilder- und Holzrausch dieses Bandes folgte drei Jahre später der „holzrausch“, eine Sammlung von Baum- und Waldgedichten Artmanns mit poetisch-floralen, verspielten, lyrischen Holzschnitten des Verlegers Thanhhäuser. Die Freundschaft der beiden Künstler beruhte auch auf dem gemeinsamen



Und er gedenket der blauen berg
seiner vergangenen tage und
miffst sie mit der elle seiner
wünsche, schmeiffst diese aber,
nun ist er einmal im wald und
nicht auff dem berg, in die wilde
finsterniß und dunkelheit, daß
es kracht in den zweigen und die
nachtigall auffliegt, meinend,
hett einen teuffel gesehen ober
seinen eibam mit der langen nase.

H.C.Artmann, Von einem Husaren ...illustriert und gedruckt von
Christian Thanhäuser. Textseite, Illustration



Interesse an Wald und Pflanzen, an den Mysterien der dunklen Wälder (aus denen beide kamen), an „(der) insel in der wiese, (dem) hügel in der sonne“ (holz-rausch, o.S.), aber auch am gemeinsamen Interesse an fremden Sprachen. 1994 verlegte die junge Edition Thanhäuser den von H.C.Artmann und Barbara Wehr erzählten „Bären-Roman in böhmischer und deutscher Sprache“ mit dem Titel „Christopher und Peregrin und was weiter geschah / Krystof a Peregrin a cob se delo dal“ mit Holzschnitten von Christian Thanhäuser.

Auf den Verleger-Geschmack gekommen, rüstete Thanhäuser seine Werkstatt aus mit Andruckpressen, Radierpressen und Handsatzmaterial inklusive der für den „Meditativen Makak“ verwendeten Zierformen. Mittlerweile beherbergt sein Atelier mehrere hundert Setzkästen, in denen ca. 60 verschiedene Handsatz-Schriften, die er zumeist bei Setzerei- und Druckereiauflösungen erwerben konnte, auf ihren kreativen Einsatz warten.

In den vergangenen 20 Jahren sind mehr als 60 hand-gesetzte und mit Holzschnitten illustrierte Bücher entstanden. Pro Jahr erscheinen ein bis zwei Handpres-sendrucke in Auflagen von 50 bis 150 Exemplaren u.a. von Werken österreichischer Autoren wie Peter Ahorner, Max Blaeulich, Karl-Markus Gauß sowie zwei Bücher in Auflagen bis 400 Exemplaren, die im Linotypesatz von der Maschinensetzerei Brandstetter in Wien oder im Offset von der Druckerei Plöchl in Freistadt gedruckt werden.

Seine AutorInnen, selbstverständlich aus den von Thanhäuser bevorzugten ost- und südosteuropäischen Regionen, findet Thanhäuser unter anderem dank der intensiven Zusammenarbeit mit Ludwig Hartinger, dem unermüdlchen Vermittler osteuropäischer Literatur in Österreich. Die Bücher zeichnen sich aus durch typographisch ordentlichen Satz, durch schönes, dezentes, unaufdringliches Layout und durch die harmonisch in den Text eingefügten, wie ein leiser, fast geflüsterter Kommentar wirkenden Holzschnitte und Federzeichnungen des Verlegers. Jeder Band der Edition Thanhäuser verbreitet ein Air der Gediegenheit, der Liebe und Sorgfalt. Thanhäusers Arbeit ist Gegenströmung zur Schnellebigkeit. Monatelang beschäftigt er sich damit, wie er einen Text in die ihm entsprechende Form bringen kann, unbeeindruckt von Moden, Gutenberg-Nostalgie oder bibliophilen Verzopftheiten. Es entstehen einfache Bücher, die man nicht mit Seidenhandschuhen anfassen muss, die gut in der Hand liegen und gut lesbar sind. Es sind kleine Meisterwerke, in denen Inhalt und Form fein aufeinander abgestimmt sind.

Kürzlich erschienen ist „Jahrmarkt Böhmen“, Gedichte von František Listopad, aus dem Tschechischen von Eduard Schreiber. František Listopad, bei uns gänzlich unbekannt, war nach 1945 in der Tschechoslowakei Mitglied einer der zahlreichen Künstlergruppen. Als Gründungsmitglied der Kulturzeitschrift „Mladna fronta“ ging er als Korrespondent nach Paris, wo er nach dem kommunistischen Februarumsturz blieb. Später lebte er in Portugal, wo er Theater- und Film-regisseur und Direktor eines Theaterkonservatoriums wurde. Nach der Wende kehrte er erstmals in seine

Heimat zurück und lebt seither abwechselnd in Böhmen und Portugal. Thanhäusers Band vereinigt den 1947 in Prag erschienenen Gedichtzyklus „Jahrmarkt“ mit dem Zyklus „Final Rondi“, 1992 in Brünn / Brno erschienen. Beide Zyklen zeichnen sich durch dichte, surreale Sprache aus, schildern tschechische Realitätserfahrungen, die durch fast 50 Jahre und umstürzende politische Ereignisse getrennt, aber doch so ähnlich sind: Alltag eben.

Besonders schön ist der Band „Mein Gedicht ist mein Gesicht“ mit der Poesie des sehr jung verstorbenen slowenischen Dichters Srečko Kosovel. Auswahl und Übersetzung aus dem Slowenischen besorgte Ludwig Hartinger, Layout, Holzschnitte und Federzeichnungen stammen von Christian Thanhäuser. Srečko Kosovel (1904–1926), der Poet des slowenischen Karstes, ist einer der wichtigsten slowenischen Dichter, Avantgardist, Konstruktivist, politisch engagierter Lyriker; deutschsprachige Ausgaben bei Wieser und Drava sowie bei Wagenbach in Berlin machten ihn bei uns den wenigen Interessierten bekannt. „Was ist Kunst? Karst, Bücher, Einsamkeit“, notierte Kosovel. Das Karge des Karsts, Sonne, Hitze und Kälte macht Thanhäuser in seinen Holzschnitten und Federzeichnungen fühlbar: sicher helfen ihm seine Erfahrungen mit der schweren Landschaft des Mühlviertels.

Zum ersten Mal in deutscher Sprache veröffentlichte Christian Thanhäuser die Erzählungen des Slowenen Slavko Grum (1901–1949) in der Übersetzung von Erwin Köstler. Seit 1976 liegt Grums Gesamtwerk im Slowenischen Staatsverlag vor, bisher gab es aber keine deutschen Übersetzungen. Grums Werk, das üblicherweise dem Expressionismus zugezählt wird, enthält viele Motive aus der Biografie und der alltäglichen Lebenserfahrung Grums, aus seiner Kindheit, seiner Zeit als Medizinstudent in Wien und als Arzt in Slowenien. Grums Biografie und Werk sind ein Beispiel für die vielen intensiven Beziehungen zwischen Österreich und Slowenien. Auch aus diesem Grund ist es dankenswert, dass Thanhäuser dieses Werk, diesmal mit Radierungen von ihm versehen, bei uns bekannt macht.

Thanhäusers Interesse an slowenischer Literatur ist nicht ein folkloristisches, sondern ein politisches, historisches und kulturelles Interesse an den Nachbarn, entstanden aus dem Willen zum Miteinander und als Gegenposition zum Deutschnationalismus österreichischer Spielart. Daher verlegte er auch zum Bedenkjahr 1988 das „Kärntner Triptychon“ des bekannten Kärntner Slowenen Janko Messner, versehen mit Holzschnitten Thanhäusers. Die Holzschnitte sind eine ästhetische Gratwanderung: wir sehen die im Gleichschritt aufmarschierenden Kärntner Traditionsverbände mit ihren Orden, Fahnen, Hüten, es sind aber keine Heroen, sondern vielmehr stiernackige, dumpfe Figuren, beseelt von unbelehrbarer Sturheit.

links v.o.n.u.:

Srečko Kosovel: Mein Gedicht ist mein Gesicht. Edition Thanhäuser, 2004. Federzeichnung, Holzschnitt von Christian Thanhäuser

H.C.Artmann, Barbara Wehr: Christopher und Peregrin und was weiter geschah. Edition Thanhäuser, 1994, Holzschnitt von Christian Thanhäuser



DER MEDITATIVE MAKAK

von Christian Thanhäuser

siehe die folgenden Seiten



Konzern-Gewinn- und Verlustrechnung für das Geschäftsjahr vom 1.1.2008 bis 31.12.2008

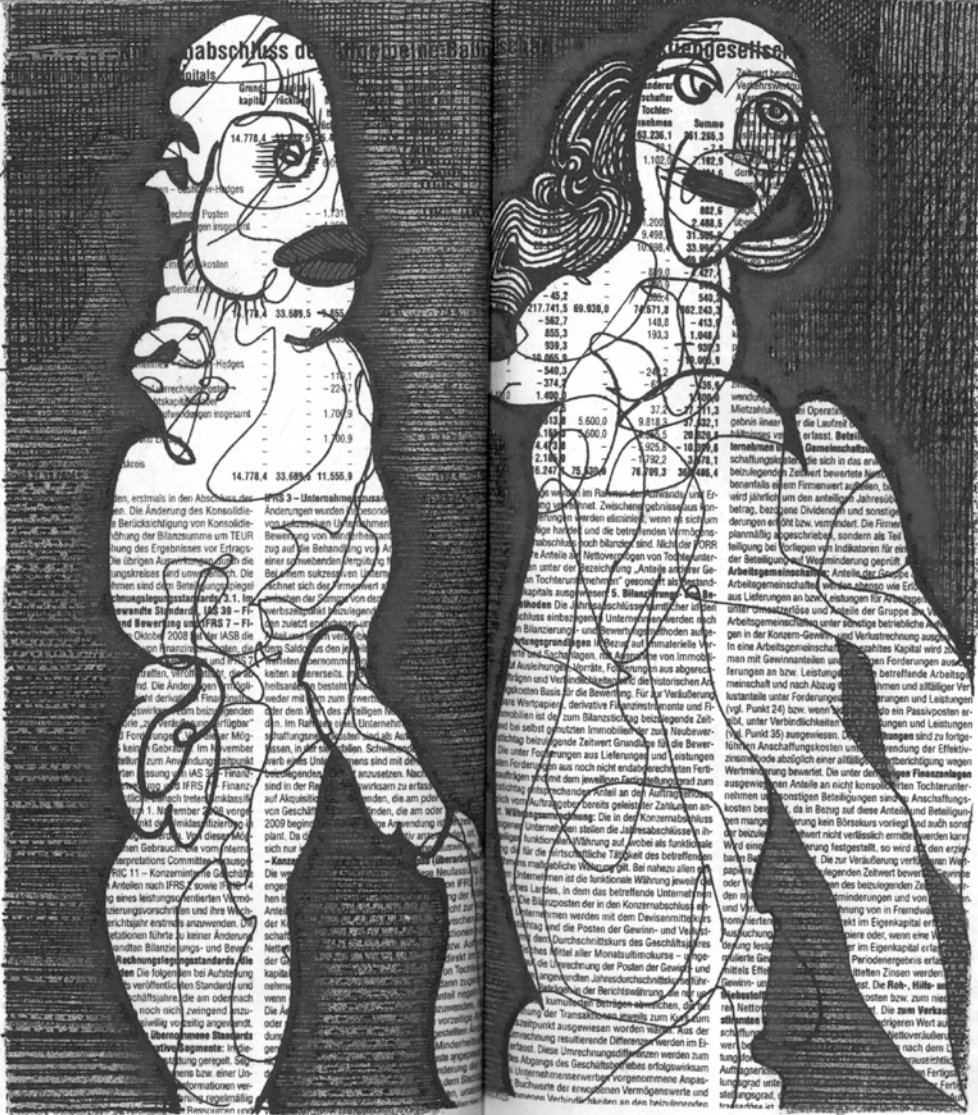
| in TEUR | Erlösergebnen | 2008 | 2007 |
|--|---------------|--------------|--------------|
| Umsatzerlöse | (7) | 2.036.467,7 | 2.214.375,5 |
| sonstige Erlöse | | | |
| aktivierte Eigenleistungen | | 821,7 | 2.414,2 |
| Anteil am Ergebnis assoziierter Unternehmen | (20) | 17.327,5 | 14.671,7 |
| Sonstige betriebliche Erträge | (5) | 47.109,8 | 35.747,7 |
| Aufwendungen für Material und sonstige bezogene Herstellungskosten (9) | | -1.818.891,1 | -1.424.563,3 |
| Personalaufwand | (10) | -591.545,9 | -547.607,0 |
| Abschreibungen auf immaterielle Vermögensgegenstände und Sachanlagen (11) | | -56.753,1 | -42.232,1 |
| Sonstige betriebliche Aufwendungen | (12) | -133.781,7 | -174.676,5 |
| Ergebnis aus sonstigen Finanzanlagen und Finanzanlagenvermögen (13) | | 15.811,3 | 8.276,0 |
| Finanzierungsaufwand | (14) | -39.384,3 | -37.581,3 |
| Ergebnis vor Ertragsteuern (EBT) | | 48.486,9 | 38.854,9 |
| Steuern vom Einkommen und vom Ertrag | (15) | -8.748,7 | -7.049,1 |
| Jahresüberschuss | | 39.738,2 | 31.805,8 |
| davon Anteil anderer Gesellschafter von Tochterunternehmen | | 9.818,4 | 9.498,3 |
| Anteil der Aktionäre des Mutterunternehmens und der Konzernstichtagskapitalhaber | | 29.919,8 | 22.307,5 |
| davon Anteil von Konzernstichtagskapitalhabern | | 5.600,0 | 0,0 |
| Anteil der Aktionäre des Mutterunternehmens am Jahresabschluss | | 22.513,8 | 22.007,5 |
| Gewinn je Aktie (in EUR) | (16) | 11,87 | 10,82 |

Konzern-Erlösergebnen 31.12.2008

| in TEUR | Erlösergebnen | 31.12.2008 | 31.12.2007 |
|--|---------------|-------------|-------------|
| Langfristige Vermögenswerte | | | |
| Immaterielle Vermögenswerte (17) | | 55.678,0 | 60.300,5 |
| Sachanlagen (18) | | 426.583,7 | 382.276,7 |
| Finanzinvestitionen (19) | | 242.580,4 | 223.016,2 |
| Beteiligungen an assoziierten Unternehmen | (20) | 120.098,5 | 101.556,5 |
| Aufstellungen (21) | | 20.724,5 | 13.802,2 |
| Übrige Vermögenswerte | (22) | 59.717,8 | 47.917,2 |
| Sonstige langfristige Vermögenswerte | (24/25) | 37.901,7 | 8.222,1 |
| Letzte Stichtagsansprüche | (27) | 13.826,6 | 15.090,5 |
| | | 808.399,2 | 803.194,0 |
| Kurzfristige Vermögenswerte | | | |
| Vorräte (23) | | 95.652,0 | 67.702,5 |
| Aufstellungen (21) | | 536,6 | 121,6 |
| Forderungen aus Lieferungen und Leistungen | (24) | 694.296,4 | 760.972,9 |
| Sonstige Forderungen und Vermögenswerte | (25) | 67.533,4 | 47.872,9 |
| Liquide Mittel | (26) | 88.406,8 | 117.361,6 |
| | | 946.324,2 | 946.931,6 |
| | | 1.864.723,4 | 1.850.125,6 |

Passiva in TEUR Erlösergebnen 31.12.2008

| in TEUR | Erlösergebnen | 31.12.2008 | 31.12.2007 |
|---|---------------|------------|------------|
| Eigenkapital | | | |
| Grundkapital (28) | | 14.778,4 | 14.778,4 |
| Kapitalrücklagen (29) | | 33.685,5 | 33.685,5 |
| Andere Rücklagen (30) | | 187.779,2 | 189.273,5 |
| Anteil der Aktionäre des Mutterunternehmens | | 216.247,1 | 217.741,5 |
| Gesamtschuldkapital | | 75.590,2 | 69.990,0 |
| Anteil anderer Gesellschafter von Tochterunternehmen | (31) | 76.799,3 | 74.571,8 |
| Langfristige Verbindlichkeiten | | | |
| Anleihen (32) | | 309.650,4 | 309.616,9 |
| Rückstellungen (33) | | 194.788,0 | 188.536,7 |
| Finanzverbindlichkeiten (34) | | 240.789,0 | 191.115,0 |
| Übrige Verbindlichkeiten | (35) | 14.119,4 | 21.928,5 |
| Letzte Stichtagsansprüche (37) | | 43.258,9 | 43.714,0 |
| | | 712.605,7 | 674.911,1 |
| Kurzfristige Verbindlichkeiten | | | |
| Rückstellungen (32) | | 99.180,8 | 101.053,0 |
| Finanzverbindlichkeiten (34) | | 77.579,3 | 104.835,0 |
| Verbindlichkeiten aus Lieferungen und Leistungen (35) | | 438.922,5 | 401.746,9 |
| Übrige Verbindlichkeiten (36) | | 291.423,5 | 254.185,9 |



There was a strange, inflamed, flurried, flighty recklessness of activity about him. He would be incautious in dipping his pen into his inkstand. All his blots upon my documents were dropped there after twelve o'clock, meridian. Indeed, not only would he be reckless, and sadly given to making blots in the afternoon, but, some days, he went further, and was rather noisy. At such times, too, his face flamed with augmented blazonry, as if cannel coal had been heaped on anthracite. He made an unpleasant racket with his chair; spilled his sandbox; in mending his pens, impatiently split them all to pieces, and threw them on the floor in a sudden passion, stood up, and leaned over his table, boxing his papers about in a most indecorous manner, very sad to behold in an elderly man like him. Nevertheless, as he was in many ways a most valuable person to me, and all the time before twelve o'clock, meridian, was the quickest, steadiest creature, too, accomplishing a great deal of work in a style not easily to be matched - for this rea-

Wolfgang BUCHTA, Herman Melville: Bartleby, The Scrivener - A Story of Wall-Street. 2011, Alugrafie, Lithografie (Tonplatten), handkoloriert, 24 x 16 cm; Auflage 33

DIE EROBERUNG DES RATIONALEN DURCH DIE KUNST

„Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall-Street“, das neue BuchKunstWerk von Wolfgang Buchta, gesehen und gelesen von Elisabeth Parth und Michael Schneider

Der Untertitel der literarischen Vorlage, die Wolfgang Buchta dieses Mal buch-künstlerisch umgesetzt hat, legt die Vermutung nahe, dass er zu aktuellen Ereignissen Stellung bezieht, wäre da nicht die Tatsache, dass „Bartleby, The Scrivener“ (Der Schreiber), eine Erzählung des US-amerikanischen Schriftstellers Herman Melville (1819 - 1891, New York City), bereits 1853 erschienen ist, rund zwei Jahre nach der Veröffentlichung von Moby Dick, dem bekanntesten Roman Melvilles.

Aus der Perspektive des Ich-Erzählers, eines Rechtsanwaltes, erzählt Melville die Geschichte des Bartleby, der als Schreiber in einem Büro in der Wall-Street zu arbeiten beginnt, dann aber nach und nach zum Unverständnis seiner Umwelt seine Tätigkeiten einstellt. „I would prefer not to.“ (Ich möchte lieber nicht.) – mit diesen Worten und in berührender Ruhe und melancholischer Sanftheit verweigert sich Bartleby bis zur Selbstaufgabe und stirbt schlussendlich im Gefängnis. Später erfährt der Rechtsanwalt, dass Bartleby zuvor in einem Postamt in Washington gearbeitet habe, im „Dead Letter Office“, der Abteilung für unzustellbare Briefe.

Melvilles Erzählung und die Figur des Bartleby erfahren viele Interpretationen, hauptsächlich verstand man es als Kritik des Autors an der Seelenlosigkeit der Finanzwelt und dem frühen US-amerikanischen Kapitalismus. Depression und Pessimismus prägen so auch die letzten Worte der Erzählung – „Ah

Bartleby! Ah humanity!“, könnte man zu Recht angesichts der aktuellen, von ebenso geldgierigen wie korrupten Bankiers und Financiers verursachten Finanzkrisen sagen.

Bartleby wird u.a. gern als Selbstporträt des Autors gedeutet, der Zeit seines Lebens nur wenig Anerkennung für sein Werk erfuhr und, da er vom Schreiben nicht leben konnte, als Zollinspektor im New Yorker Hafen arbeiten musste. Frustriert vom Unverständnis seiner zeitgenössischen Leserschaft führte Melville als Konsequenz die Verweigerung und Selbstaufgabe als einzigen – aufrechten – Weg vor. Literaturhistoriker sehen in dieser Erzählung Melvilles ein frühes Beispiel existenzialistischer Literatur und nennen in deren Nachfolge u.a. Franz Kafka, von dem Wolfgang Buchta schon einige Werke buch-künstlerisch umgesetzt hat.

Die Geschichte des Bartleby beschäftigte Wolfgang Buchta schon seit längerem – und er fand schließlich im Amtsblatt der Wiener Zeitung das passende Ausgangsmittel. Die Wiener Zeitung, das amtliche Veröffentlichungsorgan der Republik Österreich, enthält als Beilage besagtes Amtsblatt für „Informationen mit öffentlichem Interesse“: neben Ausschreibungen von Stellen im öffentlichen Dienst auch Gläubigerforderungen und umfassende Bekanntmachungen von Firmenbucheinträgen, wie Neueinträgen, Änderungen, Jahresabschlüsse und Löschungen: Ein Medium für die

Wirtschaft und mit eindeutiger Funktion, von Nutzen und Interesse für diejenigen, die derartige Informationen brauchen, daher gezielt danach suchen und sich die Mühe machen, die klein(st) gedruckten Zahlenreihen und tabellarischen Aufstellungen zu durchforsten.

Weit lustvoller nützte Wolfgang Buchta das Amtsblatt, er begann darauf zu zeichnen und die vorgegebene Struktur zu bearbeiten. Information wird zu Struktur und die Struktur wird Mittel zum Zweck, auf ihr entstehen die für Buchta typischen Figuren, die Überarbeitung oder auch Nichtbearbeitung der Zahlen und Buchstaben, Sätze, Absätze und Spalten verschafft ihnen Charakter, Merkmale (wie Muttermale), Volumen und kontrastreichen Hintergrund. Indem Buchta ehfurchtslos die vorgedruckten Strukturen für sich erobert und in alle Richtungen durch Bilanzen und Beschlüsse streicht, entsteht eine neue Erzählebene über der von Zahlen und Fakten dominierten, deren Wichtigkeit dadurch aufgehoben, irrelevant wird. Buchta erkannte, dass er genau so Melvilles Erzählung und der Figur Bartleby, die als Irrationales in die Welt des Rationalen einbricht, Form geben kann. Etwa 2009 begann das Projekt, nun ist es fertig gestellt.

Wie bei seinen früheren Arbeiten schrieb Buchta den Text selbst von Hand, und zwar auf Papierstreifen.

Fortsetzung Seite 3

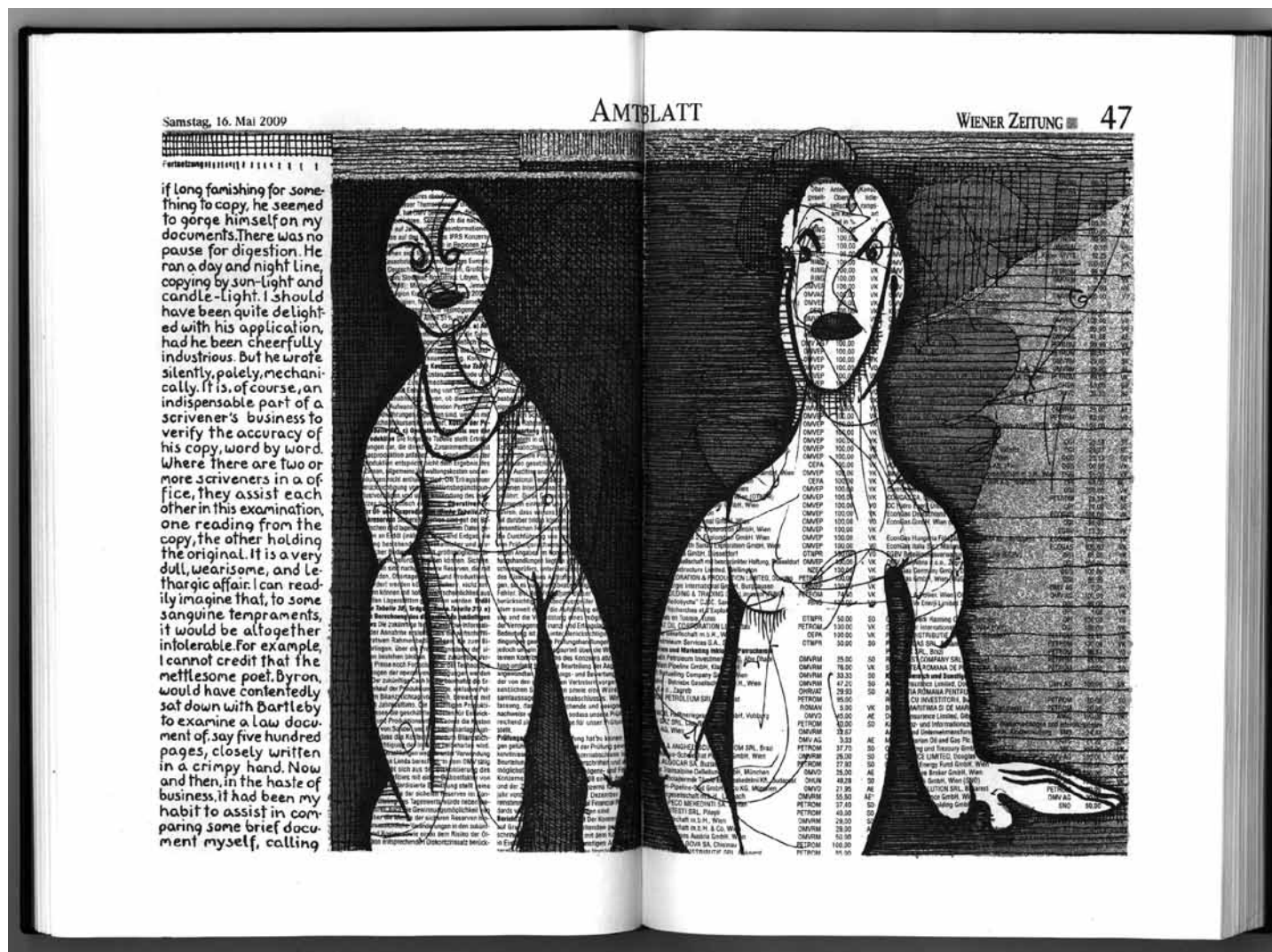
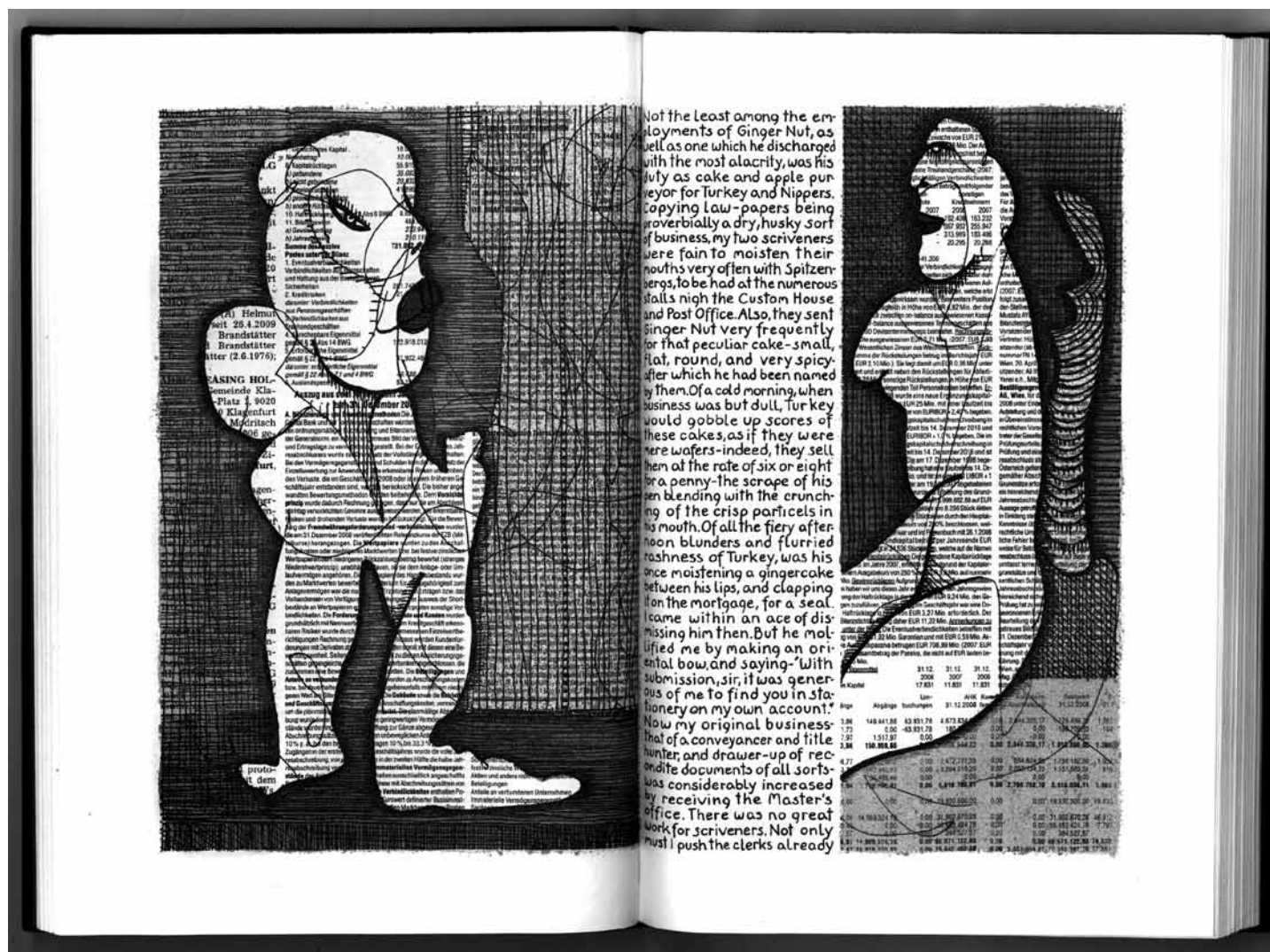
UJMA:DRUCK

Zeitschrift für Druckgraphik und visuelle Kultur
 Nummer 18 Dezember 2011
 ISSN 1991-5365 Einzelpreis € 8,-

Diese montierte er auf jeweils einen Viertelbogen aus dem Amtsblatt zum Satzspiegel, auf dem er seine Interventionen durchführte. Andere Details überlässt Wolfgang Buchta wiederum den Fachleuten: Die fertigen Seiten wurden von Geri Reumiller (Wien) eingescannt, der digital den Grauton des Hintergrundes (die Grautönung des Zeitungspapiers) durch Weiß ersetzte. Die Druckplatten wurden im Verfahren der Digitalen Druckplattenbelichtung (DDB, englisch CTP/Computer to Plate) hergestellt, das ermöglicht, die Platten direkt vom Computer aus im Plattenbelichter, hier mit einem frequenzmodulierten Raster, zu beschriften und zu bebildern. Diese Platten, von Wolfgang Buchta handbedruckt auf eigens von Gangolf Ulbricht (Berlin) geschöpftem Papier, bilden das grafische Rückgrat des Buches, hinzu kommen lithografische Ton-Platten und handkolorierte Details. Buchbinderin Brigitte Kozumplik (Wien) kümmerte sich um den letzten wichtigen Schliff und band 33 Exemplare in stabiler Fadenheftung, den Kopfschnitt in zartes Grau getaucht, der Einband aus schwarzem Schafleder ist mit dezenten Prägungen auf der Vorderseite und dem Rücken versehen und von unerwartet seidiger Haptik. Mit den Maßen 24 x 16 cm und in einem schwarz lackierten Schuber innseitig mit Rutsch- bzw. Abriebsicherung – ein Schmuckstück im Bücherschrank jeden bibliophilen Sammlers.

Das Buch in dieser Form reiht sich zwar kontinuierlich in die Entwicklung des Buchschaffens von Wolfgang Buchta ein, zeigt aber ganz neue Facetten und markiert so einen Meilenstein. Buchta vertraut weiterhin auf die Kraft der Figuration, um emotionale Reaktionen zu evozieren. Er sieht in der figurativen Darstellung die Möglichkeit, stärker ausgeprägte Gefühle von Antipathie und Sympathie hervorzurufen, den Betrachter tiefer in die Erzählung zu involvieren und die Erfahrung des Buches zu einer intensiven zu machen. Die Figuren zu Melvilles Bartleby sind klar als Bildschöpfungen von Wolfgang Buchta zu erkennen und zeigen dennoch etwas Dämonisches, das bedrohlicher und kälter ist als in seinen früheren Arbeiten. Sie sind nicht in eine Welt der grafischen Erfindungen eingebettet, organisch gewachsen wie in den bisherigen Arbeiten, sondern stehen fast isoliert in den Bildkompositionen. Der stark emotionale Ausdruck der Figuren kontrastiert zur Strenge der grafischen Strukturen der Tabellen und Listen. Erst auf den zweiten Blick wird sichtbar, wie sehr die Zahlenreihen und Wortkaskaden Teil der Figuren sind und wie Wolfgang Buchta mit Eingriffen in den gesetzten Untergrund diesen zum Teil des Bildes macht.

In diesem Projekt hat sich Wolfgang Buchta neues Terrain erarbeitet, neue technische Umsetzungen angewandt und ein Buch geschaffen, das die ihm eigene poetische Umsetzung seiner Bild-Text-Kreationen in einen aktuellen politischen Kontext stellt: Wolfgang Buchta bezieht Stellung. Wenn aus dem gelbgrauen, streng gegliederten, von Reihen und Zeilen dominierten Bildhintergrund durch subtile Veränderungen eine diabolische Figur entsteht, findet Wolfgang Buchta Informationen im Amtsblatt der Wiener Zeitung, die hinter der sich auf die Ratio berufenden Logik der Finanzwirtschaft versteckt bleiben. Seine Eingriffe und Umdeutungen lassen die vordergründigen Botschaften des Amtsblattes zur Nebensache werden und zeigen uns eine völlig neue Bedeutungsebene.



Wolfgang BUCHTA, Herman Melville: Bartleby, The Scrivener - A Story of Wall-Street. 2011, Alugrafie, Lithografie (Tonplatten), handkoloriert, 24 x 16 cm; Auflage 33

Wolfgang Buchta, Herman Melville: Bartleby, The Scrivener - A Story of Wall-Street (2011)

Alugrafien, Lithografien von Tonplatten, handkoloriert, 120 Seiten, 24 x 16 cm; Auflage: 33 Exemplare: 30 + 3 a.p.

Ex. 1 bis 20: 120 Seiten, Alugrafien, handkoloriert, mit Lithografien von Ton-Platten, auf weißem Papier aus Baumwollfasern

Ex. 20 bis 30: 120 Seiten Alugrafien auf gelbem Papier (Flachs/Leinen)

BuchKunstWerke von Wolfgang Buchta:

Franz Kafka. Beschreibung eines Kampfes (1991). Radierungen als Hochdruck, 72 Seiten, 28 x 19 cm; Auflage: 33 Exemplare (vergriffen)

Franz Kafka. Ein Traum (1996). Leporello, 24 Seiten, Flachdruck, dreifärbig, 20 x 30 cm; Auflage: 13 Exemplare (vergriffen)

Franz Kafka. Das Urteil (1998). Radierungen, 60 Seiten, 27 x 20 cm; Auflage 40 (vergriffen)

Unwegsames Gebiete, nach „The Map of Love“ von Dylan Thomas. 40 x 27 cm, 112 Seiten
 Zustand I (1992 - 1993), Kaltnadelradierung
 Zustand II (1993 - 1994), Kaltnadelradierung
 Zustand III (1994 - 1996), Kaltnadelradierung, Lithografie
 Zustand IV (1998 - 2000), Kaltnadelradierung, Lithografie

Zustand V (2000 - 2003), Aquatinta
 Auflage: je 7 Exemplare

Edgar Allen Poe. The Tell-Tale Heart (2002)
 Aquatinta-Radierungen, 24 Seiten, 38 x 29,5 cm; Auflage: 43 Exemplare

H.P. Lovecraft. Beyond the Wall of Sleep (2007). Aquatinta-Radierungen in 5 Farben, 48 Seiten, 30 x 39 cm; Auflage: 30 Exemplare

Franz Kafka. Fragmente aus Heften und losen Blättern (2009). Flachdruck, handkoloriert, 48 Seiten, 20 x 28 cm; Auflage: 30 Exemplare

VOM LESEN DER SCHRIFT

2005 und eigentlich ist das Zeitalter der Computerisierung schon fast ein alter Hut, ein Haushalt ohne Computer doch fast schon ein Anachronismus. Computer im gegenständlichen Zusammenhang will heißen, daß man/frau Text nicht mehr über eine Schreibmaschine produziert, sondern über einen PC, mit Bildschirm und allem, was dazugehört. *Word* ist das Zauberwort für viele, die heute einfach nur einen Brief schreiben und ohne TippEx-Spuren verschicken wollen. Dennoch, einen großen Vorteil hat die Schreibmaschine definitiv - sie ist technisch übersichtlich, wenig ist zu entscheiden, für der Schriftgestaltung bei einer mechanischen eigentlich nur die Groß- oder Kleinschreibung, bei einer elektrischen höchstens hinsichtlich Fett- und Kursivdruck oder Unterstreichung, weniger bei der Wahl des Schrifttyps. Hier bieten moderne Textverarbeitungsprogramme alles, was das Herz begehrt: von Arial über **Haettenschweiler** bis Zapf und Zurich, zur Auswahl für Textgestaltung stehen Tausende von Schriften, die Wahl wird fast zur Qual. Denn hier spätestens realisiert man/frau, daß ein Schrifttyp auch visuelle Botschaft sein kann: streng und nüchtern das eine, klassisch oder verspielt das andere, der Zweck heiligt die Mittel.

Unsere Vorfahren hatten es in den Geburtsstunden der Typographie nicht sehr viel leichter. Auf's Neue sei auf den Mainzer Johannes Gutenberg verwiesen, der mit der Erfindung des Buchdrucks zwischen 1450 und 1457 auch als Erfinder der Typographie, als sog. Prototypograph, gilt.¹ Ende des 15. Jahrhunderts nahm ein Schriftstreit seinen Anfang, der, zumindest in Deutschland, bis ins 20. Jahrhundert fort dauerte, zwei Schrifttypen entwickelten sich und koexistierten in Konkurrenz zueinander - *Fraktur* als die klassische, sogenannt gebrochene Schrift in Anlehnung an gotische Vorformen und *Antiqua* mit ihrer betonten Rundheit in der Buchstabenkomposition. Beide sind ästhetischer Ausdruck epochaler Geisteshaltungen: Fraktur wurde 1507 vom Kalligraphen und Benediktinerpater Leonhard Wagner als "fractura germanica" entwickelt und stellt seit Martin Luthers Reformschriften DIE Schrift deutscher Schriftkultur dar. Denn sie sollte sich deutlich von der durch den italienischen Humanismus verbreiteten Antiqua unterscheiden, die 1467 in ihrer ersten Form von zwei nach Italien emigrierten, ausgerechnet deutschen Prototypographen, Conrad Sweynheym und Arnold Pannartz, entwickelt wurde und bis heute die führende Verkehrsschrift der westlichen Welt darstellt. Ein Streit, der

bisweilen eigenartige Blüten trieb. Während der Reformation beispielsweise, als deutschsprachige (protestantische) Flugblätter in Fraktur, lateinische (katholische) jedoch in Antiqua erschienen, manifestierte sich dieser ideologisch insofern, als in einer protestantischen Bibel Versanfänge in Fraktur Erlösung und Paradies versprachen, Versanfänge in Antiqua jedoch Hölle und Verdammnis. Absurd erscheint dann fast die Tatsache, daß in einem Erlaß Adolf Hitlers

vom 3. Jänner 1941 Fraktur als undeutsch und aus "Judenlettern" bestehend erklärt wird mit der Verordnung, auf "nichtjüdische Antiqua" umzustellen. Tatsächlich aber diente Schrift auch hier wohl mehr als Mittel zum Zweck, denn die Verständigung mit den Völkern des besetzten Europa war in Antiqua leichter als in Fraktur. Trotzdem wird Fraktur aus heutiger Sicht oft als die Schrift des Nationalsozialismus angesehen und typographisch fast geächtet. Verwendungsgewohnheiten diverser Burschenschaften auch heute noch mögen sicherlich das ihre dazu beitragen.

Was uns nun zu Beispielen angewandter Typographie und Schriftkunst führen soll. Eines datiert entfernter, in die Nachkriegszeit des 2. Weltkrieges, als in Pettenbach, Oberösterreich, Leopold Feichtinger von 1953 bis 1958 von Hand vier Bücher schreibt.²

1919 geboren war Feichtinger eigentlich gelernter Maurer und nach dem 2. Weltkrieg als Baupolier tätig. Seine zeichnerischen Fähigkeiten und Begeisterung für Kalligraphie konnte er nur nebenbei nachgehen, 1947 ist Feichtinger Gastschüler an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, 1948 Privatschüler bei Friedrich Neugebauer in Bad Goisern. 1952 zwingt ihn jedoch ein schwerer Arbeitsunfall, einen körperlich weniger anspruchsvollen Beruf zu erlernen, Feichtinger wird technischer Zeichner.³ Seine Buchhandschriften, hauptsächlich mit Tusche oder Aquarellfarbe auf Büttes geschrieben und edel in Leder gebunden, entstehen in jener Zeit: 1953 *Wilhelm Tell* von Friedrich Schiller, 1954 *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, 1955 - 56 *Goethes Faust I und II* und 1958 *Das Apostelspiel* von Max Mell. Der Arbeitsaufwand jeweils ist immens, für Hölderlins *Hyperion* beispielsweise, das schlußendlich 224 Seiten umfaßt, benötigt Feichtinger etwa 1.200 Stunden, *Goethes Faust I und II* benötigen 530 Seiten und etwa 3.000 Stunden. *Wilhelm Tell* (274 Seiten) und *Das Apostelspiel* (46 Seiten) sind zudem mehrfarbig.

Feichtinger wechselt dabei zwischen Fraktur- (Schiller, Mell) und Antiqua-Schriften (Hölderlin, Goethe), was zunächst den Eindruck erweckt, als sollte die Beherrschung der einen Schrift nicht durch jene der anderen ersetzt oder vergessen werden - ein sukzessiver Prozeß des Einübens, Perfektionierens und Erhaltens, der Schriftpflege. Dies vermag auch die erwähnte negative Besetzung der Fraktur zu relativieren, auch weil Feichtinger die Protagonisten der klassischen deutschen Nationalliteratur sowohl in Fraktur, als auch

in Antiqua⁴ schreibt. Einige Zeit vor ihm, um 1800, als der Schriftstreit um Antiqua und Fraktur noch heftig tobte, hatte dies mutig der Leipziger Typograph und Verleger Georg Joachim Göschen getan. Er setzte die deutschen Klassiker in Antiqua und für das breitere deutsche Publikum, dessen Lesefähigkeit jahrhundertlang an gebrochenen Schriften geschult worden war, auch in Fraktur. Göschen definierte Schrift als "ästhetisches Ausdruckssystem", was primär auch Leopold Feichtinger so gesehen haben dürfte, der seine Buchhandschriften in erster Linie ja kalligraphiert hat.

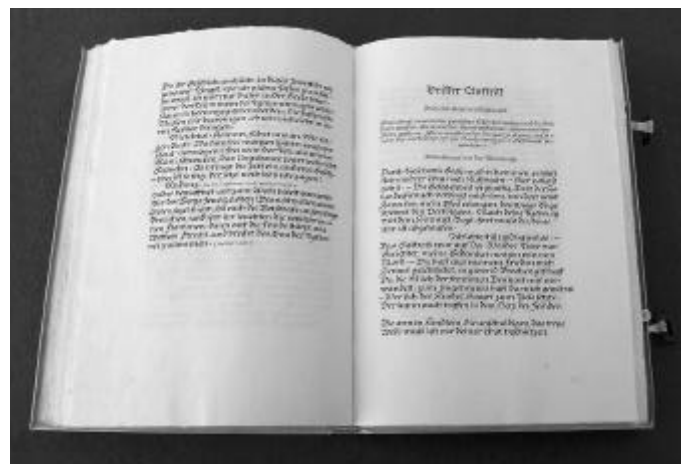
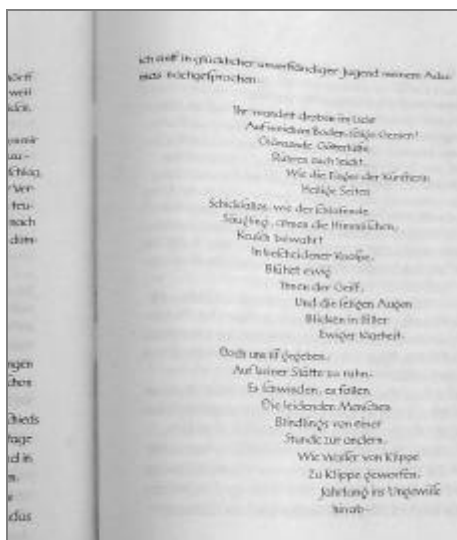
Schrift als künstlerisches Ausdrucksmittel markierte auch einen Pol innerhalb des typographischen Diskurses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, *Schrift als Medium der Kommunikation* den anderen, ideologisch gestützt durch Bauhaus, Neue Sachlichkeit, Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus. Aus diesem Ansatz heraus entstand eine "moderne bzw. neue Typographie", getragen von der "Grotesk-Typographie",⁵ endstrichlos, klar und deutlich, als Symbol und Ausdruck einer jungen, fortschrittlichen, weltoffenen Industriegesellschaft. Schrift etabliert sich innerhalb eines neuen, graphischen Denkens, rückt kontinuierlich ins Zentrum modernen Graphik-Designs, Schriftgestaltung und -entwicklung heute deckt mehrere Berufszweige ab. Auch wenn das Know-how zur Herstellung von Schrifttypen bzw. Fonts heutzutage für jeden Interessierten zugänglich ist, unterliegt die Entwicklung eines (materiell oder digital) reproduzierbaren Schriftbildes nicht wenigen und zudem strengen Reglements, komplexen mathematischen Berechnungen, Überprüfungen und Überarbeitungen, um typographisch als gelungen, als *schön* zu gelten. Nicht nur die Gestaltung der einzelnen Buchstaben, sondern auch Rhythmus ist maßgebend - das Zurichten, das Kerning, die Laufweite, der Randausgleich.⁶ Ein Schriftentwurf berücksichtigt u.a. die Berührung nebeneinander stehender Ober- oder Unterlängen, die Strichstärke bei Versalien und Kleinbuchstaben, bedarf der Entwicklung einer eigenen, sorgfältig durchgerechneten kursiven Schriftvariante, um nicht "verschieft" zu wirken. Spätestens hier wird deutlich: Schrift ist nicht gleich Schrift und das Laienauge schnell genügsam. Als ein Beispiel angewandter Typographie in diesem Kontext sei die Schrift *Amyntas* vorgestellt, entworfen von dem Typographen Jovica Veljovic (*1954).

Veljovic, der auch an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg im Fachbereich Gestaltung das Lehrfach

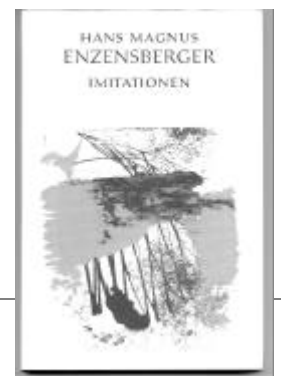
Schrift unterrichtet, hat nicht nur für "Die Zeit" die Schrift *Tiemann Antiqua* redesignet und adaptiert, sondern selbst einige Fonts⁷ entworfen, darunter *Amyntas*, die erstmals in Publikationen der Edition Goldberg, Stade verwendet wurde.⁸ Die Edition Goldberg praktiziert Buchproduktion mit hohen ästhetischen Anforderungen, sodaß ein bewußter Umgang mit Fragen der Typographie selbstverständlich scheint. *Amyntas* wirkt unaufdringlich, aber elegant, ist angenehm zu lesen, was nur für die Qualität im Rhythmus der Zeichen spricht, und nach Hermann Zapf, dem bereits legendären Schriftkünstler, "vornehm und ohne überflüssige Zutaten". Die abgebildete Schriftprobe kann dies sicher unter Beweis stellen und auch typographisch nur Sensibilisierte können wohl erkennen, wie schön sich die Oberlängen der Buchstaben berühren.

Eine Liste von Buch(Kunst)-Messen finden Sie wie immer auf der S. 14!

1 Vgl. www.typolexikon.de
 2 Vgl. Vida Bokál-Neugebauer (Hsg.): *Ligatura*. Jg. 5/Nr. 2 (1998), Jg. 10/Nr.1 (2003)
 3 Nach 1958 arbeitet Leopold Feichtinger als selbständiger Graphiker. Bis zu seinem Tod 1993 entstehen zahlreiche Ex libris, Holzstiche und Sgraffitti. Darüberhinaus setzte sich Feichtinger für die Gründung eines Heimat- und Schriftkunst-Museums ein, dem heutigen Bartlhaus in Pettenbach (OÖ), in dem seit 1998 laufend Ausstellungen von Ex libris und international anerkannten SchriftkünstlerInnen stattfinden (vgl. www.e-welt.net/bartlhaus).
 4 Diese ausschließlich mit langem s.
 5 Grotesk, auch "Sans Serif" oder "Endstrichlose" genannt, ist eine Schrift ohne Serifen (Endstriche), bei der alle Senkrechten und Rundungen optisch dieselbe Strichstärke haben. In der deutschen Schriftklassifikation gehört die Grotesk in die Schriftgattung der Antiqua-Schriften, wird demnach auch als "Serifenlose Linear-Antiqua" bezeichnet.
 6 Vgl. Friedrich Forssmann, Ralf de Jong: *Detailtypografie*. Verl. Hermann Schmidt, Mainz 2004. S.93ff. *Zurichten*: das Festlegen einer bestimmten Breite für jedes Zeichen und das Positionieren des Zeichens innerhalb dieser Breite; *Kerning*: das Ausgleichen von Buchstaben-Paaren, die ansonsten zu weit oder zu eng wären; *Laufweite*: Abstand der Buchstaben zueinander; *Randausgleich*: Zeichen wie "T" oder Interpunktion erzeugen am Zeilenanfang/ende einen kleinen Weißraum und werden deshalb so berechnet, dass sie etwas über den linken oder rechten Rand hinausgeschoben werden
 7 ITC Esprit, Ex Ponto, ITC Gamma, Silentium Pro, ITC Veljovic
 8 Tomas Tranströmer: *Einundreissig Gedichte*. Edition Goldberg, Stade 2002; Hans Magnus Enzensberger: *Imitationen*. Edition Goldberg, Stade 2004.



Buchhandschriften v. Leopold Feichtinger: *Wilhelm Tell*/Friedrich Schiller (Abb. oben), *Hyperion*/Friedrich Hölderlin (Abb. links).



entfriesen!
 hilf doch herffor, wrten zu frsüsen!
 inen schreibe ror liebliches endfriesen!
 hilf sie doch erfor Wellten zu wersisen!
 mem Schaberoh Lipiche etfriesen!

À_PROPOS_BUCH_KUNST_BUCH. Von Elisabeth Parth

BUCHDRUCK IM 21. JAHRHUNDERT

In Österreich ist die Zahl jener, die noch im klassischen Buchdruck arbeiten, in den letzten Jahrzehnten deutlich zurückgegangen. Die Gegenwart ist schnelllebig und das Druckerei-Gewerbe muss dem gerecht werden, durchlebt es derzeit sowieso schwere Zeiten unter immensem Konkurrenz- und Marktverdrängungsdruck. Dem Widerstand leisten – weil sowieso in einer Nische des Druckgewerbes und Buchmarktes angesiedelt – können nur jene, die sich einfach die Zeit dafür nehmen, ein ganzes Buch von Hand zu setzen und zu drucken: Klein(st)verlage, HandpressendruckerInnen, BuchkünstlerInnen. Doch auch sie stoßen mitunter an Grenzen. Schon buchgestalterisch, denn nicht immer genügen vorrätige Drucklettern für ein bestimmtes Layout und sich einen schönen, kompletten Letternsatz mit Hilfszeichen und Ligaturen¹ neu gießen zu lassen, kostet sein Geld. Generell scheint das handgedruckte Wort heutzutage eine aufwendige Sache zu sein – das war es schon immer, wie ein Blick zurück beweist.

In China wurden schon vor mehreren tausend Jahren Texte zur Verbreitung von Steinplatten, in die Zeichen eingraviert waren, mit schwarzer Tusche abgerieben bzw. abgeklast. Diese Vorform des Buchdrucks (als Tiefdruck) zur gezielten Verbreitung meist religiöser Texte fand eine Fortsetzung im Holztafeldruck seit dem 7. Jahrhundert. Hier wurden Zeichen jedoch seitenverkehrt aus dem Holz geschnitten bzw. befreit für einen Hochdruck. Sowohl die Steinplatten, als auch die Holzdruckstöcke erforderten natürlich einen enormen Platzaufwand zur Archivierung. Mit einzeln hergestellten, beweglichen Druckstempeln experimentierte bereits im 11. Jahrhundert der Chinese Bi Sheng. Diese waren aus Keramik und auf einer Eisenform mit einer Schicht aus Wachs und Harz fixiert zu ganzen Texten angeordnet (von der sie durch Erhitzen der Eisenform auch wieder gelöst und so weiterverwendet werden konnten). 300 Jahre später werden erste Lettern aus Holz, dann Kupfer, Blei oder Messing hergestellt. Dennoch hat sich das System der beweglichen Lettern in China nie wirklich durchgesetzt, was einleuchtend auf die Komplexität der chinesischen Schrift zurückzuführen ist – das *Kangxi Zidian*-Lexikon (kompiliert 1710 bis 1716 / Qing Dynastie) verzeichnet rund 50.000 chinesische Schriftzeichen.

Der Mainzer Johann Gensfleisch zum Gutenberg (1397 – 1468) hatte es diesbezüglich mit den Lettern des lateinischen Alphabets und wenigen Hilfszeichen bedeutend einfacher. Zur Anfertigung der berühmten Gutenberg-Bibel verwendete er etwa 290 Zeichen, Buchstaben und Ligaturen. Gutenbergs Technik des Schriftschneidens hat sich bis Mitte des 20. Jahrhunderts grundsätzlich nicht verändert;² in einem ersten Arbeitsgang stellten Stempelschneider aus einem hartem Metall die Patrizie her, die den Einzelbuchstaben, die Letter in Originalgröße, positiv und erhaben zeigte. Die Patrizie wurde in eine dünne Kupferplatte eingeschlagen (abgeschlagen in Fachterminologie), was eine negative Prägung ergab und zur Herstellung der Matrize, der eigentlichen Gussform, diente. Die Matrize dann, eingebettet in zwei in Holz gefasste Stahlwinkel,

nahm die flüssige Metalllegierung aus etwa 75% Blei und 25% Zinn auf und formte das erhabene, seitenverkehrte Bild der Letter, wobei alle Lettern eine Sollbruchstelle hatten, um automatisch die gleiche Höhe zu gewährleisten, auch bei hohem Druck. Schon wenige Jahrzehnte später standen für den Handsatz tausende verschiedene typographische Schriften zu Verfügung und diese in jeweils verschiedenen Größen, was wiederum einer organisatorisch gut durchdachten Archivierung bedurfte und die Setzkasten hervorbrachte, die wiederum eigene Kästen füllten und diese ganze Räume.

Der Erfindungsgeist des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich dann mehr auf Setzmaschinen, die den zeitraubenden Handsatz ablösen sollten. 1886 stellt Ottmar Mergenthaler in den USA eine Zeilensetzmaschine genannt „Blower“ vor, die mit einer Schreibmaschinentastatur ausgestattet war, mit der Matrizen aus einem an der Maschine angebrachten Magazin abgerufen, als Zeile gesammelt, mit Blei ausgegossen und wieder im Magazin abgelegt werden konnten – die *Linotype-Setz- und Gießmaschine* war geboren.³ Elf Jahre später entwarf Tolbert Lanston die erste *Einzelbuchstaben- bzw. Monotype-Setz- und Gießmaschine*, die gegenüber der Linotype Vorteile bei komplizierteren Satzarbeiten bot und aus zwei Maschinen bestand, eine mit Schreibmaschinentastatur (Tastapparat) für die Datenerfassung und -speicherung vermittels Lochstreifensystem, die andere für die Interpretation der Lochstreifen und Datenausgabe, den Gussvorgang: Erfindungen, die Unternehmensstrukturen ausbilden und ihren Platz am Weltmarkt erobern (Ende des 19. Jahrhunderts waren weltweit bereits 3.000 Linotype-Maschinen im Einsatz), Erfindungen, die bis in die 70er des 20. Jahrhunderts vielleicht technologisch verbessert und vereinfacht wurden, aber prinzipiell demselben Prinzip folgten; die Linotype wurde noch bis 1976 gebaut. Ende der 70er jedoch erfolgt eine fatale Zäsur, die entwicklungstechnologisch eigentlich das Ende des gewerblichen klassischen Buchdrucks markiert, denn Chemiekonzerne nehmen sich der traditionellen Unternehmen an: Allied Chemical übernahm 1979 Linotype; die Monotype Corp. bzw. Monotype Typography gehen nach mehreren Übernahmen 1997 an Agfa, später Agfa Monotype, die der Bayer-Gruppe angehören – eine Folge des Übergangs von Bleisatz und Hochdruck zu Photosatz und Offset-Druck.⁴

Wir sind nun wieder in der Gegenwart. Wie eingangs erwähnt, ist Buchdruck heute eher die Edelvariante des gedruckten Wortes und hinsichtlich Kosten und Material aufwendig wie zu Gutenbergs Zeiten. Dies muss jedoch nicht sein, denn eine Technologie lässt aufhorchen. Sie ist nicht unbedingt neu, da schon vor Jahrzehnten für den Zeitungsdruck eingesetzt, aber dann doch zugunsten des Offset wieder aufgegeben. Dennoch ist heute ein Forschungsstand erreicht, der erfolgversprechend ist und im Hinblick auf den Handpressendruck sicher ein radikales Umdenken erfordert. Erstmals in Österreich und primär im Zusammenhang mit der ungiftigen Herstellung von Tiefdruck hat darüber Michael Schneider ausführlich berich-

tet (Wiener Kunsthefte Nr.4/2001), und zwar geht es um mit photoempfindlichen Polymeren beschichtete Platten.

Ursprünglich ist es ein Material, das in der Herstellung von Klischees für den Stempeldruck verwendet und vor allem in der Verpackungsindustrie eingesetzt wird. Die Qualitäten reichen von *Stahlklischee* [ca. 10 mm dick, aus gehärtetem, hochlegiertem Werkzeugstahl, der geätzt wird und höchste Standzeit (= Auflagenhöhe/ca. 1 Million Drucke) und Druckqualität garantieren soll] über *Dünnstahlklischee* (ca. 5 mm dicke, blankgewalzte Bleche) zu *Kunststoffklischee* (ca. 0,9 mm dick, mit Polymerbeschichtung auf Metall oder einem anderen Kunststoff). Von letzteren berichtete Michael Schneider, denn sie sind für die Herstellung von Polymer-Intaglio geeignet und alkohol- oder wasserauswaschbar, von den Herstellern werden sie aber auch dezidiert für den Hoch- und Buchdruck angeboten.

Welche Merkmale eignen Druckplatten auf Polymerbasis für den Buchdruck? Die Platten sind in verschiedenen Ausmessungen erhältlich und lassen sich relativ einfach auf jedes beliebige Druckformat zuschneiden. Die Herstellung einer Druckplatte, ob sie einem Satz, einem Paragraphen oder einer ganzen Seite entspricht, ist immer gleich und geht verhältnismäßig schnell. Kurz und vereinfacht beschrieben: man erstellt einen s/w-Film (heutzutage schon mit Inkjet-Druckern auf spezialbeschichteter Folie möglich), legt diesen auf die Platte, belichtet mit UV-Licht (UV-Belichtungsgeräte gibt es zahlreiche, geeignet sind z.B. auch jene aus dem Bereich der Elektrotechnik zur Belichtung von Schaltungsvorlagen), wäscht die Platte mit Wasser aus, trocknet sie (mit einem Föhn) und belichtet sie zur Aushärtung nach.⁵ Mit entsprechender Übung und Geschicklichkeit – speziell beim manuellen Auswaschen der Platten – ist das, was man erhält, eine harte, gleichmäßig hohe Druckoberfläche, die gedruckt (auf jeder für Hochdruck geeigneten Presse oder Andruckpresse) qualitativ dem klassischen Lettern-Druck ebenbürtig ist und sich bei guter Pflege nicht abnutzt (die Reinigung darf die Platten vor allem nicht „austrocknen“; am besten eignen sich Lösungsmittel, wie sie in der Lithographie zur behutsamen Pflege der Walzen verwendet werden, wobei man Abreiben vermeiden sollte). Die Lagerung der Platten ist unproblematisch, sollte bei etwa 55% Luftfeuchtigkeit erfolgen und Schutz vor weiteren UV-Strahlen gewährleisten. Schriftdruck kann mit den Polymerplatten mehrfarbig sowohl im Hochdruckverfahren, also auch als Intaglio erfolgen, wobei letzteres schon höhere Ansprüche an die Geschicklichkeit stellt und sehr gute Kenntnis des Tiefdrucks voraussetzt, um ein befriedigendes Ergebnis zu erzielen.

Wesentlich aber ist, dass alle Möglichkeiten von digitaler Bild- und Textverarbeitung für die Gestaltung von Layout und Satz eines künftigen Druckwerkes nutzbar werden. Typographisch kann man heutzutage auf hunderttausende digital verfügbare Zeichensätze zurückgreifen. Dass diese inzwischen auch auf gängigen Ausgabegeräten (Monitor, Drucker) funktionieren und nicht mehr

an ganz bestimmte Satz- oder Druckgeräte (wie Linotype oder Monotype) gebunden sind, geht zurück auf die Entwicklungen typographischer Programmiersprachen, angefangen von *PostScript*, dem Konkurrenzprodukt *TrueType* und schließlich der Verschmelzung der beiden zu *OpenType*. Mit dieser Basis und entsprechender Software kann jedermann eigene reproduzierbare Fonts entwerfen. Die Möglichkeiten für typographische Buchgestaltung erscheinen damit grenzenlos. Zudem bietet der Buchdruck mit Polymerplatten die Chance, vor der endgültigen Druckplattenherstellung in einem kleinen proof die Typographie, den Satz, das Layout zu überprüfen, was die Materialkosten, einen wesentlichen Faktor bei einer aufwendigen Buchdruckproduktion, relativ exakt kalkulierbar macht. Der komplette Produktionsprozess eines Druckwerkes also, vom Satz am Computer bis zum fertigen Druck, muss nicht wirklich außer Hand gegeben werden. Das ist zugegeben sehr arbeitsintensiv und höchstwahrscheinlich auch nur für kleine Auflagen geeignet, aber frau/man ist zumindest ihres bzw. seines eigenen Glückes Schmied.

Die genannten ‚Merkmale‘ dieser modernen Technologie mögen die Tradition des klassischen Lettern-Drucks nun als überholt darstellen. Dort und da konnte ich schon lesen, dass sich unsere heutige Gesellschaft unter dem Einfluss audio-visueller und Computer-Medien bereits jenseits der Gutenbergischen Schrift- und Buchkultur bewege.⁶ Dies möchte ich doch bezweifeln und nicht missen den Anblick, die Berührung, den Geruch von Setzkästen mit Lettern von klein bis groß. Der klassische Lettern-Druck hat sich über Jahrhunderte bewährt und wird auch in Zukunft seinen Platz haben, sein digitaler Vetter aber erweitert die Möglichkeiten im Buchdruck des 21. Jahrhunderts entscheidend.

Eine Liste von Buch(Kunst)-Messen finden Sie auf der S.14.

Anmerkungen:

1 Schriftzeichen, das aus zwei oder mehreren zu einem neuen Zeichen verschmolzen wird. Ein schönes Beispiel ist die Ligatur @, die bereits von mittelalterlichen Kopistenmönchen beim Schreiben des lateinischen Wortes „ad“ (nach, bei, zu) verwendet wurde.

2 Martina Fineder, Eva Kraus, Andreas Pawlik (Hrsg.), *postscript*. Zur Form von Schrift heute. A/CH/D. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004. Darin: Andreas Pawlik, *GhostScript*, S.25 ff.

3 Eberhard Dilba, *Typographie-Lexikon und Lesebuch für alle*. Selbstverlag, 2004 (verb.), S.57 (<http://home.t-online.de/home/eberhard.dilba>)

4 Fineder, Kraus, Pawlik (Hrsg.), *postscript*, darin: Robin Kinkross, *Übergangsmomente: Schrifttypen von 1968 bis 1997*, S.14 ff.

5 Dies ist die manuelle Produktion. Für die mechanische gibt es kompakte Plate-Processing- bzw. Auswasch-Systeme, mit denen hauptsächlich wasserauswaschbare Photopolymerplatten auf Stahlbasis problemlos und schnell bearbeitet werden können – in einem Arbeitsgang werden die Platten im normal erwärmten Leitungswasser ausgewaschen, gespült, vorgetrocknet, getrocknet und nachbelichtet. Darüber hinaus ist es auch möglich, einen Hauptbelichter in das System zu integrieren.

6 Vgl. www.gutenberg.de: Jochen Hörisch, *Gutenberg im Medienzeitalter*. Schwarze Kunst im Zeitalter der Audiovisuellen Medien. Warum wir Gutenbergs Erfindung jeden Tag auf's neue nehmen. Stand November 2004