

Der Rand.

Anja Jeschaunig

Bedeutung,
Funktion
und Formen
am
Beispiel
des
Seitenrandes
gedruckter Bücher
der
1920er Jahre

Der Rand.
Bedeutung, Funktion und Formen
am Beispiel des Seitenrandes
gedruckter Bücher der 1920er Jahre

Masterthesis
im Studiengang »Design Studies«

Eingereicht von Anja Jeschaunig
Matrikelnummer 8091
E-Mail: anja_je@gmx.net

Betreut von
Prof. Veronica Biermann

Burg Giebichenstein
Kunsthochschule Halle
Wintersemester 2018/19

Halle, am 14. Januar 2019

Vers. 1.3 (Korr. 09.03.2019)

Inhalt

- 1 Einleitung 1
 - 1.1 Themenfindung und Forschungsstand 1
 - 1.2 Designwissenschaftliche Relevanz 3
 - 1.3 These und Fragestellung 3
 - 1.4 Methodik und Struktur 5

- 2 Avantgardistische Buchgestaltung der 1920er Jahre 7
 - 2.1 Die vierzehn Bauhausbücher 7
 - 2.2 Das Gedichtbuch *Dlja Golosa (Für die Stimme)* 28

- 3 Der Seitenrand – Bedeutung, Funktion und Formen 39
 - 3.1 Begrenzungszone.
Zwischen Formatgrenze und Mittelfeld 42
 - 3.2 Tradierte Grenzen.
Alte und ›Neue Typografie‹ 49
 - 3.3 Negierungsfunktion.
Der Ausbruch aus dem Rechteck 52
 - 3.4 Passepartout und Ruhezone.
Das ›Schweigen‹ des weißen Randes 60
 - 3.5 Optischer Randausgleich.
Das Außen der Mitte ist das Innen des Randes 65
 - 3.6 Orientierung, Vermittlung, Verweis.
Vom Rand zur Mitte 67
 - 3.7 Schutz, Schmuck, Versteck.
Buchschnittverzierung 72

- 3.8 Randabfall.
Der Rand wird zur Mitte 75
- 3.9 Randlos.
Die Abwesenheit des Randes 80
- 3.10 Den Rand gibt es immer ...
»Nichts« besitzt auch einen Rand 84

- 4 Über den Rand 91

- 5 Resümee 107

- 6 Ausblick 115

Anhang

- I Abbildungen 116
- II Glossar 126
- III Literaturverzeichnis 137
- IV Abbildungsverzeichnis 143

1 Einleitung

1.1 Themenfindung und Forschungsstand

»Weil erst der Rand die Mitte definiert, [...]«¹ lautet der Beginn eines Zitats, das mich gegen Ende meines Studiums zu beschäftigen begann. Bereits in einem designtheoretischen Seminar zum Thema ›Grenze‹ begegnete mir der Randbegriff zum ersten Mal. Aufgrund des Interesses für Randphänomene unterschiedlicher Art, entschied ich mich schlussendlich für den Rand als Thema meiner Masterarbeit. In dieser Arbeit wird angenommen, dass der Rand – eingebunden in eine Gesamtgestaltung – keine Nebensächlichkeit ist, sondern sowohl Hauptsache als auch Nebensache bedeuten kann. Gestaltung bedeutet ein Zusammenwirken von Einzelelementen und das In-Beziehung-Setzen dieser Teile innerhalb eines Ganzen. Gestaltung ist ein Vorhandensein von Übereinstimmungen und Widersprüchen, von Außen und Innen, von Nähe und Distanz, von Raum und Zwischenraum, von Form und Gegenform, von Hauptsachen und Nebensachen.

Verwundert war ich darüber, dass sich zum Thema Rand im deutschsprachigen Raum noch keine wissenschaftliche Publikation mit einer allgemeinen Abhandlung zu diesem Thema finden ließ. Warum blieb der Randbegriff in der Wissenschaft bisher kaum behandelt? Abhandlungen über die Grenze, die Mitte oder den Rahmen waren aufzufinden, jedoch keine über den Rand. Besteht zwischen dem Rand und

1 Zebohtsen, Hilka: *Danke, Rand!*, 2015, in: Pressesprecher. Magazin für Kommunikation, in: <https://www.presssprecher.com/nachrichten/randgruppen-pr-ein-blick-vom-ende-der-welt-8781> (22.12.2018).

der Grenze eine zu große Ähnlichkeit oder ist der sprachliche Begriff zu unbestimmt und uneindeutig? Wäre Zweites nicht gerade ein Grund, sich diesem Thema eingehender zu widmen? Um dem Begriff auf die Spur zu kommen, führten mich weitere Recherchen häufig in den Bereich der Literatur.² Die Suche nach konkreten Unterbegriffen lieferte Beiträge zum Seitenrand, Bildrand oder Stadtrand aus dem Bereich der Design-, Kunst- und Architekturgeschichte sowie Beiträge zum Lochrand aus der Philosophie und Gestaltpsychologie. Konkrete Unterbegriffe des Randes, wie der Seitenrand, der Bildrand, der Lochrand, der Stadtrand oder die Randgruppe werden durch wissenschaftliche Publikationen repräsentiert. Der Rand in Form seines nächsten Verwandten, dem Rahmen, erweist sich vor allem im Bereich der Kunstwissenschaft, der Philosophie oder der Soziologie sowie der Medienwissenschaft als breites Forschungsfeld. Der Seitenrand als Schnittstelle der Bereiche Design- und Kunstgeschichte soll im Zentrum der folgenden Analyse stehen. Dabei bleiben Exkurse in die Rahmenanalyse nicht aus, da sie sich für die begriffliche Abgrenzung des Randbegriffs als aufschlussreich erweisen. Durch meinen persönlichen Hintergrund als Kommunikationsdesignerin mit dem Schwerpunkt auf dem Printbereich wählte ich den Seitenrand gedruckter Bücher als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dem Randthema. Die \succ makrotypographische³ Gestaltung der Buchseite steht dabei im Zentrum.

- 2 Exemplarische Beispiele literarischer Werke: Becker, Jürgen: *Ränder*, Frankfurt am Main (¹1968) 2015; Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Wien / Köln / Weimar 2006; Hohl, Ludwig: *Von den hereinbrechenden Rändern. Nachnotizen*, Frankfurt am Main 1986.
- 3 Siehe Glossar \succ Makrotypographie.

1.2 Designwissenschaftliche Relevanz

Alles hat einen Rand. Das Vorhandensein eines Randes weist auf eine Begrenzung hin. Nachdem jeder Gegenstand der materiellen Kultur begrenzt ist und jeder Designgegenstand einen Teil der materiellen Kultur darstellt, besitzt jeder Designgegenstand einen Rand.

Formfindung ist Randfindung. Die Auseinandersetzung mit der Form (Entwurf, Konzept, Gestalt) ist ein wesentlicher Teil des Designprozesses. Dieser Formfindungsprozess fordert Entscheidungen und Unterscheidungen, eine Abgrenzung zu anderen Formen und eine Begrenzung der Form in sich. Da die Begrenzung eines bestimmten Gestaltungsfeldes in unauflöselichem Zusammenhang mit seinem Rand steht, bedeutet die Findung der Form zugleich die Bestimmung ihres Randes. Folglich könnte man den Prozess der Formfindung, also jede gestalterische Tätigkeit, ebenso als Prozess der Randfindung bezeichnen. Der Rand steht in engem Zusammenhang mit der Grenze. Die Setzung der Grenzen bzw. die Bestimmung der Ränder der Form stehen im Zentrum des Designprozesses.

1.3 These und Fragestellung

Der Rand eines Gegenstandes der visuellen Gestaltung⁴ übernimmt eine bedeutende Rolle als Vermittler zwischen dem Ding und seiner Umgebung, zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen Innen- und Außenraum. Demnach stellt der Rand eine Zone hoher Spannung dar. Je nach Art

4 Da es während der Auseinandersetzung mit dem Randthema Überschneidungen zwischen Kunst und Design geben wird, diese Bereiche nicht immer eindeutig zu trennen sind, möchte ich stattdessen von ›visueller Gestaltung‹ sprechen. Die Bezeichnung ›visuelle Gestaltung‹ schließt sowohl Objekte der bildenden Kunst als auch Objekte des Design mitein.

des Gegenstandes und seines Bezugsbereichs kann der Rand unterschiedliche Eigenschaften und Formen aufweisen und infolgedessen verschiedene Funktionen erfüllen. Der Rand kann weder als Hauptsache noch als Nebensache, sondern eingebunden in die Gesamtgestaltung eines Gegenstandes betrachtet werden.

Gebrauchsgegenstände werden durch unsere Sinneswahrnehmung zunächst vor allem am Rand sehend oder spürend erkannt. Durch verschiedene Formen des Randes – hier im Speziellen des Seitenrandes gedruckter Bücher – ergeben sich verschiedene Wirkungen, welche Einfluss auf unsere Wahrnehmung ausüben. Je nach Beschaffenheit des Seitenrandes, der Außenzone der Buchseite bzw. des Buches, kann unser Blick gestoppt, weitergeleitet oder irritiert werden oder der Eindruck von Randlosigkeit entstehen.

Da der Rand eines Gestaltungsfeldes in Relation zur Begrenzung dieses Bereiches steht, kommt dem Rand vor allem während den Bildfeldentgrenzungen des beginnenden 20. Jahrhunderts und der gestalterischen Erneuerungsbestrebungen in der Buchtypografie der 1920er Jahre eine bedeutende Rolle zu. Der Seitenrand, welcher sich außerhalb und um ein Mittelfeld herum befindet, wird aktiv in die Gestaltung miteinbezogen. Die Grenzen des Bildfeldes werden von den visuellen Gestaltern reflektiert. Der Seitenrand als begrenzende Zone wird als solche nicht mehr akzeptiert, sondern negiert, erweitert und umgeformt und oftmals dazu genutzt, um über das Medium hinauszuverweisen. Dabei vollzieht sich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Neubewertung des Randes in Form eines Prozesses von der Geschlossenheit der Formen und der damit verbundenen trennenden Funktion des Randes zur Öffnung und Unbestimmtheit der Formen bis hin zu Formen »ohne Rand«.

Der Randbegriff selbst stellt einen unscharfen Begriff dar, das verdeutlicht seine oftmals metaphorische Verwen-

dungsweise im Sprachgebrauch. Da es nicht *den* Rand gibt und der Randbegriff erst durch die Zuschreibung eines konkreten Gegenstands fassbar wird, soll in der folgenden Analyse vom Seitenrand in der Buchgestaltung ausgegangen werden. Im Zentrum stehen folgende Forschungsfragen:

Inwiefern vollzieht sich im Zuge der Erneuerungsbestrebungen avantgardistischer Buchgestalter der 1920er Jahre ein Bedeutungswandel des Randes der gedruckten Buchseite?

Welche Bedeutung, Formen und Funktionen des Randes der gedruckten Buchseite kristallisieren sich dabei heraus?

Worin bestehen die begrifflichen Unterschiede zwischen dem Rand, der Grenze und dem Rahmen?

1.4 Methodik und Struktur

Ausgangspunkt bilden zwei konkrete Fallbeispiele, welche gezielt im Hinblick auf die Gestaltung der Randzone der gedruckten Seite untersucht werden (Kapitel 2 bis 2.2). Die Summe der Erkenntnisse, welche aus diesen Untersuchungen der Originalexemplare hervorgehen, sollen die Grundlage für die weiteren Analysen der Bedeutung, Funktionen und Formen des Seitenrandes (Kapitel 3 bis 3.10) sowie der begrifflichen Unterscheidung zwischen Rand, Grenze und Rahmen (Kapitel 4) bilden. Dabei wird der Seitenrand zunächst als begrenzende Zone aufgefasst und Möglichkeiten seiner Bestimmung auf den Grund gegangen (3.1). Um herauszufinden, welche visuellen Ausdrucksformen die avantgardistischen Buchgestalter der 1920er Jahre fanden, was als ›traditionell‹ bzw. ›neu‹ galt und ob sich dabei ein besonderer Umgang mit den Randzonen abzeichnet, werden weitere Vergleichsbeispiele gedruckter Buchseiten vor den 1920er Jahren herangezogen (3.2, 3.3). Da es sich in den hier getätigten

Analysen vor allem um das Gebrauchsbuch⁵ und die Lesetypographie handelt, sollen die Funktionsweisen des Seitenrandes im Hinblick auf Leserlichkeit beleuchtet werden (3.4, 3.5). Eine zentrale Funktion des Seitenrandes besteht in seiner Vermittlungsfunktion, wobei der Rand sowohl Seh- als auch Tastsinn ansprechen kann (3.6). In dieser Arbeit sollen auch kuriose Fundstücke der Buch- bzw. Seitenrandgestaltung nicht unerwähnt bleiben (3.7) sowie gegenwärtige Formen des Umgangs mit Randzonen eine Erwähnung finden (3.8, 3.9). Dabei erfolgen vereinzelt Berührungspunkte mit entfernteren Gestaltungsdisziplinen wie Produktdesign und Architektur (3.9). In der visuellen Wahrnehmung stellen Ränder und Objektbegrenzungen eine zentrale Rolle für die Orientierung dar, sodass auch immaterielle Dinge, die physisch gar nicht vorhanden sind, einen Rand besitzen können (3.10). Abschließend folgt der Versuch, die verwandten Begriffe Rand, Grenze und Rahmen voneinander abzugrenzen und der Frage nachzugehen, was den Rand eigentlich definiert (Kapitel 4).

Da das Randthema selbst beinahe ›randlos‹ ist, gehen die ausgewählten Ergänzungsbeispiele und Exkurse nur so weit, insofern Anknüpfungspunkte zum Seitenrand der gewählten Fallbeispiele der 1920er Jahre bestehen. Die gewählten Beispiele stellen die Denkgrundlage für die hier getätigten Randanalysen dar. Es handelt sich dabei um die beiden folgenden konkreten Fallbeispiele: Die zwischen 1923 und 1930 entstandenen vierzehn Bauhausbücher, entwickelt unter der gestalterischen Leitung von László Moholy-Nagy und das 1923 von El Lissitzky gestaltete Gedichtbuch *Dlja Golosa (Für die Stimme)*.

5 Zur Eingrenzung des in dieser Arbeit verwendeten Buchbegriffs siehe Glossar ›Buch.
Zur Übersicht der hier verwendeten Randbegriffe des Buches siehe Glossar ›Buchrandsystem.

2 Avantgardistische Buchgestaltung der 1920er Jahre

2.1 Die vierzehn Bauhausbücher

Die Umschlaggestaltung

Bei der Betrachtung der insgesamt vierzehn erschienenen Bauhausbücher fallen zunächst einige Besonderheiten ins Auge. Die Umschlaggestaltung jedes einzelnen Buches ist individuell und man würde, abgesehen vom etwa gleichbleibenden Format, nicht sogleich auf eine Buchreihe schließen. Die Seitenkomposition, die Gestaltungselemente sowie die Farbgebung variieren von Ausgabe zu Ausgabe. Die Palette der Gestaltungselemente umfasst geometrische Grundformen wie Kreis, Quadrat, Kreuz oder Pfeil, sich horizontal und vertikal überschneidende Farbflächen bzw. Linien sowie Architekturdarstellungen in Form von isometrischen Zeichnungen oder Fotografien (Abb. 01). Ein weiteres Kennzeichen der Umschlaggestaltung ist der durchwegs asymmetrische Seitenaufbau. Ein dezentrales Kompositionsprinzip dominiert. Farbflächen und Bilder verlaufen beginnend auf der Titelseite über den gesamten Buchumschlag, dabei werden buchphysikalische Unterbrechungen wie der Buchrücken bzw. der Bund eher ignoriert als betont. Rahmende Linien am Seitenrand, die das Mittelfeld der Titelseite eingrenzen, fehlen. Stattdessen werden Textzeilen bis knapp an den Rand gerückt. Im zweiten Buch von Paul Klee *Pädagogisches Skizzenbuch* wird diese Dramatik gesteigert, indem ein nach unten zeigender Pfeil die Schrift an den unteren Papierrand drängt. Neben grafischen und typografischen Elementen

weisen einige Umschläge auch schwarzweiße Fotografien auf. Diese sind entweder orthogonal und mit einem Rand zu den Formatkanten platziert oder formatfüllend und \simeq randabfallend gedruckt, wie es das achte Bauhausbuch *Malerei Photographie Film* von László Moholy-Nagy zeigt.

Eine weitere Besonderheit zeigen Buch eins, *Internationale Architektur*, und Buch zwölf, *Bauhaus Bauten Dessau*. Das schwarze Quadrat auf der Titelseite des ersten Buches wird nicht parallel zu den Formatkanten platziert, wie vergleichsweise das schwarze Rechteck beim elften Buch oder die schwarzen Balken auf den Büchern sechs und sieben. Das Quadrat auf der Titelseite des ersten Buches dreht sich in diagonaler Richtung, entgegengesetzt der horizontal-vertikalen Formatbegrenzung. Eine ähnliche Situation zeigt das Bauhausbuch Nummer zwölf. Die isometrische Architekturdarstellung verläuft in diagonaler Richtung, am Titel beginnend an der rechten unteren Ecke des Seitenrandes, ansteigend nach links oben, über den gesamten Buchumschlag und auf der Rückseite in der linken oberen Ecke endend. Die Abbildung der Architektur erscheint, als würde sie über den Formatrand hinauslaufen und als stelle die Begrenzung des Formats lediglich einen Ausschnitt aus einem viel größer dimensionierten Abbild der Architektur dar. Die Gestaltung widersetzt sich der Vorgabe der horizontalen und vertikalen Seitenränder und damit dem orthogonalen Rechtecksformat.

Die diagonale Anordnung von zentralen Gestaltungselementen stellt ein Spezifikum der Bücher eins und zwölf dar. Eine häufiger auftretende Gemeinsamkeit, welche bei den meisten Ausgaben zu finden ist, besteht in der Asymmetrie. Kaum ein Buch zeigt einen symmetrischen oder zentrierten Seitenaufbau. Fotografien oder grafische Linienelemente werden an den linken, rechten, oberen oder unteren Rand geschoben, als ginge vom Rand eine Art magnetische Anziehungskraft aus. Teilweise werden Elemente am Formatrand

angeschnitten, wie die Farbflächen auf dem fünften Buch von Piet Mondrian oder Textelemente werden sehr knapp an den Rand gesetzt, wie das Wort ›Bauhausbücher‹ auf dem vierten Buch von Oskar Schlemmer oder die Ziffer ›9‹ auf dem neunten Buch von Wassily Kandinsky. Eine radikale Steigerung dieser Wirkung kommt auf der Titelseite des vierzehnten Buches zum Ausdruck. Eine schwarz-weiß-rote, fotografische Abbildung wird vollflächig am Cover platziert. Die Abbildung zeigt eine angelehnte Glasplatte mit schwarzer Titelbeschriftung *bauhausbücher [/] moholy-nagy [/] von material zu architektur* angelehnt an einer roten Wandfläche. Die Aufnahmeperspektive in extremer Schräglage erzeugt eine verwinkelte Raumsituation. Das Licht-Schatten-Spiel der Typografie und die transparente Materialität der Glasplatte steigern diesen irritierenden Effekt bis hin zu einer illusionistisch, täuschenden Raumtiefe. Der durchscheinende Effekt, die diagonalenbildende Aufnahmeperspektive scheint den geschlossenen Buchdeckel visuell zu öffnen und den Betrachter ins Buchinnere weiter zu führen.

Der Gesamteindruck der Umschläge weist die Dominanz einer klaren und reduzierten Formgebung auf, welche sich ebenso in der Farbgebung wiederfindet. Neben Schwarz und Weiß herrscht eine Präferenz für die Grundfarben Gelb, Rot und Blau. Dennoch bildet jeder Umschlag ein Unikat und nur wenige Elemente sind auf jeder Ausgabe an derselben Stelle. Jene Gestaltungselemente, die den Reihencharakter am deutlichsten kennzeichnen, sind zum einen die Reihenbezeichnung ›Bauhausbücher‹, welche sich auf jedem Umschlag in serifenlosem Versalsatz wiederfindet, des weiteren die Ausgabennummer sowie das etwa gleich groß bleibende Format. Das Buchformat erinnert an ein Seitenverhältnis von 4:3 und wirkt etwas größer als das heute gängige DIN-A5-Format. Kennt man die Bauhausbücher nur aus Abbildungen in Ausstellungskatalogen erscheint die Dimension

der reproduzierten Abbildungen der Bücher im Vergleich zum realen Format verzerrt. Die Buchgegenstände weisen eine geringere Abmessung auf als aufgrund der Abbildungen in diversen Ausstellungskatalogen zuallererst angenommen wird, übertreffen im Gebrauch aber sogleich die im ersten Moment etwas enttäuschte Erwartungshaltung. Die Bücher sind gut zu lesen, liegen angenehm in der Hand und sind zudem leicht im Gewicht.

Die Innenseitengestaltung

Während also die Umschlaggestaltung von Ausgabe zu Ausgabe stark variiert, scheinen die Innenseiten größere Ähnlichkeiten zwischen den unterschiedlichen Ausgaben aufzuweisen. Jedes Buch wird in zwei unterschiedliche Teile geteilt. Der vordere Textteil wird meist auf ungestrichenem, mattem Naturpapier gedruckt, gefolgt von einem auf Glanzpapier gedruckten Bildteil. Der Großteil der vierzehn Ausgaben orientiert sich an diesem Aufbau. Je nach Autor und Auflagennummer wird von diesem Prinzip jedoch abgewichen.

Wie werden die Gestaltungselemente auf der Buchseite organisiert? Der Seitenaufbau variiert von Ausgabe zu Ausgabe, hingegen bleiben Schriftarten relativ konsequent. Insofern man mit heutigem Blick von einem \triangleright Gestaltungsraster sprechen würde, besteht dieser in den Bauhausbüchern aus zwei grundlegenden Bereichen. Gehen wir zunächst vom Textteil aus. Dieser besteht aus dem seitenmittig platzierten \triangleright Satzspiegel und beinhaltet den Fließtext mit gegebenenfalls Abbildungen und Gliederungselementen. Den Satzspiegel, also das Mittelfeld, umgibt der papierweiße Seitenrand. Bedruckte und unbedruckte Zonen sind meist klar voneinander getrennt. Die Platzierung der Abbildungen und Bildunterschriften erfolgt ebenfalls primär im Mittelfeld der Seite, wodurch am Rand der Seite unbedruckte Flächen frei bleiben.

Die Seiteneinteilung wirkt an manchen Stellen streng und systematisch und an anderen Stellen wie ›zufällig passiert‹. Eine gewisse Zufälligkeit lässt sich an jenen Stellen erkennen, an welchen ein strenger, typografischer Gestaltungsraster ausbleibt. Kürzere Textblöcke sind zusammen mit grafischen Gestaltungselementen, Zeichnungen, Skizzen, Pfeilen oder gliedernden Linien, Überschriften und Nummerierungen in wechselnder Weise gesetzt. Zweispaltigkeit trifft auf Einspaltigkeit. Vertikale Textblöcke werden mit horizontalen kombiniert. Texte und Grafiken werden frei auf der Seite angeordnet. Der Frage, inwiefern sich diese Gestaltungsweise an einem im Vorfeld systematisch geplanten Entwurf orientierte oder intuitiv im Moment des Schriftsatzes entstand, soll in weiterer Folge noch nachgegangen werden. Bleiben wir zunächst noch bei den Gestaltungsmerkmalen der Innenseiten.

Die Reduktion der kombinierten Schriftarten auf eine serifenbetonte Leseschrift im Textteil und eine serifenlose, fett gesetzte Schrift für Überschriften, Auszeichnungen und Bildunterschriften wird in den meisten Büchern konsequent durchgehalten. Die Einschränkung bleibt bei hauptsächlich zwei Schriftarten und davon jeweils mehrere Schriftschnitte. Der in Serifenschrift gesetzte Fließtext des Textteils wird zudem durch schwarze Punkte oder horizontale bzw. vertikale Linien und Balken gegliedert. In den meisten Büchern besteht der Textteil vor allem aus einem durchgehenden, einspaltig gesetzten, Fließtext. Lediglich in Kandinskys Ausgabe wird neben dem Satzspiegel eine ›Marginalspalte mit kurzen Hinweistexten bzw. Überschriften platziert (Abb. 02.b). Die Überschriften sowie die Paginierung und Bildunterschriften werden durchwegs in serifenloser Schrift und bevorzugt in Versalsatz, ähnlich wie auf den Umschlägen, gesetzt. Eine Sondervariante stellt die im zwölften Buch durchgehend angewandte Groteskschrift, vermutlich *Futura*, und die ausschließliche Kleinschreibung dar.

Die Bildanordnung des Bildteils hält sich an ein Basisprinzip und folgt meist einem ähnlichen Aufbau: pro Seite ein Bild bzw. eine Grafik inklusive Bildunterschrift. Selten werden mehrere Bilder pro Seite platziert. Die Bildanordnung in Buch zwölf weist eine nüchterne und zugleich dynamische Gestaltungsweise auf. Die in Untersichtperspektive aufgenommenen und stark angeschnittenen Fotografien des Bauhauses Dessau erzeugen eine hohe Spannung, welche durch die randabfallende, asymmetrische Platzierung der Bilder, ohne weißen Rand, gesteigert wird (Abb. 02.d).

Die Bauhausbücher folgen einem grundlegenden Aufbau, von dem je nach Autor und Thema abgewichen wurde. Im achten Buch von László Moholy-Nagy folgt im Anschluss an den Text- und Bildteil noch ein dritter Teil, der besonders hervorsticht. Er führt eine experimentelle Seitenkomposition vor, die von der angewandten Seitengliederung der anderen Bauhausbücher abweicht. Eine Kombination aus fotografischen, piktogrammartigen, linienförmigen und textlichen Elementen erzeugen ein visuelles Zusammenspiel von dynamischen Spannungen. Fotografien und sich überschneidende horizontale und vertikale Balken laufen über den Seitenrand bis zur Blattkante. Es scheint, als hätte der Gestalter die Seitenränder im Sinne einer begrenzenden oder freibleibenden, schützenden Zone ignoriert. Die Gesamtfläche der Doppelseite wird für ein bewegtes Spiel aus visuellen Spannungen genutzt. Ebenso die Anordnung der Fotografien und die gewählte Kameraperspektive der Aufnahmen weisen Dynamik und Bewegung auf. Die spitz zulaufenden Fluchtlinien einiger Aufnahmen der Doppelseitenstrecke *Dynamik der Gross-Stadt. Skizze zu einem Filmskript* erzeugen auf den ersten Blick eine hereinbrechende Sogwirkung vom Rand in Richtung Mitte (Abb. 02.c) und auf der nächsten Doppelseite vom Mittelfeld bis über den Seitenrand hinaus. Der Gestalter platziert die Gestaltungselemente knapp am Rand bzw.

›randlos‹. Das achte Buch ist das einzige Buch innerhalb der Reihe, welches eine derartige, zersplitterte, dynamische Bild-Text-Gestaltung im Innenteil aufweist. Die Seitenränder werden bewusst in die Gesamtkomposition miteinbezogen und gleichwertig mit der Seitenmitte betrachtet und bleiben nicht, wie scheinbar an anderen Stellen, zufällig frei. Die beiden üblicherweise getrennten Zonen Seitenrand und Mittelfeld verbinden sich zu einer Gesamtheit.

Wie soeben anhand des achten Buches gezeigt wurde, folgen je nach Ausgabe Abweichungen im Grundaufbau der Seitenkomposition. In gleicher Weise werden der Einsatz des Materials und die Verarbeitungstechniken innerhalb der verschiedenen Reihentitel individuell variiert. Im vierten Buch *Die Bühne im Bauhaus* von Oskar Schlemmer werden grafische Skizzen speziell verarbeitet. Eine *Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik* von Moholy-Nagy wird als viermal ausklappbare Seite in der Buchmitte mitgebunden. Im hinteren Teil des Buches begegnet man einer Grafik von Farkas Molnár mit zwei Ebenen, wovon die darunterliegende auf weißem und die darüberliegende auf transparentem Papier gedruckt wurde. Transparenz tritt noch ein zweites Mal in der Reihe auf. Der Buchumschlag des zwölften Buches *Bauhaus Bauten Dessau* wurde komplett auf transparentem Papier gedruckt.

Eine Zwischenbemerkung sollte noch zum Thema der Herstellungstechnik fallen, welche anhand der Papierkanten erkennbar wird. Anhand des \sphericalangle Buchschnitts wird deutlich, dass es sich um eine industrielle Papier- und Buchproduktion handelt im Gegensatz zum handgeschöpften, unregelmäßig ausgefranzten Büttenrand aus vorindustrieller Zeit.

*Synthese – Einheit – Zweck:
Die Bauhausbücher und die neue Gestaltung*

Für die zwischen 1923 und 1930 entwickelten Bauhausbücher übernahm László Moholy-Nagy die Federführung auf gleich mehreren Ebenen. Als Schriftleiter und Herausgeber gemeinsam mit Walter Gropius war er ebenso für die Planung und Organisation, die inhaltliche Ausrichtung, die Autorschaft (beispielsweise von Buch acht), die Werbeleitung sowie die typografische Gestaltung verantwortlich.⁶ Einerseits sollten die Bücher das Manifest des Lebens- und Kunstverständnisses des Bauhauses werden, um damit der Forderung nach einem Leistungsnachweis der Schule nachzukommen.⁷ Andererseits sollte den Vertretern der aufstrebenden, künstlerischen Avantgarde, welche euphorisch an der Entwicklung einer neuen Gestaltung arbeiteten, eine Möglichkeit des Austausches geboten werden. Am 18.12.1923 schrieb Moholy-Nagy einen Brief an Alexander Rodtschenko zusammen mit einem vorläufigen Programm für die Bauhausbücher:

»[...] wir planen die Herausgabe einer Broschüren-Serie, welche mit den heutigen aktuellsten Fragen sich beschäftigen wird. Die vergänglichere Form der Broschüren erlaubt uns ein sehr lebendiges und bewegliches Programm – von allen schöpferischen Gebieten, außerdem die Möglichkeit, einzelne Probleme durch verschiedene Spezialisten behandeln zu lassen, so daß dabei kleine Diskussionen entstehen können.

6 Vgl. Brüning, Ute: *Bauhausbücher*, in: *Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign*, AK: Bauhaus-Archiv, Berlin / Württembergischer Kunstverein, Stuttgart / Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, Leipzig 1995, S. 115.

7 Vgl. Illies, Florian: *Die Bauhausbücher als ästhetisches Programm*, in: *Modell Bauhaus*, AK: Martin-Gropius-Bau, Berlin, Ostfildern 2009, S. 236.

Ich dachte als erste Veröffentlichung eine Diskussion über den ›Konstruktivismus‹.«⁸

Das vorläufige Programm mit 30 Punkten enthielt dabei neben Themen zu Kunst und Technik, Architektur, Fotografie, Film, Malerei, Reklame und Typografie auch naturwissenschaftliche Themen wie »konstruktive« Biologie und Geografie, Chemie und Physik, Medizin sowie Themen wie »neue Erziehungsfragen«, Organisation und Wirtschaft, Wissenschaft und Politik, Philosophie und Sprache, Literatur und Musik. Für Punkt 28 plante er »die Entstehung moderner Gestaltungsbewegungen« zu behandeln und mit Punkt 30 »Utopisches« schließt er das Programm ab.⁹ Diese Auflistung liest sich wie der Versuch, anhand zentraler Fragen und Probleme des Jahrzehnts das Konzept für ein neues Weltbild und eine veränderte Lebensweise formen zu wollen. Diese Themenbreite weist zugleich auf die Bedeutung der ganzheitlichen Arbeitsweise des Bauhauses hin. Der Gestalter solle nicht isoliert in seiner fachlichen Disziplin arbeiten, sondern eine Auseinandersetzung mit Arbeitsergebnissen verwandter Gebiete pflegen.¹⁰ Dabei geht es neben einer interdisziplinären Arbeitsweise ebenso um die Aufhebung der isolierten Stellung der Kunst. Eine Synthese der verschiedenen Kunstströmungen einerseits und die Synthese aller Bereiche, die die menschliche Lebenswelt umfassen andererseits, waren

8 Moholy-Nagy, László: *Brief von Moholy-Nagy an Alexander Rodtschenko, Weimar/Staatliches Bauhaus, 18.12.1923*, in: Passuth, Krisztina: *Moholy-Nagy*, aus d. Ungar. (d. Dokumente teilw. aus d. Engl.) übertr. von Heribert Thierry, Weingarten 1986 (Ungar. Originalausgabe: Budapest 1982), S. 392.

9 Vgl. ebd., S. 392f.

10 Vgl. Brüning, Ute: *Bauhausbücher. Grafische Synthese – synthetische Grafik*, in: Rössler, Patrick (Hg.), *bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, Berlin 2009, S. 283.