

**björn ganzlandt**  
**widerspenstige drucksachen**

**störung und diagrammatik**  
**in der digitalen typografie**  
**1985-1995**



Widerspenstige Drucksachen.  
Störung und Diagrammatik in der digitalen Typografie 1985-1995

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
des Fachbereiches 05 der Justus-Liebig-Universität Gießen

Vorgelegt von Björn Ganslandt. Wien, 2012.

Dekan: Prof. Dr. Magnus Huber  
1. Berichterstatter: Prof. Dr. Uwe Wirth  
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Ludwig Jäger

Tag der Disputation: 25.6.2012

1	Einleitendes	1
1.1	Verbindungen und Schnitte	2
1.2	Stand der Forschung	4
2	Typografische Begriffsklärungen	8
3	Zur peirceschen Semiotik	14
4	Repräsentamen und Materialität	22
5	Indexikalität und Störung	37
5.1	Transparenz	38
5.2	Störungen	42
6	Ikonizität und Diagrammatik	52
6.1	Ikon und Symbol	53
6.2	Bildliche Ikonizität	60
6.3	Diagrammatische Ikonizität	66
7	Störungen in der digitalen Typografie	80
7.1	Kleine Geschichte der typografischen Störung	81
7.2	Emigre	88
7.3	FUSE	109
7.4	Ray Gun	130
7.5	Frontpage	144
7.6	Form+Zweck	159
8	Enden	173
&	Literatur, Explicit	177

1

einleitung\_

der |

## 1.1 Verbindungen und Schnitte

Zwei Phasen, so Chuck Bigelow 1983 im »Scientific American«, lassen sich in der Schriftgeschichte nach jedem technologischen Wechsel unterscheiden: »First, there is a period of imitation, in which the outstanding letterforms of the previous typographic generation serve as models for the new designs. Second, as designers grow more confident and familiar with the new medium, innovative designs emerge that are not merely imitative but exploit the strengths and explore the limitations of the medium.«<sup>1</sup> Dabei handelt es sich nicht allein um einen schrifthistorischen Befund, sondern um eine Prophezeiung für die kommenden Jahre. Beim Scientific American scheint sie Gehör zu finden: Vier Jahre nach Erscheinen des Artikels wechselt das Magazin auf Bigelows »Lucida« – eine Schriftart, die explizit unter dem Vorzeichen der Digitalität entworfen wurde.<sup>2</sup> Sie ersetzt die 1931 für die gleichnamige Zeitschrift gestaltete »Times« auf den Seiten des Magazins.

Dieses Buch soll einen Einblick in die zweite Phase der digitalen Typografie geben. Ausgangspunkte der Untersuchung sind dabei fünf Magazine – zwei davon deutsch, zwei von der amerikanischen Westküste und eine britisch-deutsche Koproduktion. Dabei geht es weniger darum, die Magazine in Isolation zu betrachten als gerade ihre Verbindungen herauszuarbeiten: zueinander, zu designtheoretischen Strömungen, zu stilistischen Entwicklungen, zu Technik und Gesellschaft. Drei der Magazine, »Emigre«, »FUSE« und »Form+Zweck« haben selbst Design zum Thema, die verbleibenden zwei – »Frontpage« und »Ray Gun« – beschäftigen sich mit Musik. Die Auswahl ist damit weder die Themen noch die Gestaltung betreffend ein repräsentativer Schnitt durch das Editorial Design der späten Achtziger und frühen Neunziger. Was die Magazine verbindet, ist vielmehr der von Bigelow prognostizierte Wille, die Möglichkeiten und Begrenzungen der eigenen Gestaltungssituation zu erkunden und sichtbar zu machen.<sup>3</sup> Dabei geht die Erkundung weit über den von Bigelow

<sup>1</sup>Charles Bigelow/Donald Day: »Digital Typography«, in: *Scientific American* 249.2 (1983), S. 94–105, hier S. 98.

<sup>2</sup>Vgl. Paul R. Bowden/David F. Brailsford: »On the Noise Immunity and Legibility of Lucida Fonts«, in: *Raster Imaging and Digital Typography. Proceedings of the International Conference Ecole Polytechnique Fédérale Lausanne October 1989*, hrsg. v. Jacques André/Roger D. Hersch, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, S. 205–212, hier S. 207.

skizzierten Rahmen hinaus: Während Lucida für die Suche nach der Digitalität angemessenen Formen steht, übertragen die Designer und Designerinnen<sup>4</sup> bei Emigre und FUSE die Widerspenstigkeit ihrer Maschinen in ihre Gestaltung. Damit fordern sie mehr als nur Schriften heraus, die von der Medialität vergangener Satzsysteme geformt wurden – gerade im anglo-amerikanischen Bereich ist die Kritik sehr weitreichend und rüttelt an der klassischen Arbeitsteilung zwischen Form und Inhalt, die gleichermaßen die Typografie wie ihre Gestalter in eine unsichtbare Dienstleisterposition zwingt und damit ihren Anteil am Text marginalisiert. Dieses Buch verfolgt Typografie dort, wo sie widerspenstig wird.

Um diesen Widerstand zu fassen, ist es nötig, einige analytische Schnitte neu zu verhandeln: Kapitel 4 entwickelt ein Konzept von Materialität jenseits fixer Innen/Außen-Dichotomien. So wird Raum geschaffen für eine Typografie, die nicht von außen als Rahmen in einen immateriellen Inhalt hineinwirkt, sondern untrennbar mit der Schrift verwachsen ist. Dieses Schriftverständnis braucht auch ein anderes Konzept von Störung, denn Ungestörtheit kann nicht länger den Blick auf einen reinen Inhalt freigeben. Kapitel 5 stellt diesen Versuch an. Die zweite Achse der typografischen Marginalisierung läuft entlang des Schnitts zwischen Bild und Wort – hier soll Kapitel 6 Hybridformen erkunden und zeigen, warum gerade Typografie nicht allein von alphabetischen, sondern genauso von diagrammatischen Ordnungen zehrt. Dieser Triade aus Materialität, Störung und Ikonizität vorangestellt sind zwei kompakte Kapitel, die Grundbegriffe der Typografie und der peirceschen Semiotik erläutern. Weil wissenschaftliches Arbeiten nicht nur klare Begriffe, sondern auch eine klare Verortung im wissenschaftlichen Diskurs erfordert, geben die nächsten Seiten zuerst einen Überblick zum Stand der Forschung in Sachen Typografie und Designtheorie der Achtziger und Neunziger.

<sup>3</sup>Allen Verbindungen zu Trotz erfordert jedes Forschungsprojekt auch Schnitte: Während wesentliche Impulse in der amerikanischen und deutschen Designlandschaft behandelt werden, bleiben etwa die Verbindungen in die Niederlande oder die Schweiz skizzenhaft. Auch wenn die hier vorgestellten Magazine prägend waren, sind sie keine Einzelercheinungen, sondern entstehen in einem Umfeld mit einer Vielzahl von mehr oder minder kurzlebigen Publikationen. Auch hier müssen Schnitte gesetzt werden, um den Fokus der Arbeit zu schärfen.

<sup>4</sup>Das Geschlechterverhältnis im Bereich der Typografie ist auch nach 1985 alles andere als ausgeglichen. Die oft aus einem techno-libertären Impuls angeführte Demokratisierung der Typografie mit ihrer Digitalisierung ist deshalb eine eher optimistische Analyse. Von den insgesamt 23 ins Museum of Modern Art aufgenommenen digitalen Schriften etwa stammt genau eine von einer Frau (Zuzana Licko von Emigre), die restlichen 22 gehen auf gerade mal 12 Gestalter zurück. Vgl. Paola Antonelli: Digital Fonts: 23 New Faces in MoMA's Collection, [www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection) (eingesehen am 13. Januar 2012).

## 1.2 Stand der Forschung

Das wachsende Interesse an ikonischen und indexikalischen Zeichenaspekten einerseits und Materialität andererseits hat in den letzten Jahrzehnten die Untersuchung von Typografie enorm befördert. Die umfangreichste Studie aus kulturwissenschaftlich-semiotischer Perspektive ist dabei Susanne Wehdes »Typografische Kultur«,<sup>5</sup> in der sie unter anderem die Zeichentheorien von Peirce und Eco für die Theoretisierung von Typografie fruchtbar macht. Die kritische Auseinandersetzung mit Wehdes Untersuchung des Qualizeichens bildet einen der Ausgangspunkte für die Bestimmung von Materialität in dieser Arbeit. Als Untersuchungsgegenstand dienen Wehde vor allen Dingen der Streit um Antiqua und Fraktur sowie avangardistische Typografie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Zumindest hier ergeben sich weitreichende Überschneidungen zu Johanna Druckers Untersuchung »The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923«<sup>6</sup> aus dem Jahr 1994. Druckers Ausgangsposition ist ebenfalls zeichentheoretisch, allerdings macht sie die Zeichentheorie selbst zum zweiten Untersuchungsgegenstand, der gerade für seine blinden Flecken im Bereich der Materialität kritisiert wird. Damit liefert Drucker gewissermaßen den Endpunkt für die hier angestellte Betrachtung von Materialität, die von Peirce zu den Theorien des New Materialism führt. Letztere teilen die Kritik von Drucker, liefern allerdings eine Alternative zu den oftmals vagen, metaphysischen oder essentialistischen Zugängen zu Materialität jenseits der Zeichentheorie.

Nicht nur bei Materialität, auch in Fragen der Störung liefert Drucker mit ihrer Auslegung des linguistischen Konzepts der »Markedness« Anstöße. Das gleiche gilt für Sabine Gross, die in »Lese-Zeichen«<sup>7</sup> Aleida Assmanns Konzept der »wilden Semiose« für die Schrift fruchtbar macht. Gross überträgt weiterhin Ansätze der kognitiven Psychologie in die Betrachtung von Leseprozessen. Hier entstehen Anknüpfungspunkte zu Gerard Unger, der in »Wie man's liest«<sup>8</sup> wahrnehmungspsycholo-

<sup>5</sup>Susanne Wehde: *Typografische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer, 2000.

<sup>6</sup>Johanna Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

<sup>7</sup>Sabine Gross: *Lese-Zeichen: Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

<sup>8</sup>Gerard Unger: *Wie man's liest*, Zürich: Niggli, 2009.

gische Erkenntnisse mit seinen typografischen Erfahrungen verbindet. Auch hier lassen sich Ansätze einer Störungstheorie herauslesen, und im Gegensatz zu Gross, die sich vor allem auf konkrete Poesie konzentriert, schafft Unger dabei die Verbindung zur Typografie der achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Noch deutlicher wird dieser Zusammenhang in Kristian Kißlings Beitrag zum Band »Rauschen«, <sup>9</sup> in dem er unter anderem David Carsons Gestaltung im Hinblick auf Rausch- bzw. Störungsphänomene beleuchtet – leider ohne konkrete Beispiele. Eine ausgearbeitete Störungstheorie für das Grafikdesign gehört deshalb neben einem neuem Materialitäts-Begriff zu den wesentlichen Forschungsbeiträgen dieser Arbeit.

Nach Wehde lassen sich in Deutschland noch einige andere Texte mit zeichentheoretischem Hintergrund zur Typografie finden. Besonders herauszuheben ist dabei Jürgen Spitzmüller, der auf der Grundlage von Rudi Kellers Semiotik einen dezidiert anti-repräsentationistischen Zugang zur Typografie entwickelt <sup>10</sup> – ein Ausgangspunkt, der hier aufgenommen werden soll. Spitzmüller schlägt außerdem die Verbindung zur Soziolinguistik <sup>11</sup> sowie zur Multimodalität. Für letztere ist im deutschsprachigen Bereich auch Hartmut Stöckls Artikel »Typographie: Gewand und Körper des Textes« <sup>12</sup> zentral. Im englischsprachigen Diskurs finden sich zur Anwendung multimodaler Analyse auf die Typografie Arbeiten von Theo van Leeuwen, <sup>13</sup> die zunehmend ihren Weg in literaturwissenschaftliche Methodik finden. Hier ist etwa Nina Nørgaards Forschung zu nennen, die neben van Leeuwens auch peircesche Analysekatégorien aufnimmt. <sup>14</sup> Problematisch gestalten sich hier die oft ahistorisch <sup>15</sup> und deshalb statisch angelegten Kategorien, die gerade die performative Dynamik von Hybridformen zwischen Bild und Schrift nicht erfassen. Als epistemisch besonders interessante Hybridform hat in den letzten Jahren das Diagramm viel Aufmerksamkeit bekommen, etwa bei Sybille Krämer, die hier wiederum den Anschluss zu Peirce herausarbeitet. <sup>16</sup> Die Verbindung zwischen Schrift und peirceschem Diagramm beschäftigt auch Bauer und

<sup>9</sup>Kristian Kißling: »Unsinn lesen, Unsinn hören. Rauschen im Grafikdesign und in der Popmusik«, in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, hrsg. v. Andreas Hiepko/ Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 191–205.

<sup>10</sup>Jürgen Spitzmüller: »Typographisches Wissen. Die Oberfläche als semiotische Ressource«, in: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, hrsg. v. Angelika Linke/ Helmut Feilke, Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 459–488.

<sup>11</sup>Jürgen Spitzmüller: »Graphisches Crossing. Eine soziolinguistische Analyse graphostilistischer Variation«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 35 (2007), S. 397–418.

<sup>12</sup>Hartmut Stöckl: »Typographie: Gewand und Körper des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Textgestaltung«, in: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 41 (2004), S. 5–48.

<sup>13</sup>Vgl. etwa: Theo van Leeuwen: »Towards a Semiotics of Typography«, in: *Information Design Journal* (2006), S. 139–155.

<sup>14</sup>Nina Nørgaard: »The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach«, in: *Orbis Litterarum* 64.2 (2009), S. 141–160.

Ernst in ihrem Einführungsband zur Diagrammatik<sup>17</sup> – die Autoren streben allerdings letztendlich ein weites Verständnis von Diagrammatik an, bei dem eher eine spezifische Form von Erkenntnis als ikonische Relationen im Mittelpunkt steht. In dieser Arbeit soll tendenziell dem von Frederik Stjernfelt eingeschlagenen Weg<sup>18</sup> gefolgt werden, der für eine engere Interpretation von peircescher Diagrammatik steht. Auch wenn also Ansätze für eine Diagrammatik der Seite existieren – hier ist auch noch die Arbeit von Schmitz zu nennen<sup>19</sup> –, steht eine ausformulierte Theorie für die Diagrammatik der Seite vor der Folie der peirceschen Semiotik noch aus.

Auch die typografische Entwicklung zwischen 1985 und 1995 ist – gerade im Vergleich zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – noch wenig erschlossen. Allen voran muss hierbei die Arbeit von Rick Poynor genannt werden, der das Editorial- und Grafikdesign in den Neunzigern mit seinem Magazin »Eye« begleitet und mit einer Reihe von Büchern wie »Typography Now«<sup>20</sup> und »No More Rules«<sup>21</sup> sowohl grafische wie theoretische Entwicklungen der Zeit dokumentiert. Wenig rezipiert, aber dennoch wichtig ist auch Emily King, die sich mit ihrer Dissertation »New Faces: Type Design in the First Decade of Device-independent Digital Typesetting (1987-1997)«<sup>22</sup> einem ähnlichen Zeitraum wie diese Arbeit widmet. Kings geografisch organisierte Untersuchung lässt allerdings den deutschsprachigen Bereich weitestgehend aus und bleibt an vielen Stellen deskriptiv. Zeitgenössische Analysen zur Typografie dieser Periode finden sich in der unter anderem von Michael Bierut und Stephen Heller herausgegebenen Reihe »Looking Closer«, die wichtige Texte des Design Criticism zusammenbringt.<sup>23</sup> Ein Gegenstück zum englischsprachigen Design Criticism findet sich im deutschsprachigen Bereich kaum, hier ist allerdings der Band »postscript« zu nennen, der den Zusammenhang zwischen Digitalisierung und Schrift untersucht. Insbesondere Walter Pammingers Beitrag zu Singularität in der Schrift<sup>24</sup> bietet weitreichende Anschlusspunkte zum peirceschen Sinzeichen und damit wichtige

<sup>15</sup>Vgl. Stephan Kurz: »There's More to It Already. Typography and Literature Studies: A Critique of Nina Nørgaard's ›The Semiotics of Typography in Literary Texts‹ (2009)«, in: *Orbis Litterarum* 66.5 (2011), S. 409–422.

<sup>16</sup>Sybille Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer Diagrammatologie? Reflexionen über ein erkennendes Sehen«, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hrsg. v. Martina Heßler/Dieter Mersch, Bielefeld: Transcript, 2009, S. 94–122.

<sup>17</sup>Matthias Bauer/Christopher Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript, 2010.

<sup>18</sup>Frederik Stjernfelt: »Diagrams as Centerpiece of a Peircean Epistemology«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 36.3 (2000), S. 357–384.

<sup>19</sup>Ulrich Schmitz: »Blickfang und Mitteilung. Zur Arbeitsteilung von Design und Grammatik in der Werbekommunikation«, in: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 54 (2011), S. 79–109.

<sup>20</sup>Rick Poynor/Edward Booth-Clibborn (Hrsg.): *Typography Now: The Next Wave*, London: Internos, 1991.

<sup>21</sup>Rick Poynor: *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, New Haven: Yale University Press, 2003.

Impulse für diese Arbeit. Konkret an der Geschichte des Magazins *Emigre* ausgerichtet sind »*Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*«<sup>25</sup> und Ausgabe Nr. 70<sup>26</sup> von *Emigre* selbst. Auch für *Ray Gun* existieren mit »*Ray Gun: Out of Control*«<sup>27</sup> und »*The End of Print*«<sup>28</sup> zwei Rückblicke, bei denen es sich tendenziell eher um Collagen als um Analysen handelt. Auch die Reflexion von VanderLans auf die Geschichte von *Emigre* bleibt weitestgehend deskriptiv. Es lassen sich noch weitere Publikationen zum Editorial Design zwischen 1985 und 1995 finden, von denen allerdings die meisten reine Bildsammlungen sind. Jüngere Analysen lassen sich abseits von Poynter kaum finden, und der deutschsprachige Bereich ist noch nahezu unerforscht. Editorial Design und Typografie sind als Themen in der deutschen Designtheorie der letzten Jahre noch unterrepräsentiert. Im eher praktisch ausgerichteten Bereich finden sich dagegen zahlreiche Publikationen zur Typografie. Hier sind besonders die Arbeiten von Willberg,<sup>29</sup> Forssman und De Jong<sup>30</sup> prägend. Neben der praxisorientierten Theoretisierung des eigenen Gegenstands wird hier auch ein umfangreicher Bestand typografischer Nomenklatur gepflegt, der die Grundlage für das folgende Kapitel bildet.

<sup>22</sup>Emily King: »*New Faces: Type Design in the First Decade of Device-independent Digital Typesetting (1987-1997)*«, Diss., Kingston University, 1999.

<sup>23</sup>Besonders relevant: Michael Bierut u. a. (Hrsg.): *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, New York: Allworth Press, 1997.

<sup>24</sup>Walter Pamminger: »Typografie des Singulären. Neuere Annäherungen des Körpers an die Schrift«, in: *postscript. Zur Form von Schrift heute*, hrsg. v. Martina Fineder/ Eva Kraus/Andreas Pawlik, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 44–61.

<sup>25</sup>Rudy VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

<sup>26</sup>Rudy VanderLans (Hrsg.): *Emigre, Nr. 70 – The Look Back Issue: Celebrating 25 Years in Graphic Design*, Berkeley, CA: Gingko Press Inc., 2009.

<sup>27</sup>Dean Kuipers/Chris Ashworth: *Ray Gun: Out of Control*, London: Booth-Clibborn, 1997.

<sup>28</sup>Lewis Blackwell/David Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, Rev. ed., San Francisco: Chronicle Books, 2000.

<sup>29</sup>Hans Peter Willberg/ Friedrich Forssman: *Lesetypographie*, 3. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2005.

<sup>30</sup>Friedrich Forssman/Ralf de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*, 3. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2004.

2

Կարգադրություն

հարմար

ընդհանուր

հարցեր

Die wichtigste Begriffsklärung im Kontext der Typografie betrifft sie selbst.

Der Begriff der Typografie hat, getragen vom technischen und kulturellen Wandel, im letzten Jahrhundert eine deutliche Verschiebung erfahren: Die handwerklich-technischen Aspekte, welche vor 1900 den Kern der Bestimmung ausmachten, werden inzwischen eher mit Satz und Druck identifiziert, während der gestalterische Aspekt zunehmend in den Fokus rückt.<sup>1</sup> Im Gestalterischen soll deshalb auch das hier zu entwickelnde Typografie-Verständnis ansetzen: *Typografie ist Gestaltung von Glyphen und ihren Relationen im Raum.*

Eine Glyphe ist im Kontext der digitalen Typografie die kleinste grafische Einheit, aus der letztendlich das Schriftbild der Seite erzeugt wird.<sup>2</sup> Glyphen sind dabei nicht mit Buchstaben gleichzusetzen: Selbst in einem Schriftschnitt kann ein Buchstabe einer Vielzahl von Glyph-Varianten entsprechen – gleichzeitig finden in Ligaturen (wie dem »fi« in Typografie) mehrere Buchstaben in einer Glyphe zusammen. Darüber hinaus können Fragmente von Buchstaben, beispielsweise Diakritika, eigene Glyphen belegen. Neben Buchstaben werden außerdem auch Satzzeichen und Ornamente als Glyphen kodiert.

Die Einbeziehung der Glyphe in die Definition soll die Abgrenzung zur Chirografie, also der Handschrift,<sup>3</sup> leisten. Der Unterschied zwischen Chiro- und Typografie muss an ihrem Prozess festgemacht werden: Während in der Handschrift jedem Strich die indexikalische Spur der Körperlichkeit ihres Autors anhaftet, verfolgt jegliche Typografie das Ziel, ein grafisches Endprodukt durch wiederholbare Formen von dieser Körperlichkeit zu entkoppeln. Wie die Bleiletter vor ihr ist die Glyphe eine solche vom körperlichen Akt des Schreibens zumindest in der Performanz ihrer Setzung entkoppelte Form. Diese Trennung erlaubte der Typografie in den letzten Jahrhunderten Formen zu finden, die sich nicht länger direkt von handschriftlicher Gestaltung ableiten.<sup>4</sup> Es wäre allerdings falsch, hier von einer Wegentwicklung zu sprechen, denn gleichzeitig ist zu jedem Zeitpunkt der typografischen Geschichte die Imitation handschriftlicher

<sup>1</sup>Vgl. Wehde: *Typografische Kultur*, S. 3f.

<sup>2</sup>Vgl. Jukka Kalervo Korpela: *Unicode Explained*, Sebastopol, CA: O'Reilly, 2006, S. 30. Im Anschluss an die 1991 definierte ISO-Norm 9541-1 werden Glyphen an anderer Stelle auch als abstrakte Entitäten gefasst, die in einer Type-Token-Beziehung zu ihrer grafischen Umsetzung stehen. Dieser Interpretation soll hier nicht gefolgt werden, da sie nicht mehr der geläufigen Praxis entspricht. Siehe ISO: *ISO/IEC 9541-1:1991. Information Technology – Font information Interchange – Part 1: Architecture*, 1991, S. 81.

<sup>3</sup>Vgl. Jürgen Spitzmüller: »Typographie«, in: *Einführung in die Schriftlinguistik*, hrsg. v. Christa Dürscheid, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 207–238, hier S. 211.

<sup>4</sup>Vgl. Hans Peter Willberg: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*, Mainz: Hermann Schmidt, 2001, S. 14.

Formen ein relevantes Thema. Hier wird vielmehr ein Raum geöffnet, in dem sich die Typografie zwischen chirografischer Bewegungslogik und geometrischer Konstruktion entfaltet.

Um diesen Raum zu strukturieren, haben sich im 20. Jahrhundert zahlreiche Klassifikationssysteme entwickelt, die ihre Strukturen historischen oder grafisch-morphologischen Unterscheidungen verdanken. In den letzten Jahren geht der Trend in der deutschsprachigen Designtheorie dabei klar zu einer primär morphologisch motivierten Strukturierung,<sup>5</sup> für die hier stellvertretend Indra Kupferschmids Klassifikationsmatrix vorgestellt werden soll (Abb. 2.1).

	Serifen		Serifenlos		Schriftarten
	mit Strichkontrast	kein Strichkontrast	mit Strichkontrast	kein Strichkontrast	
dynamisch	Garamond	Caecilia	Barmeno	Syntax	Z. Chancery
statisch	Bodoni	Boton	Britannic	Helvetica	Künstlerschrift
geometrisch	Futuraoman	Memphis	Parisian	Futura	Tekton
frei/dekorativ	Beowolf	Თ Ი Კ	Warlem	DYNAMOE	Remedy

Abbildung 2.1: Schriftklassifikation nach Indra Kupferschmid.<sup>6</sup>

Die erste Unterscheidung, die in Kupferschmids Matrix getroffen wird, ist, ob eine Schrift Serifen besitzt – diese Klasse nennt sich Antiqua – oder ob sie ohne Serifen auskommt – diese Klasse wird in der Regel als Grotesk<sup>7</sup> bezeichnet. Wie alle Unterscheidungen in dieser Matrix handelt es sich hier nicht um eine binäre Opposition, sondern um ein Kontinuum: Es gibt durchaus Mix- oder Semi-Sans-Schriften, die als Hybride zwischen Grotesk und Antiqua stehen.<sup>8</sup> Kupferschmids Klassen sind also eher als Prototypen zu verstehen. Innerhalb der serifenbehafteten Klasse existieren wiederum Schriften mit sehr betonten Serifen (etwa »Boton«), die unter dem Titel Egyptienne zusammengefasst werden,<sup>9</sup> und solche,

<sup>5</sup>Vgl. Indra Kupferschmid: *Buchstaben kommen selten allein*, 2. Aufl., Sulgen, Zürich: Niggli, 2009, S. 29ff; vgl. Willberg: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*, S. 49; vgl. Stephanie De Jong/Ralf De Jong: *Schriftwechsel. Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln*, Mainz: Hermann Schmidt, 2008, S. 72ff. Gleichzeitig wird in den genannten Büchern allerdings auch die gängige DIN-Klassifikation (DIN 16518) diskutiert, die auf einer Mischung von historischen und morphologischen Unterscheidungen basiert.

<sup>6</sup>Aus: Kupferschmid: *Buchstaben kommen selten allein*, S. 32.

<sup>7</sup>In der DIN-Nomenklatur wird die Grotesk als serifenlose Linear-Antiqua klassifiziert. Vgl. De Jong/De Jong: *Schriftwechsel. Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln*, S. 69.

<sup>8</sup>Vgl. ebd., S. 75.

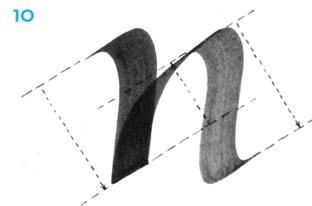
<sup>9</sup>Vgl. Willberg: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*, S. 49.

bei denen die Serifen nurmehr Haarlinien sind (etwa Didot, der das »n« in Abb. 2.3 entspricht). Neben diese Klassen stellt Kupferschmid die Schreibschriften – gebrochene Schriften wie die Fraktur spielen in der Matrix keine Rolle mehr.

Eine weitere grundlegende Unterscheidung liegt auf der Y-Achse und beschreibt das Formprinzip der Schrift, das zumindest bei dynamischen und statischen Schriften eng mit konkreten Schreibwerkzeugen verbunden ist: Die Breit- oder Wechselzugfeder wird in der Regel mit dynamischen Formen<sup>10</sup> identifiziert. Der Strichstärkenkontrast<sup>11</sup> ergibt sich hier durch den Winkel der Schreibfeder zur Richtung des Strichs. Liegt die Feder orthogonal zum Strich, ist dieser so breit wie die Feder – längs zum Strich dagegen ist der Strich so dünn wie die Feder hoch.<sup>12</sup> Bei einem konstanten Winkel ergeben sich daraus die für dynamische Schriften typische schräge Symmetrieachse des »O« und die offenen Formen des gemeinen<sup>13</sup> »e«.

Das statische Formprinzip<sup>14</sup> ist durch die Spitzfeder geprägt, die Strichstärkenkontrast nicht durch ihr Winkelverhältnis, sondern durch wechselnden Druck erzeugt: Wird die Feder stärker aufgedrückt, spreizt sie sich und erzeugt so im Vergleich zur Breitfeder eher regelmäßige geschlossene Formen, etwa beim gemeinen »a« oder »e«. Diese Spreizung – hier entsteht doch wieder ein Bezug zum Winkel – ist allerdings nur möglich, wenn die Feder sich orthogonal zum Strich bewegt,<sup>15</sup> etwa bei senkrechten Strichen. Vergleicht man gerade »a« und »e« mit ihren dynamischen Gegenparts, wird sichtbar, dass die beiden Formprinzipien sich auch dann unterscheiden, wenn kaum noch Strichstärkenkontrast auszumachen ist – gut zu erkennen etwa bei Syntax und Helvetica in der Klassifikationsmatrix.

Das geometrische Formprinzip wird bei Kupferschmid der Redis- oder Schnurzugfeder zugeschrieben. Dieser Bezug ist allerdings wesentlich weniger eindeutig als beim dynamischen bzw. statischen Formprinzip. Diese Klasse von Schriften ist allgemein stärker durch Konstruktion als

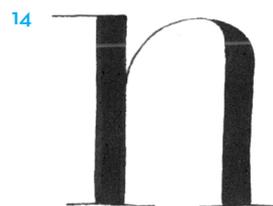


**Abbildung 2.2:** Beispiel für ein dynamisches »n« mit großem Strichstärkenkontrast. Aus: Gerrit Noordzij: *The Stroke. Theory of Writing*, 2. Aufl., London: Hyphen Press, 2009, S. 37.

<sup>10</sup>Strichstärkenkontrast ist der Unterschied in der Stärke zwischen den horizontalen und den vertikalen Strichen. Vgl. Karen Cheng: *Anatomie der Buchstaben*, Mainz: Hermann Schmidt, 2006, S. 11.

<sup>12</sup>Vgl. Kupferschmid: *Buchstaben kommen selten allein*, S. 30f.

<sup>13</sup>Als Gemeine oder Minuskeln werden Kleinbuchstaben bezeichnet, während Großbuchstaben Versalien oder Majuskeln genannt werden. Vgl. Cheng: *Anatomie der Buchstaben*, S. 11.



**Abbildung 2.3:** Beispiel für ein statisches »n« mit großem Strichstärkenkontrast. Aus: Noordzij: *The Stroke. Theory of Writing*, S. 70.

von chirografischen Formprinzipien geprägt.<sup>16</sup> Damit markiert sie einen Zugang zur Schriftgestaltung, der auch für die Zeit zwischen 1985 und 1995 sehr prägend werden sollte. Typisch – wie Tekton zeigt, aber keineswegs verbindlich – sind für diese Klasse kreisrunde Formen beim gemeinen »a«, »o« und »e«.

Die Klasse »frei/dekorativ« schlussendlich beinhaltet alle Schriften, die sich nicht mit den gängigen Formprinzipien fassen lassen. Bemerkenswert ist dabei, dass die Beispiele in Kupferschmids Matrix ausnahmslos aus der Zeit zwischen 1990 und 1995 stammen. Die Beispiele zeigen allerdings auch, dass etwa »Beowolf« und »You Can (read me)« durchaus von klassischen Formprinzipien geprägt sind, diese allerdings deutlich stören. Den Funktionen und den Umständen dieser Störungen soll in den kommenden Kapiteln nachgegangen werden.

Bevor es jedoch um Semiotik und Störungen gehen kann, ist es nötig, noch eine weitere Dimension der typografischen Klassifikation einzuführen: In den Sechzigerjahren begann sich die Anfang des 20. Jahrhunderts etablierte Arbeitsteilung zwischen Setzer und Typograf zu verschieben. Während der Setzer im Bleisatz die Verantwortung für Zeichenabstände und Umbrüche getragen hatte, übertrug die technische Entwicklung diese gestalterische Verantwortung zunehmend dem Typografen. Diese neuen Aufgaben werden als Mikrotypografie bezeichnet, während die klassischen Aufgaben des Typografen, also die Gestaltung der übergreifenden Konzeption, normalerweise Makrotypografie genannt wird.<sup>17</sup> Die historische Genese des Begriffspaares führt teilweise zu einem etwas kontraintuitiven Zuschnitt der beiden Bereiche. Die Wahl der Schriftart beispielsweise ist eine Frage der Makrotypografie, weil sie traditionell zur Verantwortung des Typografen gehörte.

An dieser Stelle soll deshalb eine etwas andere Definition der beiden Klassen vorgeschlagen werden, welche die Unterscheidung von Mikro- und Makrotypografie strikt von ihrer grafischen Granularität ableitet: *Mikrotypografie* beschreibt alle Eigenschaften, die eine medial realisierte

<sup>15</sup>Vgl. Noordzij: *The Stroke. Theory of Writing*, S. 70.

<sup>16</sup>Vgl. Willberg: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*, S. 14.

<sup>17</sup>Vgl. Hans Peter Willberg: *Typolemik. Streiflichter zur Typographical Correctness*, Mainz: Hermann Schmidt, 2000, S. 58ff.

Glyphe für sich genommen besitzen kann – also etwa Schriftart und -schnitt sowie die eingesetzte Druckerschwärze. *Makrotypografie* dagegen steht für das Arrangement von Glyphen in der Fläche der Seite und im Raum der Drucksache sowie für Eigenschaften, die Seiten und Drucksachen für sich besitzen können – etwa das Papier oder die Bindung. Auf dieser Ebene wird also beschrieben, wie Glyphen zu Wörtern, Zeilen, Absätzen und anderen mehrglyphigen Entitäten zusammenfinden.

Die Definition der Mikrotypografie entspricht damit weitgehend der von Hartmut Stöckl,<sup>18</sup> welcher sich – genau wie Susanne Wehde<sup>19</sup> – für eine Dreiteilung in Mikro-, Meso- und Makrotypografie starkmacht.<sup>20</sup> Mesotypografie beschreibt hierbei die Relationen von Glyphen, Wörtern und Zeilen, während Makrotypografie typografisch organisierende Zusammenhänge umfasst – ein Thema, das hier vor der Folie der Diagrammatik diskutiert werden soll.<sup>21</sup> Eine Ausgliederung der Meso- aus der Makrotypografie erscheint deshalb für diese Arbeit nicht sehr produktiv.

Über allgemeine typografische Begriffe wäre zweifellos noch viel mehr zu sagen und wesentlich mehr zu zeigen – beides Aufgaben, die etwa Ralf de Jong<sup>22</sup> oder Indra Kupferschmid<sup>23</sup> bereits beeindruckend gelöst haben. Für die Zwecke dieser Untersuchung ist vorerst keine weitere definitonische Arbeit an typografischen Grundbegriffen nötig – wo doch noch weitere typografische Fachbegriffe eingeführt werden, sind diese stets in Fußnoten erläutert.

<sup>18</sup>Vgl. Stöckl: »Typographie: Gewand und Körper des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Textgestaltung«, S. 22.

<sup>19</sup>Vgl. Wehde: *Typografische Kultur*, S. 108.

<sup>20</sup>Stöckl ergänzt die Dreiteilung noch durch eine vierte Klasse namens »Paratypografie«, in der er Materialität im Sinne von Substanz diskutiert: Vgl. Stöckl: »Typographie: Gewand und Körper des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Textgestaltung«, S. 23.

<sup>21</sup>Vgl. ebd., S. 12.

<sup>22</sup>De Jong/De Jong: *Schriftwechsel. Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln*.

<sup>23</sup>Kupferschmid: Buchstaben kommen selten allein.

3

Հարկերը

սահմանափակ

ենք:

Eines der grundlegenden Ziele der peirceschen Philosophie ist ihr Nutzen als wissenschaftliches Werkzeug. Gemeint ist eine Form von Wissenschaftlichkeit, die sich aus der angewandten Mathematik und vor allen Dingen den Naturwissenschaften ableitet. Diese grundlegende Einstellung zur Philosophie hat weitreichende Konsequenzen – eine davon ist, dass Theorien als Werkzeuge der Erkenntnis stets selbst auf dem Prüfstand stehen und revidiert werden müssen. Das führt bei Peirce in über vierzig Jahren semiotischer Entwicklung zu einem sowohl diachron wie synchron sehr komplexen Theoriegebäude. Mit diesem Theoriegebäude zu arbeiten, heißt immer, Schnitte anzusetzen und die Vor- und Nachteile verschiedener Entwicklungsstufen und Terminologien gegeneinander abzuwägen.

Ein entscheidender Schnitt soll hier 1903 ansetzen: Binnen nur einem Monat<sup>1</sup> entstand in diesem Jahr der »Syllabus« als Begleitlektüre zu den Lowell-Vorlesungen, in dem Peirce die heutzutage verbreitetste Fassung seiner Zeichentaxonomie entwickelt. In den folgenden fünf Jahren sollten noch zahlreiche Erweiterungen dieser Taxonomie folgen, welche die zehn Zeichenklassen des Syllabus bis auf die berühmten zehn Triaden und resultierenden 66 Zeichenklassen vergrößert.<sup>2</sup> Auch wenn diese Entwicklungen im Weiteren nicht völlig ignoriert werden sollen, können sie nicht die Grundlage der Untersuchung bilden, da der Gewinn an Erklärungskraft in keinem Verhältnis zu der exponentiell steigenden Komplexität steht. Diese Situation wird durch die problematische Editionsfrage noch verschärft – die späten peirceschen Gedanken bleiben deshalb oft sehr skizzenhaft.

Eine der Konstanten, die sich durch den Großteil der peirceschen Philosophie zieht, ist seine Faszination für die Zahl Drei.<sup>3</sup> Diese schlägt sich zwischen 1880 und 1890 in den drei relationenlogischen Kategorien der Erst-, Zweit und Drittheit nieder,<sup>4</sup> die in seinem späteren Denken eine zentrale Position einnehmen:

Erstheit steht hierbei für die Monade ( . )<sup>5</sup> – erkenntnistheoretisch gesehen eine gleichermaßen faszinierende und problematische Größe:

<sup>1</sup>Vgl. T. L Short: *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 237.

<sup>2</sup>Vgl. ebd., S. 238.

<sup>3</sup>Vgl. *Charles Sanders Peirce: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition*, hrsg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss, (zitiert mit Band- und Absatznummer), Charlottesville: InteLex., 1994, 1.355.

<sup>4</sup>Vgl. Klaus Oehler: *Charles Sanders Peirce*, München: C.H. Beck, 1993, S. 55.

<sup>5</sup>Die Kategorien entspringen einer diagrammatisch gedachten Relationenlogik. Deshalb sollen sie hier auch diagrammatisch exemplifiziert werden.

Erstheit muss vor jeder Repräsentation liegen, da diese bereits ein Zweites, zu Repräsentierendes voraussetzt. Sie geht also jeglicher Synthese voraus und kann damit nicht beschrieben oder gedacht werden:

Stop to think of it, and it has flown! What the world was to Adam on the day he opened his eyes to it, before he had drawn any distinctions, or had become conscious of his own existence – that is first [...].<sup>6</sup>

<sup>6</sup>Peirce: *CP*, 1.357.

Die Erstheit steht für Peirce dem Begriff der Möglichkeit nahe – mit dem bedeutsamen Unterschied, dass »Möglichkeit« im Sprachgebrauch eine Relation zu bereits Bestehendem beschreibt,<sup>7</sup> während »Erstheit« eine Möglichkeit ohne Bezug bzw. eine Neuheit ohne Abgrenzung zum Alten darstellt.

<sup>7</sup>Vgl. ebd., 1.531.

Zweitheit steht analog für die Dyade ( – ) – hier wird also ein Gegenüber von Subjekt und Objekt fassbar. Dieses Gegenüber ist nur möglich, wenn das Eine und das Andere jeweils als Monade analysiert werden kann. Zweitheit setzt also aus seiner diagrammatischen Logik immer Erstheit voraus. Gleichzeitig kann die genuine dyadische Relation nicht in diese Erstheiten aufgelöst werden, sondern besitzt eine eigene Identität. In Zweitheit kann somit der Bezug zu den Dingen und ihrer Widerständigkeit analysiert werden: »The genuine second suffers and yet resists, like dead matter, whose existence consists in its inertia.«<sup>8</sup> Hier ist somit eine Dynamik eingeschrieben, die ganz wesentlich die Frage nach Materialität im folgenden Kapitel prägen wird.<sup>9</sup> Im Gegensatz zur flüchtigen Natur der Erstheit als Möglichkeit ist die Zweitheit von Peirce wesentlich »härter« gedacht und steht deshalb dem Begriff der »Existenz« nahe.<sup>10</sup>

<sup>8</sup>Ebd., 1.358.

<sup>9</sup>Wobei die peircesche Bestimmung der »toten Materie« nicht unkritisiert bleiben soll.

<sup>10</sup>Vgl. Helmut Pape: *Charles S. Peirce zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2004, S. 125.

So wie die Dyade Monaden voraussetzt und doch mehr als nur zwei Monaden ist, baut auch die Drittheit als Triade ( 人 ) auf Dyaden auf und ist in ihrer genuinen Form doch nicht auf sie reduzierbar. Drittheit steht jenseits der Dualität von Subjekt und Objekt oder der Kausalität von Wirkung und Ursache<sup>11</sup> und setzt drei Pole in eine Beziehung, in der jeder

<sup>11</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 1.359.

Zweierzusammenhang stets durch den dritten Pol mediiert wird.<sup>12</sup> Somit bringt auch erst Drittheit als Mediationsverhältnis eine Relation zwischen Erst- und Zweitheit jenseits ihrer diagrammatischen Abhängigkeit hervor und schafft somit die Grundlage für Reflexion jenseits singulärer Existenz und damit Verstand – Reflexion über die Einzelfälle der Zweitheit ist es auch, die erst Gesetzmäßigkeiten hervorbringt.<sup>13</sup>

Diese Bestimmung der Kategorien ist der Ausgangspunkt für das Zeichenmodell des Syllabus:

**A Sign, or Representamen, is a First which stands in such a genuine triadic relation to a Second, called its Object, as to be capable of determining a Third, called its Interpretant, to assume the same triadic relation to its Object in which it stands itself to the same Object.<sup>14</sup>**

Die erste Triade des peirceschen Zeichenmodells ist also die zwischen *Repräsentamen*, *Objektpol* und *Interpretant* – in Abbildung 3.1 findet sie sich deshalb im Zentrum. Dass Peirce sein Zeichen dreipolig denkt, ist enorm wichtig, da es einen Weg aus dem Repräsentationismus weist. Peirce umgeht die Vorstellung des Zeichens als einfacher Substitutionsfunktion durch die Einführung des Interpretanten: Durch diese Erweiterung stellt Semiose nicht einfach ein Verhältnis zwischen einem Objekt und einem Zeichen her, sondern wird stets durch den Interpretanten, also den Effekt der Semiose im Interpretieren mediiert. Ein triadisches Zeichen ist also stets Zeichen für jemanden oder etwas<sup>15</sup> und existiert nur »in actu«,<sup>16</sup> also aus dem dynamischen Zusammenspiel der drei Pole in der Performanz der Semiose.

Dieses Mediationsverhältnis muss auch berücksichtigt werden, wenn Peirce von der Determinierung des Dritten durch das Zweite spricht. Das Repräsentamen ist nicht Ursache für einen kausal verketteten Interpretanten, sondern stellt vielmehr eine Einschränkung dar, die im Prozess der Mediation greift.<sup>17</sup>

<sup>12</sup>Was das Dreieck ( $\triangle$ ) zu einer denkbar schlechten Visualisierung der genuinen Triade macht – nichtsdestotrotz trifft man diese in der Literatur durchaus an. Vgl. etwa: Ludwig Nagl: *Charles Sanders Peirce*, Frankfurt a.M.: Campus, 1992, S. 43.

<sup>13</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 1.328.

<sup>14</sup>Ebd., 2.274.

<sup>15</sup>Der Interpret muss keineswegs menschlich sein: Vgl. James Jakob Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, S. 25.

<sup>16</sup>Vgl. Stjernfelt: »Diagrams as Centerpiece of a Peircean Epistemology«, S. 367.

<sup>17</sup>Vgl. Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, S. 23.

Im Interpretanten steckt noch eine weitere Idee, die vielleicht noch wichtiger ist, wenn es darum geht, eine Semiotik jenseits simpler Substitution von Zeichen und Objekt zu denken: Der Interpretant ist einerseits ein Effekt im Interpretieren, andererseits ist er aber auch selbst ein Zeichen:

**But a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed. Thought requires achievement for its own development, and without this development it is nothing. Thought must live and grow in incessant new and higher translations, or it proves itself not to be genuine thought.**<sup>18</sup>

<sup>18</sup>Peirce: *CP*, 5.594.

Peirces Zeichenmodell ist also rekursiv und schließt Zeichen an Zeichen in einer Kette, die den Repräsentationismus immer weiter nach hinten verschiebt und doch von der regulativen Idee einer »final opinion« geleitet bleibt.<sup>19</sup> Jedes Glied der Kette ist ein vollständiges Zeichen. Das bedeutet, an keiner Stelle findet ein cartesianischer Schnitt statt, der die materielle Welt von den Gedanken abschirmt – jeder Gedanke ist ein Zeichen, das als solches einer Materialität bedarf.<sup>20</sup> Dieser Zusammenhang gilt genauso für Bedeutung, die Peirce ebenfalls über den rekursiven Prozess der Semiose fasst: »[T]he meaning of a sign is the sign it has to be translated into.«<sup>21</sup>

<sup>19</sup>Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink, 2002, S. 229ff.

<sup>20</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 5.293.

<sup>21</sup>Ebd., 4.132.

Wie Abbildung 3.1 zeigt greift Rekursion nicht nur in der Verkettung von Zeichen über den Interpretanten, sondern auch in der Zeichentypologie selbst: Jeder der drei Pole des Zeichenmodells ist wiederum in drei Unteraspekte organisiert. Die Unterteilung im Repräsentanten wird dabei ganz wesentlich das nächste Kapitel strukturieren, während der Objekt-pol detailliert in den Kapiteln 5 und 6 verhandelt wird.

Die Unterscheidungen im Interpretanten sind im Kontext dieser Arbeit vor allen Dingen durch ihren Zusammenhang mit Inferenz interessant: Peirce unterscheidet hier zwischen Rhema, Dicent und Argument. Wie an allen anderen Stellen ist auch diese triadische Beziehung durch

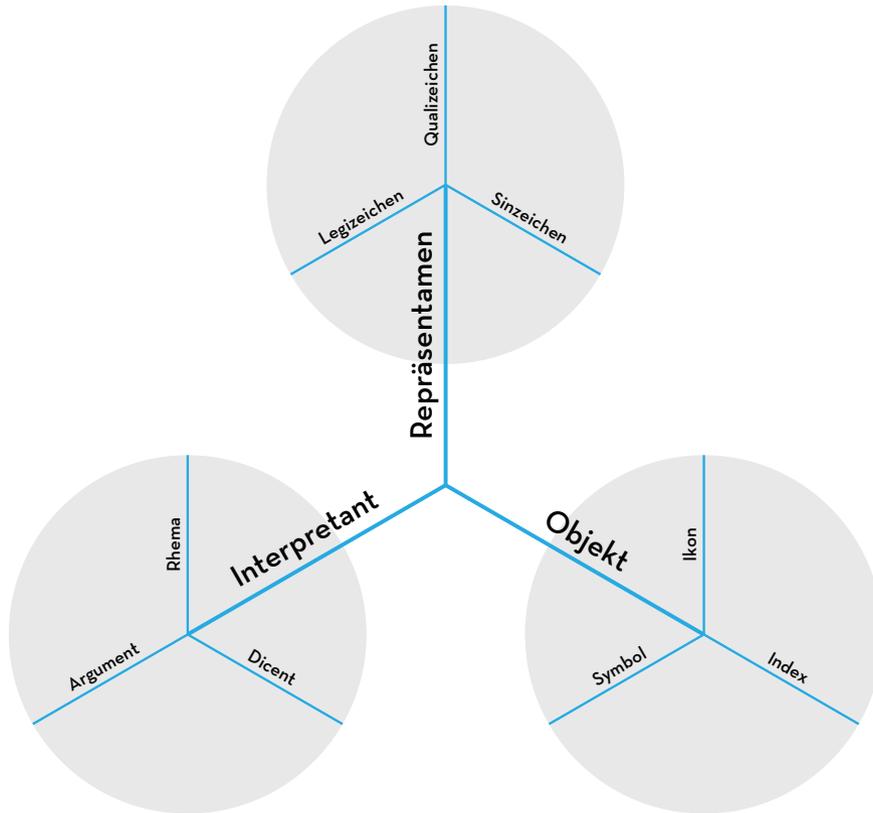


Abbildung 3.1: Die peircesche Zeichentypologie um 1903.<sup>22</sup>

seine relationenlogischen Kategorien strukturiert. Das Rhema als durch Erstheit geprägter Aspekt lenkt deshalb den Fokus der interpretativen Kette auf Qualitäten, die als solche in ihrem Objektbezug noch unterbestimmt sind.<sup>23</sup> Damit entspricht das Rhema etwa einem Term – wie »Hund« –, der zwar mit einer Reihe von Qualitäten verbunden ist, aber so, wie er hier steht, noch keinen konkreten, sondern nur einen möglichen Objektbezug herstellt und auch keinen Wahrheitswert besitzt.

Auf der Ebene der Zweitheit wird Referenz möglich, was es erlaubt, Termini zu Propositionen zu verbinden: »Der Hund ist schwarz« ist im Gegensatz zum einfließenden Rhema »Hund« sehr wohl wahrheitsfähig

<sup>22</sup>Vgl. Pape: *Charles S. Peirce zur Einführung*, S. 125.

<sup>23</sup>Vgl. Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, S. 40.

und muss dementsprechend auch in seinem Objektbezug bestimmt sein. Im Gegensatz zum Rhema, das durch seine Unterbestimmtheit kaum Informationen zu einem Objekt liefert,<sup>24</sup> wird hier klar die Farbigkeit des Hundes herausgearbeitet.

<sup>24</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.250.

Das Dicent bildet durch seine Wahrheitsfähigkeit die Grundlage für den rationalen Aufbau von logischen Argumenten. Hier wird gemäß der kategorialen Logik nicht die Existenz des Objekts, sondern seine Gesetzmäßigkeit und damit sein Zeichencharakter herausgearbeitet.<sup>25</sup> Das Argument bildet somit den Ausgangspunkt für inferentielle Logik, die wiederum den Motor bildet, der die Interpretanten-Kette weiterdreht. Als Grundformen des logischen Schließens unterscheidet Peirce hierbei drei Formen: Deduktion, Induktion und Abduktion. Diese Formen des Schließens sind sehr eng mit der Frage nach Diagrammatik verknüpft, deshalb sollen sie hier kurz eingeführt werden.

<sup>25</sup>Vgl. ebd., 2.252.

Deduktion beschreibt notwendige Schlüsse in der Form, dass sie bereits in einer Proposition angelegte Informationen herausarbeiten. Hier ist der Zusammenhang zum Diagramm beinahe unumgänglich, da Peirce mit den »Existential Graphs« ein grafisches Kalkül eingeführt hat, um Formen der Deduktion zu veranschaulichen.<sup>26</sup> Logisch gefasst beschreibt Deduktion die Anwendung einer Regel auf einen Fall, die dann zu einem Ergebnis führt. Induktion dreht diesen Zusammenhang um und generiert eine Regel aus dem Zusammenhang von Fall und Ergebnis. Damit verallgemeinert die Induktion auf Fälle, die nicht direkt beobachtet werden, und ist somit keine Form des notwendigen Schließens.<sup>27</sup> Die Verallgemeinerung durch Beobachtung, die in der Induktion geleistet wird, bedingt, dass diese eng mit der Verifikation von Hypothesen verbunden ist<sup>28</sup> – Hypothesen, die allerdings selbst nicht der Induktion entstammen, sondern Resultat von Abduktion sind.

<sup>26</sup>Für mehr Informationen zu den Existential Graphs siehe: Sun-Joo Shin: *The Iconic Logic of Peirce's Graphs*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

<sup>27</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.636.

<sup>28</sup>Vgl. Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, S. 64.

Dort, wo Induktion auf Phänomene trifft, die bestehenden Hypothesen widersprechen, braucht es neue oder zumindest revidierte Hypothesen. Diese Hypothesenschöpfung aus der Irritation der gescheiterten

Induktion heraus leistet die Abduktion.<sup>29</sup> Die so gefasste Hypothese kann keinerlei Anspruch auf Wahrheit für sich einfordern, aber scheint aufgrund der beobachteten Phänomene plausibel. Sie bildet so die Grundlage für einen neuen induktiven Verifikationsschritt. Damit ist das Zusammenspiel von Abduktion, Induktion und Deduktion nicht nur der Motor für die rekursive Zeichenkette des Denkens, sondern auch für den wissenschaftlichen Fortschritt, der immer von der abduktiven Formulierung von Hypothesen ausgehen muss.<sup>30</sup>

<sup>29</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.776.

<sup>30</sup>Vgl. ebd., 5.145.

4

ԽՈՒՄԻՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

ԽՈՒՄԻՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

ԽՈՒՄԻՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

ԽՈՒՄԻՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

Die Untersuchung von Typografie zwingt zu Grenzbetrachtungen der Zeichen- und Medientheorie. Eine dieser Grenzen entläuft entlang dessen, was in den letzten Jahrzehnten verstärkt unter dem Begriff »Materialität« diskutiert wird.<sup>1</sup> Dieser Zusammenhang liegt nahe, denn Typografie scheint auf den ersten Blick genau dann einzusetzen, wenn die inhaltlichen Entscheidungen eines Textes bereits gefallen sind und dem Typo- oder Manuskript nur mehr eine angemessene Hülle aus Papier und Druckerschwärze gegeben werden muss. Der Weg zur Typografie führt somit über die Metapher der Verpackung – wie sich im Folgenden zeigen wird eine problematische Ausgangsposition. Theorien, die Typografie auf diesem Fundament untersuchen, bleiben letztendlich nur zwei Optionen: Entweder, sie werten den Einfluss der typografischen Materialität als allgemein negativ, da sie den Blick auf die Gedanken des Autors verstellt, oder sie erkennen die Verzerrung durch das Äußere als unausweichlich an und versuchen, sie bewusst zu analysieren und zu gestalten.

(1) In der Designtheorie ist der erstere Ansatz untrennbar mit Beatrice Wardes Metapher des »gläsernen Kelches«<sup>2</sup> aus den Dreißigerjahren<sup>3</sup> verbunden. Dabei steht der Kelch für die typografische Materialität, die von einem klar abgegrenzten Äußeren auf das Innere der textuellen Botschaft wirkt. Das zugrundeliegende Kommunikationsmodell wird von Warde klar als »thought transference«<sup>4</sup> benannt. Die Nähe zum shannonschen Verständnis von Kommunikation ist hier unverkennbar:<sup>5</sup> Materialität und damit Typografie nimmt somit die Rolle der Störquelle ein, die mit ihrem materiellen Rauschen die eigentliche Nachricht überlagert und so die Kommunikation gefährdet. Der Typografie kommt dadurch die paradoxe Aufgabe zu, ihre unausweichliche Existenz so weit wie möglich in den Hintergrund zu rücken, gläsern zu werden, und somit das zeichentheoretische Versprechen des Symbolischen einzulösen. Damit ist Warde Exponentin einer Denkschule, die große Teile des modernistischen Grafikdesigns prägen sollte. Gleichzeitig ist ihre theoretische Vorstellung auch mit einem konkreten gestalterischen Programm verquickt, das teilweise

<sup>1</sup>Vgl. Iris van der Tuin: »The Transversality of New Materialism«, in: *Women: A Cultural Review* 21.2 (2010), S. 153–171.

<sup>2</sup>Vgl. Beatrice Warde: »The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible«, in: *Graphic Design Theory. Readings From the Field*, hrsg. v. Helen Armstrong, New York: Princeton Architectural Press, 2009, S. 39–43.

<sup>3</sup>Die Metapher wurde 1930 von Warde in einem Vortrag eingeführt und 1932 publiziert, vgl. Jürgen Spitzmüller: »Typografische Variation und (Inter-)Medialität. Zur kommunikativen Relevanz skripturaler Sichtbarkeit«, in: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hrsg. v. Arnulf Deppermann/Angelika Linke, Berlin, New York: de Gruyter, 2010, S. 97–126, hier S. 97.

<sup>4</sup>Warde: »The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible«, S. 40.

<sup>5</sup>Vgl. Spitzmüller: »Typografische Variation und (Inter-)Medialität. Zur kommunikativen Relevanz skripturaler Sichtbarkeit«, S. 99.

als »New Traditionalism«<sup>6</sup> diskutiert wird und dem auch beispielsweise Stanley Morison zuzurechnen ist, der typografischer Materialität eine ganz ähnliche Position zuschreibt wie Warde: »Therefore, any disposition of printing material which, whatever the intention, has the effect of coming between author and reader is wrong.«<sup>7</sup> Die Gläsernheit vermutet der New Traditionalism dabei in typografischer Zurückhaltung und dem Einsatz dynamischer Antiquas.<sup>8</sup> Das ist auch deshalb interessant, weil zur gleichen Zeit die Neue Typografie mit den gleichen Argumenten ein deutlich anderes ästhetisches Programm vertritt:

**Die Grotesk stellt den konsequenten Fortschritt auf dem von Didot eingeschlagenen Wege dar. Die Buchstaben sind hier sämtlichen Beiwerks entkleidet; ihr Wesen, die Linienführung des Skeletts, erscheint erstmalig rein und unverfälscht.<sup>9</sup>**

Hier wird gerade der Grotesk Transparenz zugesprochen – einer Schriftklasse, die noch wenige Jahre zuvor eher dem Akzidenzatz zugerechnet wurde, also dem Satz von Kleinserien-Arbeiten wie Visitenkarten und Briefbögen. Der Akzidenzatz erlaubte dabei im Gegensatz zum Buchsatz einen deutlich größeren Spielraum für typografische Experimente, da hier weder die gängige Vorstellung von Leserlichkeit noch die Beschränkungen der Druckereien, was ihre Ausstattung mit Drucklettern betrifft, im gleichen Maße griffen wie bei längeren Texten. Dass gerade hier der Inbegriff der Klarheit vermutet wird, ist interessant, betrachtet man die Entwicklungen, die gerade die Architektur im frühen 20. Jahrhundert durchlaufen hat, allerdings nicht völlig überraschend. Tschicholds Überzeugung, dass »[g]ute Typografie ist, wie ein Diener gewesen sein mag: da und doch nicht bemerkbar«,<sup>10</sup> spiegelt bereits Sullivans Diktum »Form follows Function«<sup>11</sup> wieder – mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Funktion hier mit dem Verstehen gleichgesetzt wird. So wird Sullivans vielzitierte Aussage zu einer epistemischen Position. Die Serifen wird in diesem Kontext zum Beiwerk bzw. Ornament. Tschichold sollte

<sup>6</sup>Vgl. Robin Kinross: »The Rhetoric of Neutrality«, in: *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, hrsg. v. Victor Margolin, Chicago: University of Chicago Press, 1989, S. 131–143, hier S. 136.

<sup>7</sup>Stanley Morison: *First Principles of Typography*, Cambridge: Cambridge University Press, 1951, S. 5.

<sup>8</sup>Vgl. Robin Kinross: *Modern Typography. An Essay in Critical History*, 2. Aufl., London: Hyphen Press, 2004, S. 69ff.

<sup>9</sup>Jan Tschichold: *Die Neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, 2. Aufl., Berlin: Brinkmann & Bose, 1987, S. 21.

<sup>10</sup>Jan Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann*, Augsburg: Maro, 1988, S. 16.

<sup>11</sup>Louis Sullivan: »The Tall Office Building Artistically Considered«, in: *America Builds: Source Documents in American Architecture and Planning*, hrsg. v. Leland M. Roth, New York: Harper & Row, 1983, S. 340–346, hier S. 346.

sich allerdings nur wenige Jahre später, traumatisiert durch den Nationalsozialismus, dem ästhetischen Programm des New Traditionalism deutlich annähern – bei gleichbleibenden epistemischen Überzeugungen. Diese Wende und die ursprüngliche Widersprüchlichkeit der beiden Positionen bei einem sehr ähnlichen theoretischen Hintergrund zeigt, wie fragil der Anspruch absoluter Transparenz spezifischer materieller Parameter ist.

(2) Auch wenn Tschicholds und Wardes Positionen das Grafikdesign bzw. die Typografie bis heute prägen, finden sich durchaus Stimmen, welche die zweite mögliche Konsequenz aus der Identifikation von Materialität und Typografie stark machen: dass Materialität nie gänzlich transparent sein kann, sondern immer das Potenzial in sich birgt mitzuwirken. Eine solche Position vertritt beispielsweise der deutsche Typograf Hans Peter Willberg:

**Die Formen der Buchstaben sind ein unablösbarer Bestandteil des Transportmittels Typografie, jedes Zeichen ist eine abstrakte Form, die für sich spricht und zugleich eine Bedeutung hat und umgekehrt: Jeder Buchstabe hat nicht nur seinen Platz im Wort, sondern er ist zugleich selbstständig sprechende Form.<sup>12</sup>**

Typografie ist für Willberg unausweichlich opak und eröffnet eine eigene Bedeutungsdimension, gleichzeitig bleibt sie aber Vehikel und Verpackung für einen ihr vorgängigen Inhalt, wie er auch in »Lesetypografie« deutlich macht: »Schrift nimmt *Bezug zum Inhalt*,<sup>13</sup> jede Schriftwahl ist Interpretation, ›neutrale‹ Schriften kann es nicht geben.«<sup>14</sup> Auch wenn Willberg so die bewusste Arbeit mit typografischen Parametern rechtfertigt, teilt er dennoch die Überzeugung über den Ort, der der Typografie zukommt, mit Warde und Tschichold: außen, als materielles Vehikel – wiederum drängt sich der Vergleich zum shannonschen Kommunikationsmodell auf. Willbergs Position leitet sich auch aus der beruflichen Stellung des Typografen ab, dessen Arbeitsgrundlage in der Regel ein

<sup>12</sup>Willberg: *Typolemik. Streiflichter zur Typographical Correctness*, S. 210.

<sup>13</sup>Diese Formel bildet auch beispielsweise die Grundannahme für die designtheoretische Arbeit von Albert Ernst: vgl. Albert Ernst: *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

<sup>14</sup>Willberg/Forssman: *Lesetypographie*, S. 72, Auszeichnung im Original fett.

Typo- oder Manuskript eines Autors ist, zwischen dessen Verbindung zum Publikum sich der Typograf als Dritter stellt.<sup>15</sup> So liegt es nahe, dem Text einen ›eigentlichen‹ Inhalt zu unterstellen, zu dem eine typografische Sprache dann einen Bezug herstellt. Damit wird aber gleichzeitig ein klassisches Schriftverständnis geschützt, das im Kern amedial und rein symbolisch operiert und erst in einem zweiten Schritt medial und materiell ergänzt wird. Die Gegenposition hieße *Typografie ist Inhalt*: Der Typograf fügt also nicht einfach eine zweite Sprache hinzu, sondern transkribiert ein bereits typografisch verfasstes Typo- oder Manuskript in eine (typo-)grafisch versiertere Fassung. Typografische Gestaltung wird somit zu einem Translations- bzw. Transkriptionsprozess.

Die Figur des Bezugs vom Außen zum Innen findet sich allerdings nicht nur bei Willberg – auch in der Literaturwissenschaft lassen sich ähnliche Ansätze ausmachen: So bestimmt Gérard Genette alle Ergebnisse typografischer Entscheidungen als materielle Paratexte.<sup>16</sup> Auch hier bleibt der Typografie also kein Ort als das Äußere des Zeichens. Dieses Außen besitzt – analog zu Willberg, wenn auch etwas zurückhaltender – immer die Möglichkeit zur Mitwirkung, »denn das bloße Abschreiben – aber auch die mündliche Weitergabe – verschaffen der Idealität des Textes eine schriftliche oder lautliche Materialisierung, die sich [...] paratextuell auswirken kann.«<sup>17</sup> Auch hier lauert im Kern die amediale Sprache, die sich sowohl lautlich wie schriftlich materialisieren lässt und auf die dann materielle paratextuelle Kräfte einwirken. Einen ähnlichen Weg schlägt auch Susanne Wehde in »Typografische Kultur« ein, wenn sie versucht, Schrift von zwei disparaten Perspektiven aus zu erklären:

1. als sekundäres Zeichensystem und
2. als Zeichenträger (Zeichenmittel, Ausdruckssubstanz).<sup>18</sup>

Schrift ist für sie sekundär, da sie »(Laut-)Sprache« abbildet – eine Position, die in der Textlinguistik als Dependenzhypothese diskutiert wird.<sup>19</sup> Die hier aufgestellte Behauptung, dass Typografie Inhalt sei, muss dieser

<sup>15</sup>Vgl. Willberg/Forssman: *Lesetypographie*, S. 27.

<sup>16</sup>Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 14.

<sup>17</sup>Ebd., S. 11.

<sup>18</sup>Wehde: *Typographische Kultur*, S. 64.

<sup>19</sup>Christa Dürscheid: »Schrift – Text – Bild: Ein Brückenschlag«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 35 (2007), S. 269–282, hier S. 275.

Hypothese zwangsläufig widersprechen: Schrift verfügt über spezifische Ausdrucksmöglichkeiten, die kein Pendant in der Mündlichkeit besitzen, genauso wie sich viele mündliche Eigenschaften nicht schriftlich festhalten lassen. Die Absurdität der Vorstellung einer bijektiven Abbildung zwischen Graphemen und Phonemen stellt sich allein durch die Anzahl der Glyphen in einer modernen Schriftart ein, die rund 200 Stück in wenigstens drei Schnitten<sup>20</sup> umfasst und damit einen eindeutigen Zusammenhang mit dem europäischen Phoneminventar ausschließt. Das soll nicht heißen, dass kein Zusammenhang zwischen Mündlichkeit und Schrift besteht. Schrift aber als sekundäres System zu klassifizieren, ist hochgradig problematisch, auch wenn man sich vor Augen führt, welchen Einfluss Schrift über die Jahrhunderte auf Mündlichkeit hatte.<sup>21</sup>

Diese Bestimmung lässt Wehde nurmehr den Zeichenträger als Ort der Typografie zurück. Hierbei macht sie allerdings eine weitere Unterscheidung und trennt Materialität und grafische Konfiguration.<sup>22</sup> Die Bestimmung der Schrift als sekundäre Abbildung von Mündlichkeit lässt ihr an dieser Stelle keinen Raum für Ikonizität, weshalb dieser Umweg über den Zeichenträger nötig wird. Ikonizität wird so zu einem sekundären, im Sinne Ecos konnotativen<sup>23</sup> System, das erst über den Umweg des Außen in die Semiose eindringt.

Trotz aller Kritik an Bestimmungen der Typografie über den Umweg der Materialität soll an dieser Stelle Susanne Wehdes Beispiel ein Stück weit gefolgt und ein genauer Blick auf das Repräsentamen in der peirceschen Zeichenkonzeption geworfen werden. Auf diesem Weg kann gezeigt werden, wie Materialität im semiotischen Kontext gefasst werden kann und wo die Grenzen eines zeichentheoretisch geleiteten Materialitätsverständnisses liegen. Auch wenn Materialität nicht der Ort sein kann, an den sich Theorien des Typografischen zurückziehen, ist ihre Betrachtung keineswegs nebensächlich für ein typografisch aufgeklärtes Verständnis von Schrift, sondern nimmt für sie eine zentrale Rolle ein.

<sup>20</sup>Vgl. Unger: *Wie man's liest*, S. 176f.

<sup>21</sup>So zeigt Christian Stetter, dass Wort und Satz als grammatische Kategorien erst mit der Entwicklung der Schrift denkbar wurden: vgl. Christian Stetter: *Schrift und Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 10. Gleichsam muss man mit Jäger geltend machen, dass die Logik der Selbstbearbeitung, die oft erst der Schrift zugesprochen wird, ihre Wurzeln in der Mündlichkeit hat und somit bereits ein zentrales Verfahren der Schriftlichkeit vorausnimmt: vgl. Ludwig Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: *Performativität und Medialität*, hrsg. v. Sybille Krämer, München: Fink, 2004, S. 35–74, hier S. 40. Die von Stetter beschriebene »Kohabitation« zwischen Schrift und Mündlichkeit (Stetter: *Schrift und Sprache*, S. 9) muss also als symmetrisches Einflussverhältnis, das durch beständige intermediale Transkription getragen wird, konzeptionalisiert werden.

Das Repräsentamen wurde bereits in Kapitel 3 kurz eingeführt und teilt sich in Quali-, Sin- und Legizeichen. Wie so oft im Werk von C.S. Peirce existieren hier verschiedene Nomenklaturen für die verschiedenen Zeichenklassen, die Triade korrespondiert deshalb mit Tone (auch Tuone<sup>24</sup> oder Tinge<sup>25</sup>), Type und Token bzw. Poti-, Acti- und Famizeichen.<sup>26</sup> All diesen Triaden ist ihre Strukturierung durch die Kategorien der Erst-, Zweit- und Drittheit gemein. Auch wenn die begriffliche Dyade Type/Token enorme Verbreitung gefunden hat (bezeichnenderweise ohne Tone bzw. Tinge), soll hier im Weiteren die erste Nomenklatur verwandt und nur bei Bedarf auf die anderen Bezeichnungen zurückgegriffen werden.

Wie alle Zeichen, die durch Erstheit bestimmt werden, ist das Qualizeichen geprägt durch seine monadische Struktur und Möglichkeit: Es ist in der Lage, eine positive Qualität bzw. deren Möglichkeit in die Semiose einzubringen. Das prototypische Beispiel für eine solche Qualität ist das »feeling of red«,<sup>27</sup> ein Gefühl der Röte,<sup>28</sup> das noch völlig ohne dyadische Kontextualisierung wahrgenommen wird. Jedes Zeichen-an-sich muss auf basalster Ebene durch ein Bündel solcher Qualizeichen bestimmt sein. Der potenzielle Aspekt ist dadurch gegeben, dass die durch das Qualizeichen eingebrachten positiven Qualitäten nicht tatsächlich existent sein müssen:

[...] *Potisigns, or Objects which are signs so far as they are merely possible, but felt to be positively possible; as, for example, the seventh ray that passes through the three intersections of opposite sides of Pascal's hexagram.*<sup>29</sup>

Die Möglichkeit ist also nicht dadurch gegeben, dass in der Substanz eines Objekts zahllose Qualizeichen liegen, die auf ihre Aktualisierung warten, sondern dadurch, dass ein Qualizeichen schon in seiner Wahrnehmung als positive Möglichkeit einer Qualität zeichenhaft werden kann.<sup>30</sup>

Diese Bestimmung macht gleichzeitig die Beziehung von Materialität und Qualizeichen sehr komplex und eröffnet einen sehr spannenden Raum für

<sup>22</sup>Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 64.

<sup>23</sup>Vgl. ebd., S. 87.

<sup>24</sup>Vgl. Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, S. 35.

<sup>25</sup>Vgl. Charles Sanders Peirce: *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, hrsg. v. Peirce Edition Project, Bd. 1-2, (zitiert mit Band und Seitenzahl), Bloomington: Indiana University Press, 1992 und 1998, 2.488.

<sup>26</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 8.344.

<sup>27</sup>Ebd., 2.254.

<sup>28</sup>Dieses Gefühl der Röte korrespondiert mit der eher wenig verbreiteten Bezeichnung für die Erstheit des Repräsentamens »Tinge« also »Färbung«. Hier zeigt sich, dass die peircesche Semiotik gleichermaßen für visuelle wie auditive Phänomene konzipiert wurde.

<sup>29</sup>Peirce: *CP*, 8.347.

<sup>30</sup>Vgl. Helmut Pape: *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozess: Charles S. Peirces Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 286f.

Leerzeichen in der Diagrammatik. Die Zuordnung von Qualizeichen und Möglichkeit macht auch deutlich, warum diese Zeichenklasse allein keine Existenz in der Welt besitzen kann: Hierfür benötigt sie das Sinzeichen. Im gleichen Maße, in dem das Qualizeichen von der Möglichkeit und dem Monadischen geprägt ist, steht das Sinzeichen für Existenz – Existenz, wie sie jede Instanz des Wortes »und« auf diesen Seiten besitzt.<sup>31</sup> Jede dieser Instanzen ist einmalig – was das Präfix »Sin« als Verkürzung von »Single« erklärt – und inkorporiert ein Bündel Qualizeichen.<sup>32</sup> Kein Sinzeichen ist ohne Qualizeichen zu denken, was einleuchtet, da allgemein Zweitheit Erstheit voraussetzt. Umgekehrt ist das Qualizeichen zwar analytisch unabhängig vom Sinzeichen zu denken, nicht aber in der Realität: Dass ein Gefühl der Röte notwendigerweise als Sinzeichen verkörpert wird, ändert nichts an seinem Charakter als Qualizeichen.<sup>33</sup>

Was alle Instanzen von »der« auf dieser Seite als Sinzeichen teilen, ist mehr als ähnliche Qualizeichen-Bündel. Hinter ihnen steht eine gemeinsame Regel, die im Repräsentamen als Legizeichen modelliert wird. Wie das Qualizeichen besitzt das Legizeichen allein keine Existenz, sondern benötigt Sinzeichen als existente Replikas seiner Regel. Die Regel kann dabei konventionell sein, Peirces Regel-Verständnis umfasst aber auch alle anderen Formen habitueller oder natürlicher Verfestigung: Der regelhafte Gesang eines Vogels – regelhaft auch insofern, dass er eine regelhafte Reaktion bei anderen Vögeln hervorruft<sup>34</sup> – kann also genauso Legizeichen-Aspekte besitzen wie ein konventionelles Wort. Das Legizeichen wird von Peirce dabei erst einmal amedial konzipiert:

[A] legisign has a definite identity, though usually admitting a great variety of appearances. Thus, &, and, and the sound are all one word.<sup>35</sup>

Dieser Konzeption kann hier nicht ohne weiteres gefolgt werden – denn ist es nicht auch Teil der Regelmäßigkeit aller Instanzen von »und«, dass sie aus drei Buchstaben bestehen, die hinreichende Ähnlichkeit zu den

<sup>31</sup>Es ist bezeichnend, dass der Verweis auf gedruckte Worte die prototypische Exemplifikation des Repräsentamens und seiner Bestandteile ist. Beispiele hierfür finden sich unter anderem bei Wehde 2000, S. 67f. Pape 1989, S. 285, Liszka 1996, S. 36 und Peirce *CP*, 2.246.

<sup>32</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.245.

<sup>33</sup>Vgl. ebd., 2.244.

<sup>34</sup>Vgl. Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, S. 36.

<sup>35</sup>Peirce: *CP*, 8.334.

Buchstaben »u«, »n« und »d« besitzen? Peirce selbst scheint diese Frage für das Wort »man« zu bejahen, dessen Natur als Replika-Zeichen er als »really working general rule that three such patches seen by a person who knows English will effect his conduct and thoughts according to a rule«<sup>36</sup> identifiziert.

<sup>36</sup>Peirce: *CP*, 4.447.

Die grafische Regelhaftigkeit, die letztendlich auch Ausdruck im Qualizeichen-Bündel des Sinzeichens findet, muss also Teil des Legizeichens sein.<sup>37</sup> Sie ist aber für Peirce, der an dieser Stelle die Schrift als ein primär symbolisches Phänomen versteht, nicht der entscheidende Aspekt für die Zeichenhaftigkeit von »man«. Es wird also im Weiteren nötig sein, ein anderes Schriftverständnis als Peirce zu entwickeln, das Schrift nicht nur über symbolische Legizeichen analysiert, sondern sie auch in ihrer Sin- und Qualizeichenhaftigkeit betrachtet. Der Aspekt des Sinzeichens ist dabei besonders interessant, da jegliche Verkörperungen innerhalb des Repräsentamens zu diesem Zeichenaspekt strömen, hier also Körper und Existenz des Zeichens verankert sind. Das Qualizeichen ist deshalb zentral, da hier der materielle Überschuss des Zeichens entsteht. Weiterhin wird auch die Konventionalität von Schrift hinterfragt werden müssen – diese beschränkt sich nämlich bei weitem nicht auf die Auswahl von Buchstaben, sondern beinhaltet eine Vielzahl typografischer Entscheidungen, denen ein symbolischer Status zugeschrieben werden muss. Ein Beispiel dafür ist der Dramensatz, der mit sehr genau reglementierten typografischen Auszeichnungen arbeitet, die weder auf Anmutung, Ähnlichkeit noch Kontiguität bauen und auf der Bühne reproduzierbar ganz unterschiedliche pragmatische Ergebnisse, wie das Verbalisieren einer zu sprechenden Passage oder das Ausführen einer Regieanweisung, auslösen.<sup>38</sup> Damit wäre die amediale Reinheit des Legizeichens, wie sie Peirce noch zu postulieren scheint<sup>39</sup> – und damit auch letztendlich das Unterfangen, Sprache auf Legizeichenebene übermedial zu beschreiben –, natürlich aufgegeben. Für die Genauigkeit bei der zeichentheoretischen Beschreibung von Schrift und ihren spezifischen Eigenschaften wird auf

<sup>37</sup>Diese Regelhaftigkeit ist keineswegs trivial und speist sich nicht aus einer klar abgegrenzten Menge von Eigenschaften, mit der alle typografischen Variationen eines Buchstabens identifizierbar wären. Der Schrift-Type ist also kein Buchstaben-Skelett. Vgl. Frederik Stjernfelt: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Dordrecht: Springer, 2007, S. 132.

<sup>38</sup>Vgl. Wehde: *Typografische Kultur*, S. 123f.

<sup>39</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 4.447.

diese Weise allerdings sehr viel gewonnen. Diese Entscheidung ist der notwendige Schluss aus der Überzeugung, dass es sich bei Schrift um ein eigenständiges Medium und nicht um eine reine Abbildung von Mündlichkeit oder einem übermedialen Sprachsystem handelt.

Das Sinzeichen als Replika, die nötigerweise die Existenz eines Legizeichens voraussetzt, bildet allerdings nicht die Gesamtmenge aller Sinzeichen. Es ist auch durchaus denkbar, dass ein Sinzeichen ohne präexistente Regel erzeugt wird, dessen Bedeutsamkeit dann allein in seiner eigenen Existenz fußt.<sup>40</sup> Hier stellt sich allerdings die Frage, inwieweit die Wiederholbarkeit eines solchen Zeichens, und damit eine basale Eigenschaft aller Zeichen, gegeben ist.

Geht man von der Replika als Standardsituation der Schrift aus, scheint der Zusammenhang im Repräsentamen klar: Was über Qualizeichen an Materialität ins Sinzeichen eingebracht wird, hängt vom Legizeichen ab. Alle anderen Qualitäten des Zeichens können variiert werden, ohne dass es die Bedeutung beeinflusst:

**Whatever feature of a sign of this system is not subject of any express convention can be varied indefinitely, without affecting the meaning of the sign.<sup>41</sup>**

Peirce spricht an dieser Stelle von Diagrammen, also ikonischen Legizeichen, betrachtet unabhängig ihrer individuellen Spezifität,<sup>42</sup> aber seine Aussage kann auf alle Legizeichen verallgemeinert werden: Qualitäten, die nicht von einem Legizeichen gefasst werden, können ohne Konsequenzen für die Semiose verändert werden und haben folglich keinen direkten Einfluss auf Bedeutung. Versteht man Materialität als ein Zusammenspiel von Sin- und Legizeichen, bedeutet dieser Zusammenhang, dass eine solch semiotische Materialität immer nur vor dem Hintergrund ihrer Zeichenfunktion gesehen werden kann. Materialität ist also nicht unverdaute Realität, sondern ein Produkt der Semiose. Dabei kann der Prozess allerdings nicht allein top-down vom Legizeichen aus verlaufen:

<sup>40</sup>Vgl. Helmut Pape: »Einleitung«, in: *Charles Sanders Peirce. Semiotische Schriften*, hrsg. v. Christan J. W. Kloesel/Helmut Pape, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 7–82, hier S. 49f.

<sup>41</sup>Charles Sanders Peirce: *The New Elements of Mathematics*, hrsg. v. Carolyn Eisele, Bd. 1–4, Hague: Mouton Publishers, 1976, 3/1:407.

<sup>42</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.258.

Die peirceschen Kategorien in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit machen klar, dass der Prozess reziprok modelliert werden muss. Wo keine Qualitäten oder wenigstens die Möglichkeit solcher Qualitäten wahrgenommen werden, kann – evidenterweise – auch kein Zeichen wirken, umgekehrt bedarf das Zeichen aber Regelmäßigkeit, um aus der möglichen Menge Qualitäten relevante auszuwählen. Der Prozess entspricht damit einer ternären Variante dessen, was in neueren Saussure-Interpretationen als Arbitrarität im Sinne einer »logische[n] Vorrangigkeit des synthetischen Zeichenganzes vor seinen Teilen«<sup>43</sup> diskutiert wird. Signifié und Signifiant gehen also dem Zeichen nicht als distinkte Größen voraus, sondern entspringen erst der reziproken Dynamik der Semiose. Diese Reziprozität bedeutet im Kontext des peirceschen Repräsentamens, dass die Qualizeichenebene über das von Legizeichen definierte Bündel von Qualitäten hinaus einen nicht regelhaften, aber doch signifikanten Überschuss mitbringen kann, der bei der Definition von Töne als auditivem Pendant des Tinge deutlich wird:

**An indefinite significant character such as a tone of voice can neither be called a Type nor a Token. I propose to call such a Sign a Tone [...].<sup>44</sup>**

Im Ton der Stimme haftet also ein Rückstand, welcher der Körperlichkeit ihres Sprechers und der spezifischen Performanz der Rede entspringt. Dieser Aspekt in der peirceschen Zeichenkonzeption ist hochinteressant, da er erlaubt, schriftliche und mündliche Materialität ein Stück weit aus der Abhängigkeit des Legizeichens zu lösen und ihm eine materielle Eigendynamik zuzusprechen, die sich aus der Performanz der Zeichensetzung ergibt. Gleichzeitig muss allerdings klar sein, wie wenig Raum das Qualizeichen mit seiner vagen Qualitätsempfindung bietet – auch wenn das Verständnis von Typografie die Betrachtung von Qualizeichen beinhaltet, kann hier allein nicht der Raum sein, auf den sich dieses Verständnis begrenzt.

<sup>43</sup>Ludwig Jäger: »Der saussuresche Begriff des Aposème als Grundlagenbegriff einer hermeneutischen Semiologie«, in: *Zeichen und Verstehen. Akten des Aachener Saussure-Kolloquiums*, hrsg. v. Ludwig Jäger/Christian Stetter, Aachen: Rader, 1986, S. 7–33, hier S. 15.

<sup>44</sup>Peirce: *CP*, 4.537.

Selbst wenn man den Überschuss der Qualizeichen hinzuzieht, bleibt das Verständnis von Materialität bei Peirce – wie bei einer Zeichentheorie nicht anders zu erwarten – eingeschränkt auf alle Aspekte, die der Semiose zuarbeiten.<sup>45</sup> Materialität wird so zwangsläufig zu einem Produkt der Semiose. Diese Form der Materialität soll im Folgenden »zeichentheoretische Materialität« genannt werden und spielt für die Typografie zweifelsohne eine Rolle, da sie erstens alle Qualizeichen umfasst, welche die Identifizierung eines korrespondierenden Legizeichens erlauben, und darüber hinaus signifikante tonale Aspekte einbringt. Dass jedes Zeichen eine Form von Materialität besitzt, die gleichzeitig Produkt der Semiose und dennoch als Tone und Tinge nicht nur passiver Empfänger der Zuschreibungen des Legizeichens ist, stellt einen wichtigen Punkt dar – auch weil so zugänglich wird, dass es sich bei Zeichen – bei gedruckten genauso wie mentalen – ebenfalls um Dinge handelt und somit kein ontologischer Unterschied mehr zu den Dingen besteht, auf die sie Bezug nehmen.<sup>46</sup>

Die Drucksache als Ding erschöpft sich allerdings nicht in ihrer zeichentheoretischen Materialität. Um zu einem Verständnis von Materialität zu gelangen, das über die Semiose hinausgeht, ist es nötig, weiter dem Begriff der Performanz zu folgen. Die Hervorbringung von Materialität in der Performanz der Semiose bildet dabei die Schablone für das weitere Vorgehen. Semiose soll aber nur als eine der Praktiken verstanden werden, welche die Drucksache in ihrer Materialität konstituieren. So gehört es genauso zum Umgang mit Zeitschriften und Büchern, sie in Taschen durch die Stadt zu tragen, ihre Seiten umzublättern und mit Eselsohren zu versehen und sie auf Kopierer oder Beistelltische zu legen. Erstens existieren rund um die Drucksache also eine Vielzahl von Praktiken neben dem Lesen, denen man genauso Anteil an der Hervorbringung der Materialität der Drucksache zusprechen sollte, und zweitens ist das Lesen – als die Praxis, die normalerweise im Zentrum steht, wenn die Semiose von Drucksachen untersucht wird – in ein Geflecht von Materialitäten eingebunden, die mitbestimmen, wie und ob gelesen wird.

<sup>45</sup>Mit Sybille Krämer könnte man an dieser Stelle kritisieren, »[d]ie Sinnlichkeit der Schrift gilt als Steigbügelhalter des Sinns; [...]« Sybille Krämer: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hrsg. v. Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer, München: Fink, 2005, S. 23–60, hier S. 26. Allerdings lässt sich ihr aus dieser Kritik entwickeltes Gegenkonzept der Operativität durchaus in der peirceschen Semiotik wiederfinden (siehe Kapitel 6).

<sup>46</sup>Folgt man dieser Annahme, entfällt einer der Hauptkritikpunkte, der von Seiten nicht-cartesischer Ansätze gegenüber der Semiotik angebracht wird. Vgl. dazu etwa Karen Barad: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.3 (2003), S. 801–831, hier S. 811.

Extrem großformatige Bücher werden beispielsweise selten in Bussen gelesen. Dass der Grund dafür in dem Bezug zwischen Gewicht und Größe des Buches und dem Sitz-Arrangement im Bus besteht, liegt nahe – gleichzeitig wäre es extrem problematisch, Eigenschaften wie Gewicht und Größe von Büchern als ahistorisch und kulturell unbeleckt zu konstruieren. Die Suche nach Materialität jenseits der Zeichentheorie würde so zwangsläufig in einer Form von Essentialismus münden.

Auf der Basis von Karen Barads Überlegungen zu Materialität soll hier deshalb angenommen werden, dass es erst die Performanz des Im-Bus-Lesens ist, die Bus, Leser oder Leserin und Buch in diesem Moment mit hervorbringt. Barad entwickelt hierfür den Begriff der »Intra-Aktion«, also eines Vorgangs, der die in ihm agierenden Agenten gleichsam erst hervorbringt und nicht wie eine Interaktion voraussetzt.<sup>47</sup> Diese Form der Hervorbringung entspricht dem reziproken Prozess, der hier für die Semiose beansprucht wurde: In beiden Fällen gehen die beteiligten Entitäten der Performanz nicht voraus, sondern sind vielmehr metaleptisches Produkt eben dieser Performanz. Auch wenn hier also nach Zugängen zu Materialität jenseits der Semiose gesucht werden soll, führt dieser Weg nicht zu nackter Stofflichkeit, die sich in der Typografie offenbart. Materialität bedeutet, um es mit Dieter Mersch auszudrücken, »nicht ›Substanz‹, so wenig wie die Stofflichkeit des Stoffes oder ein Medium, sondern wie bereits angeklungen: ›Ereignis‹.«<sup>48</sup> Abbildung 4.1 zeigt, wie komplex der Leseprozess als Performanz sein kann: Die orthogonale Ausrichtung der beiden Redestränge zwingt, die Seite oder wenigstens den Kopf zu drehen, um auch den um 90 Grad gedrehten Teil des Gesprächs zu rezipieren.<sup>49</sup> Damit durchbricht Andrew Longs »Humm 005.1« die körperliche Stillstellung, die sich westliche Leser und Leserinnen im Verlauf ihres Lese-Lernprozesses aneignen, und rekonfiguriert so ihre Materialität genauso wie die der Drucksache. Dass es sich bei der Drucksache um ein frühes Emigre-Heft mit den stattlichen Maßen 29 x 43 cm handelt, spielt in diesem Prozess ebenfalls eine Rolle – wiederum nicht als der Performanz

<sup>47</sup>Vgl. Barad: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, S. 815.

<sup>48</sup>Mersch: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, S. 180.

<sup>49</sup>Vgl. dazu auch Gross: *Lese-Zeichen: Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, S. 69.

Hello young fellow. How are you getting along. And today you are off on a journey I see. That's nice What sort of journey is that. Going off on an errand for mummy are we. Are we going off to the shops for mummy. Give you a list and a couple of quid did she. are we. Doing the shopping for mummy eh. folded poly-thene carrier bag in your pocket eh or are you going to post some letters eh. Christmas card errand for mummy eh. Bet you are Heh Heh. Musn't delay you then. Must I. Musn't delay the little messenger. Heh Heh. Bless you lad. Bye Bye.

I'm the best footballer I am. at school I kick the best of everyone. We play football in the playground at school sometimes and I kick better than the other boys. and win. but I'm not allowed to play football in my shoes. cos these are new shoes I got. My mum says I musn't scuff em up. But I just kick the ball you see. I don't kick girls though. I don't do, that's a bad thing to do see. If I kick people I get lines. girls don't play football anyway. their dresses get in the way. they can't kick. they just throw their legs at it.

I say. you're a big grown up chap. You've shot up haven't you. you're a big lad. You'll be off to big school soon. I bet. You'll be grown up some more then. you'll start to grow hair in funny places. Heh Heh. you'll be hairy all over soon. and greasy. you'll smell. gym full of sweaty boys heh. I remember that. You'll all be joking about. farting and sweating. smelling horrid and laughing about it. That's what growing-up is. Heh Heh. If only I could be back at school. Ah well. I'm old now. Heh Heh. You grow up son. and have a laugh. HehHeh Heh.

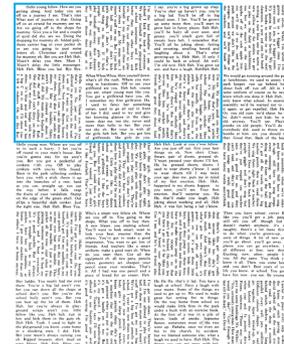
Hello. I'm fine. Thank you. Oh yes that's. yes. No. just out cos I'm allowed to go anywhere in the road. I am. If I want to. Got my new shoes on. New shoes. Brown. brown. Got buckles. I can. can do them up my shoes. And also I can undo my shoes. I like my buckles. Shiny aren't they. I cleaned my shoes I did. I did. My mum she helped me. Put the stuff on. rubbed it. Rub. She did and I can't dirty. on them. see. New my shoes. badge with my shoes. It's blue and red and it has a big C on it. and. I'll show you. I left it indoors. Oh. er. Bye Bye.

Whoa Whoa Whoa. Slow yourself down. what's all the rush. Where you running to handsome. Off to see your girlfriend are you. Heh heh. course you are. smart young man like you. You got a girlfriend have you. eh. I remember my first girlfriend. Ha. I used to fancy her something rotten. used to go all red in front of her I did. used to try and give her knowing glances in the classroom. dear me. too shy. never said more than hello to her. Bet your not shy eh. Bet your in with all the girls heh heh. Bet you got lots of girlfriends. like girls do you.

I'm six. My shoes smell cos they're new. My bag that's new. It smells too. it's at home. This girl at school. She smells. nobody likes her. everybody laughs at her and calls her smelly. she lives in the park. in the dirt. she lives in a plastic bag. and there's this kid that's a funny colour. and there's this boy that never talks. much. at all. he's stupid too. nobody likes him. And there's this kid that's got no neck. he's really stupid. no-one likes him. teacher smells. she's fat. horrible and fat. All my friends are great they shout. loud.

Abbildung 4.1: Andrew Longs »Humm 005.1« bildet eine Konversation zwischen einem Erwachsenen und einen Kind ab, wobei die beiden Redestränge orthogonal zueinander über die Seite verlaufen. Die hier abgebildeten Abschnitte sind ein Ausschnitt einer vier mal fünf Absätze umfassenden Konfiguration.<sup>50</sup>

50



vorausgehend und ahistorisch, sondern als etwas, das sich im Drehen des Magazins materielle Agency erarbeitet.

Auch wenn Barad dem Materiellen eine eigene Form von Agency zuspricht, bleibt diese Materialität stets Produkt der unablässigen Intra-Aktion von Agenten und geht dieser Intra-Aktion nicht stofflich voraus. Der Agenten-Begriff ist dabei ein posthumanistischer, der die Grenzen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem nicht voraussetzt, sondern ebenfalls der Aushandlung in der Performanz preisgibt.<sup>51</sup>

Nicht gefolgt werden soll hier allerdings der explizit anti-semiotischen Grundhaltung von Barad, welche Zeichen in ihrer Dinglichkeit völlig ignoriert und damit dem materiellen Spiel der Intra-Aktion unzugänglich macht. Liest man Peirce dagegen anti-cartesianisch insofern, dass die offene Semiose eine endlose Kette gleichsam materieller Zeichen

© Andrew Long. All rights reserved. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Humm 005.1

Aus: Andrew Long:  
»Humm 005.1«, in:  
*Emigre* 18 (1991), S. 37.

hervorbringt, wird es möglich, die Semiose als eine von zahlreichen Performanzen zu begreifen, die an der materiellen Konstitution eines Dings beteiligt sind. Nichtsdestotrotz bedeutet die Unterordnung des Semiotischen in eine größere Menge von Performanzen einen Bruch mit dem Allmachtsanspruch des Zeichens. Gewonnen wird durch die nicht-dualistische Sicht auf Performanzen von Barad ein Zugang zu Materialität, der keiner Innen/Außen-Logik gehorchen muss und materielle Agency nicht nur in ihren performativen Möglichkeiten, sondern gerade in ihren Beschränkungen darstellen kann. So wird es möglich, auch zeichentheoretische Materialität nicht mehr nur als »Steigbügelhalter des Sinns«<sup>52</sup> zu konzeptionalisieren, sondern zu fragen, wo sie sich im Prozess der Semiose eben dieser in den Weg stellt und nicht durch Signifikanz, sondern durch Widerständigkeit wirkt<sup>53</sup> und auf sich aufmerksam macht – wie Dieter Mersch zeigt, eine Dimension von Materialität, die auch für die Schrift und ihre typografische Dimension eine zentrale Rolle spielt:

**Grundsätzlich auch den Möglichkeiten des Textes angehörend und dort vor allem durch die Typographie, die Indirektheit der Stellung, die Segmentierung der Textteile, ihre Organisation oder durch Vokabularien der Ironie, der Auflösung und Konfusion bis zur Sinnlosigkeit anzeigbar, aus deren Repertoire besonders die moderne Lyrik geschöpft hat, kristallisiert sie eine besondere Kreativität in der Rede, die die Register der Schrift unablässig zu hemmen oder zu stören erlaubt.<sup>54</sup>**

Materialität kann also, selbst da, wo sie in dem Sinne stumm bleibt, dass von ihr keine Form von Repräsentation ausgeht, dadurch Einfluss nehmen, dass sie sich widerständig zeigt – dass sie stört. Dieser Spur, die sich einerseits in Dieter Merschs Verständnis von Materialität als Ereignis und andererseits bei Karen Barads Zusammenhang von Intra-Aktion und Constraints<sup>55</sup> finden lässt, soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

<sup>51</sup>Vgl. Barad: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, S. 808.

<sup>52</sup>Vgl. Krämer: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift«, S. 26.

<sup>53</sup>Vgl. Karen Barad: »Agential Realism. Feminist Interventions in Understanding Scientific Practices«, in: *The Science Studies Reader*, hrsg. v. Mario Biagioli, New York: Routledge, 1999, S. 1–11, hier S. 2.

<sup>54</sup>Mersch: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, S. 122.

<sup>55</sup>Vgl. Barad: »Agential Realism. Feminist Interventions in Understanding Scientific Practices«, S. 2.

5

ጥራትና ጥራት ጥራት

ጥራት ጥራት

ጥራት ጥራት

## 5.1 Transparenz

Bevor die am Ende des letzten Kapitels gelegte Spur zur Verbindung von Materialität und Störung weiter verfolgt werden kann, muss noch einmal ein Schritt zurück zu Wardes gläsernem Kelch als Metapher für Transparenz gemacht werden. Wardes Modell wurde im letzten Kapitel vor allen Dingen deshalb kritisiert, weil es ein im Kern rein symbolisches, amediales Schriftverständnis vertritt und das Außen der Materialität als Raum festmacht, in den alle Aspekte der Schrift ausgelagert werden, die diesem Schriftverständnis widersprechen.

Trotz dieser Kritik scheint Wardes Glaskelch eine phänomenologische Dimension der Schrift anzusprechen, die nicht völlig von der Hand zu weisen ist: Beim Lesen eines Romans hängt der Leser nicht an jedem einzelnen Buchstaben bzw. dessen typografischer Formatierung, und die gedruckte Seite scheint tatsächlich zugunsten ihres narrativen Gehalts zu verschwinden. Das gleiche gilt allerdings für die (dia)grammatischen Regeln der Schrift, in welcher der Roman verfasst ist – Wardes Beobachtung der Gläsernheit bis zu einem gewissen Punkt zuzustimmen, bedeutet deshalb nicht, Typografie nun doch wieder allein mit Materialität zu identifizieren.

Die an-aisthesierende Wirkung des Mediums bezüglich seiner selbst, die hier zum Ausdruck kommt, gehört vermutlich zu den grundlegenden Erkenntnissen der Medientheorie und lässt sich von frühen Formulierungen wie etwa bei Fritz Heider<sup>1</sup> quer durch ihre Geschichte verfolgen.<sup>2</sup> Sie lädt allerdings zu zwei Fehlschlüssen ein, die sich an der Metapher des Glaskelchs festmachen lassen:

(1) Der erste Fehlschluss kann als Spätfolge eines cartesianischen Innen/Außen-Dualismus oder in den Termini Sybille Krämers als Produkt der Zwei-Welten-Ontologie<sup>3</sup> verstanden werden: Der Kelch wird als rein materielles Außen für einen rein geistigen Inhalt verstanden, der dem Kelch vorausgeht – in Wardes Weinmetapher gefasst: »[a] crystalline gob-

<sup>1</sup>Vgl. Fritz Heider: »Ding und Medium«, in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hrsg. v. Claus Pias u. a., Stuttgart: DVA, 1999, S. 319–333, hier S. 323.

<sup>2</sup>Vgl. Sybille Krämer: »Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen«, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hrsg. v. Susanne Strätling/Georg Witte, München: Fink, 2006, S. 75–84, hier S. 76.

<sup>3</sup>Vgl. Sybille Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität«, in: *Kulturen des Performativen, Sonderband Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch, Berlin: Akademie Verlag, 1998, S. 33–57, hier S. 34.

let which is worthy to hold the vintage of the human mind«.<sup>4</sup> Hier verläuft also der cartesianische Schnitt entlang der Innenränder des kristallinen Bechers. Für eine dyadische Kommunikationssituation bedeutet diese Metapher, dass ein Sender seinen Geist in den Kelch ergießt, diesen Kelch an den Empfänger reicht, der ihn dann – hoffentlich ungestört durch das Glas – wieder entleert und so den Geist des Senders in sich aufnimmt. Diese Form der Gedankenübertragung<sup>5</sup> als Idealbild der Kommunikation impliziert, dass Transparenz sich auf den vormedialen Geist jenseits des Kelches bezieht. Der Blick auf die gedruckte Seite penetriert also die Weltengrenze zum Ideellen und gibt, dank der Selbstlosigkeit seiner materiellen Verpackung, die Sicht auf die Gedanken des Autors frei. Die Idee des Abstreifens von Materialität als Zugang zum Gedanken des Senders widerspricht allerdings empirischen Daten, die zeigen, dass die Augen des Lesers – selbst wenn ein Text auf einem Bildschirm ausgeblendet wird – bei der Verarbeitung an die Stellen zurückwandern, an denen für die Verarbeitung relevante Abschnitte dargestellt wurden.<sup>6</sup> Weiterhin gibt es Studien, die nahelegen, dass gerade in ihrer Gestaltung schwerer zugängliche Texte bessere Lernleistungen hervorrufen.<sup>7</sup>

Das repräsentationistische Verständnis von Zeichen, welches Wardes Modell prägt, kann nicht die Grundlage für die Analyse von Transparenz in der Typografie bilden. Es stellt sich also die Frage, wie sich Transparenz als phänomenologische Erfahrung im Mediengebrauch theoretisch fassen lässt, ohne die Errungenschaften der modernen Semiotik und Medienwissenschaft fallen zu lassen. Hier bietet sich Ludwig Jägers Reformulierung von Transparenz an, in der diese gerade nicht durch den Blick auf Vormediales charakterisiert wird: Der Realismus eines Mediums speist sich demnach nicht aus einem Abbildungsverhältnis über die cartesianische Grenze hinweg, sondern aus einer temporären Blindheit für die medialen und materiellen Voraussetzungen der Rezeptionssituation.<sup>8</sup> Anders formuliert: Die Mittelbarkeit des Mediums ist unumgänglich, Transparenz bedeutet nur, sie zu ignorieren. Hierin liegt die Paradoxie des Mediums,

<sup>4</sup>Warde: »The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible«, S. 43.

<sup>5</sup>Vgl. ebd., S. 40.

<sup>6</sup>Vgl. Gross: *Lese-Zeichen: Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, S. 9.

<sup>7</sup>Vgl. Connor Diemand-Yauman/ Daniel M. Oppenheimer/ Erikka B. Vaughan: »Fortune Favors the Bold (and the Italicized). Effects of Disfluency on Educational Outcomes«, in: *Cognition* 118.1 (2011), S. 111–115, hier S. 113f.

<sup>8</sup>Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 61.

das gerade dann als Mittler erfolgreich ist, wenn es den Anschein von Unmittelbarkeit erweckt. Die jägersche Reformulierung von Transparenz erlaubt, den Begriff von den cartesianischen Altlasten zu befreien und die unhintergehbare Abhängigkeit aller Kommunikation von ihren materiellen und medialen Voraussetzungen mit der phänomenologischen Realität der Transparenz zu versöhnen.

(2) Der zweite Fehlschluss des gläsernen Kelchs ist eng mit dem ersten verbunden: Poliertes Glas ohne jegliches Ornament ist an Transparenz nicht zu überbieten, also muss sich auch in der Typografie – so suggeriert zumindest die Metapher – ein letzter Schluss in Sachen Transparenz finden lassen. Transparenz wird also als materialinhärent konzipiert. Dem zugrunde liegt ein essentialistisches Verständnis von Materialität als Substanz: Die Transparenz von Glas steht fest, und genauso sollte auch die Transparenz von Typografie eine feste Größe sein. Diese Annahme ist sowohl mit dem hier entwickelten Verständnis von Materialität als Produkt von Performanz wie mit der jägerschen Transparenz unvereinbar: Die Annahme, dass es sich bei Transparenz um eine temporäre Blindheit für die konstitutiven Abläufe des Mediums handelt, schließt immer die Möglichkeit mit ein, dass sich die Aufmerksamkeit verschiebt und gerade diese Abläufe thematisiert werden. Transparenz ist damit nicht länger materialinhärent, sondern wird zu einem Aggregatzustand der medialen Verarbeitung.<sup>9</sup> Dass dieser Befund einer operativen Transparenz nicht nur für mediale Szenarien greift, wie sie Wardes und Jägers Ausführungen leiten, zeigt ein kurzer Blick auf Heideggers Konzept des »Zeugs«:

Ein Zeug »ist« strenggenommen nie. Zum Sein von Zeug gehört je immer ein Zeugganzes, darin es dieses Zeug sein kann, das es ist. Zeug ist wesenhaft »etwas, um zu...«. Die verschiedenen Weisen des »Um-zu« wie Dienlichkeit, Beiträglichkeit, Verwendbarkeit, Handlichkeit konstituieren eine Zeugganzheit. In der Struktur »Um-zu« liegt eine Verweisung von etwas auf etwas.<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 59.

<sup>10</sup>Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 11. unveränderte Aufl., Tübingen: M. Niemeyer, 1967, S. 68.

Zeug ist für Heidegger nur in der Performativität seiner Nutzung denkbar, es wird in seiner Zeughaftigkeit vergleichbar mit der baradschen Intra-Aktion produziert.<sup>11</sup> In dieser Performanz vollzieht sich dabei ein ganz ähnlicher Vorgang wie im Medium: In der »Zuhandenheit« – also der intra-aktiven Offenbarung des Zeugs in seiner Verwendung – liegt die paradoxe Struktur, dass es, damit diese Zuhandenheit sich voll entfalten kann, gleichzeitig aus dem Fokus rücken muss.<sup>12</sup> Auch das Nägel-Einschlagen kennt also Transparenz bezüglich des Hammers und zugunsten des Werks Nagel-in-der-Wand. Daraus folgt, dass Materialität, ob mit Peirce zeichentheoretisch oder mit Barad und Heidegger performativ gefasst, den gleichen – von Vertrautheit geprägten – Aggregatzustand der Transparenz durchläuft.

Transparenz ist keineswegs mit Effizienz gleichzusetzen: Wenn kein Hammer zur Hand ist, eignet sich bei Rigipswänden unter Umständen auch ein robust gebundener philosophischer Band, um Nägel in die Wand zu schlagen. Auch wenn dieser Band den Zweck weniger effizient erledigt, ist er nicht vom Zurückweichen seiner Materialität im Modus der Transparenz ausgenommen. Natürlich existiert so etwas wie eine Untergrenze an Effizienz: Kissen beispielsweise dürften im Prozess des Hämmerns nicht aufgehen, da sie völlig ungeeignet sind, die Kraft der Armbewegung auf den Nagel zu übertragen. Gleichermaßen wird auch eine Schrift unterhalb einer gewissen Zeichengröße keine Transparenz erlangen können, da sie mit dem bloßen Auge nicht mehr zu erkennen ist. Ein frühmittelalterlicher Text allerdings, der nach heutigen Standards durch die Abwesenheit von Wortzwischenräumen und Gemeinen als extrem schlecht lesbar gelten dürfte, wird seinen ursprünglichen Rezipienten durchaus die Erfahrung der Transparenz eröffnet haben. Transparenz umzudefinieren, entkoppelt sie also ein Stück weit von Lesbarkeit,<sup>13</sup> die in der Regel als Lesegeschwindigkeit operationalisiert wird:<sup>14</sup> Schriften, die im Test schneller gelesen werden, sind nicht automatisch transparenter als ihre weniger effizienten Gegenparts.

<sup>11</sup>Hier spiegelt sich die neo-materialistische Einsicht, dass auch Materialität nicht »ist«, sondern sich stets in materiell-diskursiven Netzwerken im Werden befindet. Vgl. Diana H. Coole/Samantha Frost: »Introducing the New Materialisms«, in: *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, hrsg. v. Diana H. Coole/Samantha Frost, Durham: Duke University Press, 2010, S. 1–43, hier S. 10.

<sup>12</sup>Vgl. Markus Rautzenberg/Andreas Wolfsteiner: »Einführung«, in: *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, hrsg. v. Markus Rautzenberg/Andreas Wolfsteiner, München: Fink, 2010, S. 9–22, hier S. 13.

<sup>13</sup>Im Kontext der Textlinguistik würde man von »Leserlichkeit« sprechen, in der Designtheorie hat sich aber »Lesbarkeit« als Übersetzung von »Legibility« eingebürgert. Vgl. Willberg: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*, S. 35.

<sup>14</sup>Vgl. Dirk Wendt: »Lesbarkeit von Druckschriften«, in: *Lesen Erkennen. Ein Symposium der Typografischen Gesellschaft München*, hrsg. v. Rudolf Paulus Gorbach, München: Typografische Gesellschaft München, 2000, S. 9–64, hier S. 22.

## 5.2 Störungen

Die performative Grundlage von Jägers Transparenz und Heideggers Zuhandenheit bedingt gleichermaßen, dass diesen Zuständen immer die Möglichkeit ihrer Störung bereits eingeschrieben ist – Störung nicht im Sinne eines Unfalls, sondern als Unterbrechung der Transparenz, die ermöglicht, genau das zu thematisieren, was in dieser verborgen bleibt. Störung wird also nicht länger als kommunikativer Defekt, sondern als die Schaffung von für die Kommunikation unabdingbaren »Aushandlungsbühnen« verstanden.<sup>15</sup>

Um Störung im Kontext der Typografie konkret zu fassen, bietet es sich an, zwei Unterformen getrennt zu betrachten:

(1) Die erste Spielart der Störung steht dem Gedanken der Verfremdung, so wie sie Victor Sklovskij definiert, sehr nahe:

**[D]as Verfahren der Kunst ist das Verfahren der »Verfremdung« der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert [...].<sup>16</sup>**

Verfremdung ist also eine Form der Störung, die aus der Widerständigkeit des Werks selbst erwächst. Diese Störung erlaubt es, habituell automatisierte Abläufe zu unterbrechen und zu hinterfragen. Sklovskij bemüht hierfür eine temporale Metaphorik der »Verlangsamung«,<sup>17</sup> die sich so auch bei Jäger wiederfindet, wenn er von der Störung als »Time-out-Phase«<sup>18</sup> spricht. Genau in diesem Zustand vermutet Sklovskij die Grundlage aller Kunst und damit auch den Hebel, Alltagssprache von Lyrik zu unterscheiden. Störung ist also weder der epistemischen Leistung des Mediums noch seiner Ästhetik entgegengesetzt, sondern bedingt diese gerade.

Wie eine solche Form von typografischer Widerständigkeit aussehen kann, zeigt Abbildung 5.1 – ein Ausschnitt aus dem Magazin *Emigre*, der unter dem Titel »Across Illegibility« steht. Über mehrere Seiten werden

<sup>15</sup>Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 46.

<sup>16</sup>Viktor Sklovskij: »Die Kunst als Verfahren«, in: *Russischer Formalismus*, hrsg. v. Jurij Striedter, 4. Aufl., München: UTB, 1994, S. 3–35, hier S. 15.

<sup>17</sup>Viktor Sklovskij: »Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren«, in: *Russischer Formalismus*, hrsg. v. Jurij Striedter, 4. Aufl., München: UTB, 1994, S. 37–121, hier S. 121.

<sup>18</sup>Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 46.

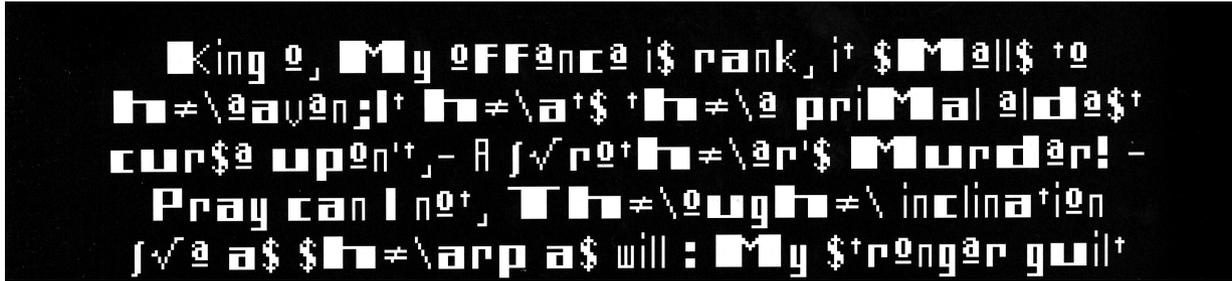


Abbildung 5.1: Beginn der 5. Variation von Akt 3, Szene 3 aus Shakespeares Hamlet im Rahmen einer Erkundung der Unlesbarkeit des Magazins Emigre.<sup>19</sup>

dabei anhand des gleichen Abschnitts aus Shakespeares Hamlet (Akt 3, Szene 3) verschiedene Schriftarten erprobt, die sich nahe oder diesseits der Unlesbarkeit bewegen.

Hier zeigt sich, wie sich (Un-)Lesbarkeit doch wieder ein Stück weit mit der Frage nach Transparenz und Störung verbinden lässt: Mehr Lesbarkeit, zumindest wenn sie als Lese-Effizienz operationalisiert wird, bedeutet nicht automatisch mehr Transparenz; die Lesbarkeitsforschung kann allerdings auch als Dokumentation eines habituellen Status quo in der Schriftrezeption genutzt werden. Um es mit Dirk Wendt auszudrücken: »Gute Lesbarkeit ist [...] also gegeben, wenn hohe Übereinstimmung zwischen den Erwartungen des Lesers und der inhaltlichen, syntaktischen und typografischen Gestaltung des Textes besteht.«<sup>20</sup> Wo mit diesen Erwartungen gebrochen wird, setzt Störung ein. Diese Störung ist allerdings genauso wenig von Dauer wie Transparenz, sondern muss wieder in den entgegengesetzten Aggregatzustand wechseln, wenn es nicht zu einer Zer-störung der medialen Situation kommen soll. Auch Abbildung 5.1 kennt somit den Zustand der Transparenz, der sich einstellt, sobald eine gewisse Vertrautheit mit den Formen geschaffen ist. Der Zusammenhang zwischen Lesbarkeit und Transparenz bzw. Störung ist komplex, auch deshalb, weil in der Literatur viele konkurrierende Definitionen von Lesbarkeit existieren, die oft eng an spezifische Operationalisierungen gebunden und damit nur schwer vergleichbar sind.<sup>21</sup> Festgehalten werden



Aus: Ohne Autor: »Across Illegibility«, in: *Emigre* 18 (1991), S. 16–25, hier S. 20.

<sup>20</sup>Wendt: »Lesbarkeit von Druckschriften«, S. 14.

<sup>21</sup>Wendt: »Lesbarkeit von Druckschriften«, S. 19ff.

kann, dass dort, wo Lesbarkeit drastisch abnimmt, Störung einsetzt, aber gleichzeitig jeder Text, der sich irgendeine Form von Lesbarkeit erhält, auch Momente der Transparenz kennen muss. Lesbarkeits-Studien über das Für und Wider von Serifen sind deshalb für Fragen der Störung eher nebensächlich, da es hier in der Regel um Lesbarkeitsunterschiede hart an der Grenze der Signifikanz geht.<sup>22</sup> Interessant wird (Un-)Lesbarkeit dann, wenn sie schroff mit Konventionen bricht und damit tatsächlich das Werk für einen Moment fremd macht, da es sich den habituellen Rezeptionsprozessen widersetzt.

Dabei ist wichtig anzumerken, dass es nicht nur den einen typografischen Mainstream gibt, mit dessen Konventionen gebrochen werden kann: Zu jedem Zeitpunkt in der typografischen Geschichte existierten zahlreiche verschiedene Textsorten, die auch gestalterisch als typografische Dispositive<sup>23</sup> gewisse Erwartungshorizonte mit sich bringen. Jeder dieser Erwartungshorizonte beinhaltet die Möglichkeit seiner Störung. Abbildung 5.1 ist auch deshalb so verstörend, weil gerade der Dramensatz als typografisches Dispositiv viele Regelungen mit sich bringt,<sup>24</sup> die hier völlig ignoriert werden. So zeigt das Beispiel nicht nur eine schwer zugängliche Schrift, sondern unternimmt keinen Versuch, den Sprecher – »King« – durch typografische Mittel vom Gesprochenen zu trennen. Der Text ist damit als Vorlage für eine Theateraufführung gleich doppelt gestört.

(2) Die zweite Form der Störung geht nicht von der unmittelbaren Widerständigkeit der Drucksache aus, sondern setzt an anderer Stelle an. Um diese Form der Störung zu exemplifizieren, bietet es sich an, ein paar Worte über die Schrift zu verlieren, die Sie als Leser oder Leserin durch diesen Text begleitet: Sie trägt den Namen »Apollo« und wurde von Adrian Frutiger für den Fotosatz entwickelt.<sup>25</sup> Apollo zeichnet sich durch eher ungewöhnliche Proportionen aus, so überragen die Oberlängen<sup>26</sup> der Gemeinen die eher unscheinbaren Versalien – gut zu erkennen etwa im Wort »Oberlängen«. Diese Eigenschaften sind sicherlich nicht ausreichend, um

<sup>22</sup>Dirk Wendt etwa konnte keinen signifikanten Lesbarkeits-Unterschied zwischen »Futura« und »Bodoni« messen. Vgl. »Lesbarkeit von Druckschriften«, S. 44. Frühere Studien zeigen dagegen teilweise einen Vorsprung von Antiquas gegenüber Grottesk-Schriften. Vgl. ebd., S. 44f. Diese Ergebnisse – Wendts eingeschlossen – sind allerdings nicht unproblematisch, da hier stets Schriften verglichen werden, die sich durch wesentlich mehr als nur die Serifenbehaftheit unterscheiden. Erst die Studien von Arditì beheben diesen Mangel durch den Vergleich von mehreren Schriftvarianten, die sich ausschließlich durch die Ausprägung der Serifen unterscheiden. Das Experiment zeigt hierbei keine Zunahme in der Lesegeschwindigkeit durch den Einsatz von Serifen. Vgl. Ariès Arditì/Jianna Cho: »Serifs and Font Legibility«, in: *Vision Research* 45.23 (2005), S. 2926–2933, hier S. 2931.

<sup>23</sup>Vgl. Wehde: *Typografische Kultur*, S. 120.

<sup>24</sup>Vgl. ebd., S. 123f.

<sup>25</sup>Vgl. De Jong/De Jong: *Schriftwechsel. Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln*, S. 144.

<sup>26</sup>Oberlängen sind alle Teile von Gemeinen, die über die x-Höhe hinausragen. Beispielsweise bei »k«, »d« oder »h«. Vgl. Kupferschmid: *Buchstaben kommen selten allein*, S. 20.

den Lesefluss zu stören und mittels Verfremdung auf sich aufmerksam zu machen. Diesen Zweck erreicht aber der vorletzte Satz: Durch den Hinweis auf die konkreten Formen der Schrift wird diese aus dem Aggregatzustand der Transparenz gerissen und in ihrer Gestaltung thematisiert. Im Anschluss an Ludwig Jäger kann man diesen Vorgang als eine Form intramedialer Störung beschreiben<sup>27</sup> – also einen Prozess, in dem sich ein Medium selbst aus dem Modus der Transparenz heraus thematisiert und damit in Störung überführt. Das Beispiel zeigt wiederum, dass dieser gestörte Zustand nicht von Dauer ist, sondern der Leseprozess sehr schnell wieder in Transparenz zurückfindet und nicht fortan jede Versalie in ihrem Verhältnis zu den ihr folgenden Gemeinen vermessen wird. Nichtsdestotrotz lässt die Störung einen anderen Text zurück – warum, lässt sich mit dem Zusammenhang von Störung und Transkription erklären:

Ludwig Jäger versteht Transkription als »Verfahren wechselseitiger intra- und intermedialer Um-, Ein- und Überschreibungen«.<sup>28</sup> Im Kern geht es also um Bezugnahmen in und zwischen Medien,<sup>29</sup> etwa die typografische Explikation des letzten Absatzes, das Aufgreifen eines Samples in einem Musikstück oder die Besprechung dieses Musikstücks in einer Zeitschrift. Auch wenn sich das Wort »Oberlängen« als Arrangement von Pixeln auf dem Bildschirm oder Farbe auf dem Papier nicht verändert hat, wird es durch das Transkript des seine Formen explizierenden Satzes in den veränderten Status eines Skripts überführt. Weil Materialität, so wie sie im vorausgegangenen Kapitel entwickelt wurde, nicht nur tote Farbe auf dem Papier, sondern Ergebnis eines performativen Aushandlungsprozesses ist, heißt das auch, dass dieses Skript in seiner Materialität verändert ist. Der erste Typ von Störung zeigt gleichzeitig, dass damit nicht alles über materielle Rekonfiguration durch Störung gesagt ist, denn auch Widerständigkeit, die von der Schrift selbst ausgeht, kann stören.

Das Skript unterscheidet sich durch die in der Transkription vollbrachte Rekontextualisierung von seinem untranskribierten Zustand, dem Präskript.<sup>30</sup> Dieses Präskript wird metaleptisch hervorgebracht, das

<sup>27</sup>Vgl. Ludwig Jäger: »Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen«, in: *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg.v. Gabriele Buschmeier/Ulrich Konrad/Albrecht Riethmüller, Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2008, S. 103–134, hier S. 108.

<sup>28</sup>Ebd., S. 103f.

<sup>29</sup>Die Unterscheidung zwischen inter- und intramedial ist nicht immer so trennscharf wie die zwei Begriffe vielleicht suggerieren: Gerade die Betrachtung von Typografie eignet sich, um herauszustellen, dass Schrift und Bild keineswegs disparate Medien sind, sondern fließend ineinander übergehen (siehe Kapitel 6).

<sup>30</sup>Vgl. Jäger: »Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen«, S. 110f.

heißt, es wird erst aus der Situation der Transkription denkbar. Ist die Rekontextualisierung der Transkription erst einmal vollzogen, lässt sich ihr Effekt nicht mehr abstreifen – das Wissen, dass dieser Text über digitale Typografie in einer für den Fotosatz entworfenen Schrift verfasst ist, lässt sich nicht mehr zurücknehmen. Es lassen sich nur noch Vermutungen anstellen, wie der Text ohne diesen Eingriff gewesen wäre. Störung des zweiten Typs ist damit untrennbar mit Transkription verbunden, da sie das Medium durch Bezugnahme stillstellt, rekontextualisiert und dann wieder in den Modus der Transparenz zurückführt. Die neue transkriptive Narbe des Mediums bleibt dabei genauso unsichtbar wie alle, die ihr vorausgingen, obwohl gerade sie es sind, welche die Semantik des Ganzen hervorbringen.

Um zu zeigen, inwiefern auch der erste Typ Störung von Transkription geprägt ist, macht es Sinn, die performative Situation auf ihren Zusammenhang mit Abduktion hin zu untersuchen: Peirce beschreibt in seinen Ausführungen zu Wahrnehmung und Abduktion eine Reihe »hypnotic phenomena«,<sup>31</sup> in denen die Wahrnehmung, geleitet von abduktiv geformten Hypothesen, blind für Alltägliches wird: Peirce etwa hört das halbstündliche Läuten seiner Uhr nicht mehr, und er erklärt das hohe Gehalt von Korrektoren damit, dass sie in der Lage sind, die fehlerkorrigierende Leistung ihrer Wahrnehmung abzuschalten. Tatsächlich lässt sich in okulomotorischen Untersuchungen gut zeigen, dass im ungestörten Leseprozess beileibe nicht alle Buchstaben und nicht einmal alle Wörter tatsächlich in Fixationen – also den Momenten, in denen das Auge stillsteht und einen sehr kleinen Teil der Seite scharf sieht – wahrgenommen werden. Ein guter Teil des Texts wird aufgrund von Hypothesen über seinen Inhalt konstruiert und Rechtschreibfehler deshalb einfach »überflogen«. <sup>32</sup> Im Modus der Transparenz bleiben die abduktiven Inferenzen <sup>33</sup> hinter der Wahrnehmung unsichtbar – wenn sie allerdings im Sinne einer Störung des ersten Typs nicht mehr greifen, muss ein bewusster abduktiver Prozess einsetzen:

<sup>31</sup>Peirce: *CP*, 5.185.

<sup>32</sup>Vgl. Wendt: »Lesbarkeit von Druckschriften«, S. 10f.

<sup>33</sup>Vgl. Uwe Wirth: »Abduktion und Transkription. Perspektiven der Editionsphilologie im Spannungsfeld von Konjekturen und Krux«, in: *Konjekturen und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*, hrsg. v. Anne Bohnenkamp u. a., Göttingen: Wallstein, 2010, S. 390–413, hier S. 394.

Jede kommunikative Störung wirkt als »Anomalie« und löst einen abduktiven Prozess aus, der nach den Gründen der Störung fragt, aber auch nach den Möglichkeiten der Korrektur respektive der Emendation. Abduktive Prozesse sind also der *modus operandi* einer »transkriptiven Bearbeitung« von kommunikativen »Störstellen«.<sup>34</sup>

Dadurch also, dass in einer Störung vom ersten Typ habituelle abduktive Inferenzen nicht mehr greifen, fordert die Störung in einem neuen abduktiven Schritt die transkriptive Bearbeitung ihrer selbst ein. Abduktion als Motor transkriptiver Repair-Prozesse greift deshalb so gut, weil Peirce diese Form des logischen Schlusses klar als Antwort auf Anomalien entwickelt, die mit bestehenden Hypothesen nicht mehr gefasst werden können.<sup>35</sup> Darüber hinaus entspricht die Umkehrung der kausalen Logik in der Abduktion als »reasoning from consequent to antecedent«<sup>36</sup> genau dem, was Jäger unter *Metalepsis* versteht.

Die Richtung der Transkription ist bei den beiden Typen von Störung gewissermaßen umgekehrt: Während die erste Form der Störung ihre eigene transkriptive Bearbeitung auslöst, ist es bei der zweiten Form gerade die transkriptive Bearbeitung, welche die Störung hervorbringt. Gemeinsam ist beiden Formen, dass sie auf Transkription zurückgreifen müssen, um Transparenz wiederherzustellen. Transparenz bedeutet, bei Jäger<sup>37</sup> genauso wie bei Wirths Verbindung von Abduktion und Transkription,<sup>38</sup> immer das Ausblenden von inferentiellen Prozessen.

Die beiden Formen der Störung treffen sich noch in einer weiteren Facette des peirceschen Theoriegebäudes: der Indexikalität. Diese lässt sich in zwei Unterformen, die genuine und die degenerierte Indexikalität unterteilen. Der Begriff der Degeneration ist dabei bei weitem nicht so wertend, wie er anmutet, sondern leitet sich aus mathematischer Terminologie ab. Degeneriert sind Relationen für Peirce dann, wenn sie sich in niederwertigere Relationen auflösen lassen.<sup>39</sup> Indexikalität als durch Zweitheit geprägter Objektbezug ist also dann degeneriert, wenn sich

<sup>34</sup>Wirth: »Abduktion und Transkription«, S. 397.

<sup>35</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 5.189.

<sup>36</sup>Ebd., 6.469.

<sup>37</sup>Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 60.

<sup>38</sup>Vgl. Wirth: »Abduktion und Transkription. Perspektiven der Editionsphilologie im Spannungsfeld von Konjektur und Kruz«, S. 395.

<sup>39</sup>Vgl. Felica E. Kruse: »Genuineness and Degeneracy in Peirce's Categories«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 27.3 (1991), S. 267–298, hier S. 272.

ihre Relation in Erstheiten aufsplitten lässt. Gilt das nicht, ist sie genuin. Symbolizität kennt analog zwei Stufen der Degeneration, während Ikonizität kein Raum mehr für Aufspaltung nach unten bleibt.

Abseits von diesen diagrammatischen Unterschieden trennen die beiden Formen handfeste epistemische Eigenschaften. Genuine Indexikalität funktioniert symptomatisch: Das geläufige Beispiel ist Rauch als Index für Feuer, wobei zwischen den beiden Phänomenen ein kausaler und nicht intentionaler Zusammenhang besteht. Die genuine Indexikalität nimmt deshalb eine besondere Position im peirceschen Zeichenmodell ein, da die Abwesenheit von Intentionalität hier einen Bezug zu Realität herstellt, der bei anderen Objektbezügen nicht gegeben ist.<sup>40</sup> An anderer Stelle bezeichnet Peirce diese Form der Indices aufgrund ihrer kausalen Struktur auch als »Reagent«.<sup>41</sup> Degenerierte Indexikalität – auch »Designativ« genannt – dagegen arbeitet primär deiktisch und ist somit intentional hervorgebracht:

*Designatives (or Denotatives), or Indicatives, Denominatives, which like a Demonstrative pronoun, or a pointing finger, brutally direct the mental eyeballs of the interpreter to the object in question, which in this case cannot be given by independent reasoning.*<sup>42</sup>

Der Bezug zur Störung ergibt sich, wenn man diese Bestimmung der degenerierten Indexikalität neben Jägers Definition von Störung als »Fingerzeig [...] für die Notwendigkeit der *transkriptiven Weiterbearbeitung* der Äußerung«<sup>43</sup> legt. Hier wiederholt sich mit dem »Fingerzeig« das Paradigma der Deixis – ein Zusammenhang, der Sinn macht, denn erstens sind transkriptive Bezugnahmepraktiken in oder zwischen Medien ohne ein verbindendes Element nicht zu realisieren, und zweitens bedarf Störung immer der Verschiebung von Aufmerksamkeit vom Mediatisierten hin zum Medium. Wie das Zitat zeigt, ist Aufmerksamkeitsverschiebung eine der Kernkompetenzen des degeneriert Indexikalischen.

<sup>40</sup>Vgl. Uwe Wirth: »Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff«, in: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hrsg. v. Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 55–81, hier S. 62.

<sup>41</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 8.368.

<sup>42</sup>Ebd., 8.350.

<sup>43</sup>Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 46.

Somit sind beide Spielarten der Störung von Indexikalität geleitet: In der ersten Form ist es der Defekt, der auf sich selbst aufmerksam macht und somit Aufmerksamkeit bindet. Auch wenn sich hier kein klassisches deiktisches Element wie der zeigende Finger ausmachen lässt, erzeugt der Erwartungsbruch doch so etwas wie eine Schrecksekunde in der Verarbeitung, die indexikalisch arbeitet, denn »[a]nything which startles us is an index, in so far as it marks the junction between two portions of experience«. <sup>44</sup> Hier ist ganz eindeutig die brachiale Kraft der degenerierten Indexikalität am Werk, welche die Augen des Lesers auf die Störung richtet. Die transkriptive Bearbeitung der Störstelle markiert dabei den Übergang zu einer neuen »portion of experience« – neu, weil sie in ein verändertes inferentielles Netzwerk eingebettet ist.

<sup>44</sup>Peirce: *CP*, 2.285.

Bei der zweiten Form der Störung ergibt sich der Bezug zur degenerierten Indexikalität etwa durch Demonstrativpronomen, mit denen auf einen anderen Abschnitt des Textes verwiesen wird, oder Pfeile, die einen grafischen Zusammenhang zwischen schriftbildlichen Segmenten schaffen. Hier wird also ganz klar mit deiktischen Mitteln gearbeitet, welche die Verbindung zwischen semiotischen Entitäten herstellen, die dann in den transkriptiven Prozess einfließen.

Dass Störung und Transkription auch von grafischen Elementen getragen werden kann, zeigt Abbildung 5.2 aus *Emigre*. Gezeigt ist die Schriftart »Variex« – allerdings mit einer Reihe geometrischer Formen überlagert. Diese Formen leisten durch die Überlagerung gleichzeitig Störung und die ihr folgende Transkription: Störung, da die Überlagerung einen klaren Regelbruch darstellt und den gewohnten Zugang zu den Buchstaben deutlich erschwert – Transkription, weil hier Formeigenschaften von Variex herausgearbeitet werden sollen: Es soll grafisch verdeutlicht werden, dass die Schrift sehr streng geometrisch aufgebaut ist, und wie sie sich in fetteren Schnitten verändert. Die geometrischen Formen stellen also ein Transkript der Form von Variex dar, die spezifische Aspekte der Schriftbildlichkeit sichtbar machen.



Abbildung 5.2: Drei Schnitte der Schriftart Variex.<sup>45</sup>

<sup>45</sup>Aus: VanderLans u. a.:  
*Emigre. Graphic Design into  
the Digital Realm*, S. 52.

Für den Index – ob degeneriert oder genuin – gilt, was eigentlich für alle Facetten des peirceschen Zeichenmodells wahr ist, sie kommen selten allein: »[I]t would be difficult if not impossible, to instance an absolutely pure index, or to find any sign absolutely devoid of the indexical quality.«<sup>46</sup> Der Index kann zwar die Aufmerksamkeit neu ausrichten, aber in seiner reinen Form ist er nicht in der Lage, Informationen zu vermitteln.<sup>47</sup> Damit Transkription greifen kann, muss das Indexikalische also durch andere Zeichenaspekte ergänzt werden. In Abbildung 5.2 ist diese Ergänzung primär ikonisch.

<sup>46</sup>Peirce: *CP*, 2.306.

<sup>47</sup>Peirce: *CP*, 2.306.

Was der Ausschnitt nicht zeigt, ist, dass diesem Bild auch ein erklärender Text zugeordnet ist. Auch dieser Text muss auf degenerierte Indices zurückgreifen, um den deiktischen Bezug zu der Abbildung herzustellen und Aufmerksamkeit neu auszurichten. Darüber hinaus ist aber

sein symbolischer Gehalt unabdingbar, um die vollständige Transkription durchzuführen und an der Buchstabenfolge »Variex« spezifische, im Text explizierte, Aspekte sichtbar zu machen.

Wie sich gezeigt hat, verbindet die beiden Formen von Störung gerade zeichentheoretisch sehr viel, auch wenn sie in gewisser Weise ihre Gerichtetheit unterscheidet. Auch ihr Bezug zu Materialität scheint unterschiedlich. Während die zweite Form von Störung tendenziell zeigt, wie Materialität durch inferentielle Einflussnahme neu konstituiert wird, wird an der ersten Form von Störung eher die Widerständigkeit des Materiellen selbst deutlich. Diesem Eindruck zum Trotz sind aber stets beide Aspekte am Werk: Auch der inferentiellen Einschreibung – die in sich nicht immateriell operiert – steht keine wehrlose Substanz gegenüber, und die Widerständigkeit der Materialität in der Performanz findet nicht durch essentialistische Kanäle zum Beobachter, sondern ist genauso abduktionsgeleiteter Verarbeitung unterzogen wie jede andere Wahrnehmung. Das Gegenteil zu behaupten, hieße, wieder eine cartesianische Dichotomie einzuziehen. Im folgenden Kapitel soll nun aber eine andere Dichotomie beleuchtet werden, die zwischen Bild und Wort.

6

ገጽ ስም

ገጽ ስም

ገጽ ስም

## 6.1 Ikon und Symbol

Neben Materialität ist Ikonizität einer der Kernbegriffe in der Diskussion um Typografie. Ikonizität bezeichnet im Kontext der peirceschen Zeichenkonzeption erst einmal einen Zusammenhang zwischen Zeichen und Objekt, der auf Ähnlichkeit beruht, weshalb Peirce das Konzept in frühen Fassungen seiner Semiotik auch als »Likeness« betitelt.<sup>1</sup> Die Ähnlichkeitsbeziehung wird dabei zwischen Qualitäten des Zeichens-an-sich, also seiner zeichentheoretischen Materialität, und dem referierten Objekt hergestellt. Damit beschreibt Ikonizität ein semiotisches Kernprinzip des Bildlichen – wobei Peirce klar macht, dass Ikonizität kein Privileg des Visuellen ist, sondern beispielsweise auch auditiv wirkt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 1.558.

<sup>2</sup>Vgl. ebd., 3.418.

Klassische Betrachtungen von Schrift klammern Ikonizität oftmals aus, da sie primär an der symbolischen Natur von geschriebenen Zeichen interessiert sind. Auch Peirce schlägt erst einmal diesen Pfad ein, wenn er über Buchstaben als indexikalische Variablen spricht:

**Both in these terminations and in the A, B, C, a likeness is relied upon to carry the attention to the right object. But this does not make them icons, in any important way; for it is of no consequence how the letters A, B, C, are shaped or what the terminations are. It is not merely that one occurrence of an A is like a previous occurrence that is the important circumstance, but that *there is an understanding that like letters shall stand for the same thing, and this acts as a force carrying the attention from one occurrence of A to the previous one.***<sup>3</sup>

<sup>3</sup>Ebd., 2.287.

Wie schon in Kapitel 4 entwickelt, kann eine Analyse von Schrift, die Typografie ernst nimmt, hier dem peirceschen Verständnis von Sprachwissenschaft nicht folgen, sondern muss einen Weg wählen, der die spezifische Materialität und Medialität von Schrift auch jenseits ihrer strukturellen Verwandtschaft zur Mündlichkeit beleuchtet. Auch wenn dieses

Unterfangen nicht immer seinem Programm entspricht, liefert Peirce gleichwohl das Werkzeug für eine solche Analyse, indem er Ikonizität und Symbolizität nicht als disparate Kategorien entwirft, sondern die Grundlage legt, sie als stets miteinander verwobene Größen zu analysieren.<sup>4</sup> Diese Verbundenheit von Ikon und Symbol lässt sich in zwei Richtungen analysieren:

(1) Erstens stellt sich die Frage, inwiefern Symbole, die aller Kritik an der rein symbolischen Analyse von Schrift zum Trotz eine sehr wichtige Rolle für Schriftlichkeit spielen, Ikone benötigen. Diesem Zusammenhang kommt man näher, wenn man Ikonizität und Symbolizität als Kategorien der Erst- und Drittheit<sup>5</sup> betrachtet. Symbolizität als von Drittheit bestimmter Objektbezug muss wie jede andere Form von Drittheit auf Zweitheit zurückgreifen, die wiederum Erstheit voraussetzt. Am Objekt pol bedeutet das also, dass Symbolizität notwendigerweise Indexikalität und Ikonizität bedarf: »But a symbol, if sufficiently complete, always invokes an index, just as an index sufficiently complete involves an icon.«<sup>6</sup>

Diese Verbindung entfaltet ihre semiotische Sprengkraft dann, wenn man sie mit der – in der Regel vom *Cours de linguistique générale*<sup>7</sup> abgeleiteten – Unterscheidung zwischen Motiviertheit und Arbitrarität in Verbindung setzt. Eine verbreitete Annahme ist dabei, dass Arbitrarität und Motiviertheit ein Gegensatzpaar darstellen, weil Arbitrarität mit Konventionalität und Unmotiviertheit gleichzusetzen ist<sup>8</sup> – also der Unabhängigkeit der Zeichenfunktion von der Materialität des Zeichens selbst. Ins peircesche Vokabular übersetzt stünde Arbitrarität damit für reine Symbolizität – von der wir allerdings gerade gezeigt haben, dass sie von kategorialen Abhängigkeiten ausgeschlossen wird. Diese Arbitrarität als Unmotiviertheit wird in der Regel als eine der Grundeigenschaften des sprachlichen und damit auch des schriftlichen Zeichens postuliert, womit sich Materialität und Ikonizität, als von zeichentheoretischer Materialität abhängige Funktion, auf einen Schlag marginalisieren lassen. Raum für Ikonizität wird auf dieser Basis höchstens noch onomatopoetischen Phä-

<sup>4</sup> Abseits der editierten Peirce-Manuskripte finden sich außerdem zahlreiche chiro- und typografische Experimente von Peirce selbst. Vgl. Benjamin Meyer-Krahmer/Mark Halawa: »Pragmatismus auf Papier – Über den Zusammenhang von Peirces graphischer Praxis und pragmatistischem Denken«, in: *Das Bildnerische Denken von Charles S. Peirce*, hrsg. v. John Michael Krois, Berlin: Akademie Verlag, erscheint.

<sup>5</sup> Siehe Kapitel 3.

<sup>6</sup> Peirce: *EP*, 2:318.

<sup>7</sup> Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Edition critique par Rudolf Engler. Tome 1. Wiesbaden: Harrassowitz, 1968.

<sup>8</sup> Vgl. etwa Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, S. 24.

nomenen – bei gleichzeitiger Betonung ihrer Ausnahmestellung – eingeräumt. Die zugrundeliegenden Überlegungen wurden allerdings nicht im Cours de linguistique générale geboren, sondern blicken auf eine lange Geschichte zurück und lassen sich beispielsweise bereits sehr klar in Hegels System der Künste ablesen, in dem die Vorrangigkeit der Poesie sich gerade aus ihrer Unabhängigkeit von der eigenen Materialität herleitet.<sup>9</sup>

Die Annahme von Arbitrarität als Unmotiviertheit stellt einen der zentralen Gründe für typografische Blindheit moderner Zeichentheorien dar, weshalb Saussure von sprachphilosophisch ausgerichteten Designtheoretikern auch intensiv kritisiert wird.<sup>10</sup> Saussure-Lektüren jenseits des Cours legen allerdings ein anderes Verständnis von Arbitrarität nahe, wie bereits in Kapitel 4 angerissen: Arbitrarität fällt auf dieser Basis nicht länger mit Unmotiviertheit zusammen, sondern beschreibt die reziproke Logik der Semiose, in der das Zeichenganze seinen Teilen vorausgeht.<sup>11</sup> Ein Gedanke, der Peirce keineswegs zuwiderläuft und den wechselseitigen Ausschluss von Ikonizität und Symbolizität auch von der Seite der Semiologie ausräumt: Symbole schließen also Ikone nicht aus, sondern setzen sie im Gegenteil voraus.

(2) Die Abhängigkeit des Symbols vom Ikon leuchtet ein, wenn man die diagrammatische Definition von Dritt- und Erstheit betrachtet: Dritttheit als triadische Relation setzt notwendigerweise die Existenz von dyadischen Relationen und Monaden und damit von Zweit- und Erstheit voraus.<sup>12</sup> Diese Argumentation funktioniert aber erst einmal nur in eine Richtung, denn aus der diagrammatischen Logik heraus lässt sich die Abhängigkeit einer Monade zur Triade nicht unmittelbar ableiten. Es bleibt also die Frage, inwiefern Ikone auf Symbole angewiesen sind.

Um diese Frage zu beantworten, macht es Sinn, zwischen drei Untergruppen von (Hypo-)Ikonen<sup>13</sup> zu unterscheiden:

Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which

<sup>9</sup>Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 51.

<sup>10</sup>Vgl. Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, S. 16ff.; vgl. Spitzmüller: »Typographie«, S. 209. Dass gerade Saussure als Gegner vieler Designtheoretiker ausgemacht wird, lässt sich sicherlich auch durch die Rezeption von poststrukturalistischen Theoretikern erklären.

<sup>11</sup>Vgl. Erika Linz/Kludia Grote: »Sprechende Hände. Ikonizität in der Gebärdensprache und ihre Auswirkungen auf semantische Strukturen«, in: *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, hrsg. v. Matthias Bickenbach/Annina Klappert/Hedwig Pompe, Köln: DuMont, 2003, S. 318–337, hier S. 321.

<sup>12</sup>Vgl. Peirce: *EP*, 2:318.

<sup>13</sup>Bei Hypoikonen handelt es sich um verkörperte Ikone. Vgl. Liszka: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, S. 131. Der Unterschied zwischen Ikon und Hypoikon soll hier allerdings der Übersichtlichkeit halber nicht im Detail untersucht werden.

represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are *diagrams*; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are *metaphors*.<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Peirce: *CP*, 2.277.

Ikone als Objektbezug der Erstheit unterteilen sich also wiederum nach den Kategorien der Erst-, Zweit- und Drittheit in *Bilder*, *Diagramme* und *Metaphern*. Diese Unterscheidung weist bereits den Weg zu den 66 Zeichenklassen des späten Peirce.<sup>15</sup> Das Ikon in drei Unterformen zu unterteilen erweist sich als enorm produktiv – auch für die Frage nach der Abhängigkeit des Ikons von Symbolen, die nun auf drei Ebenen gestellt werden kann:

<sup>15</sup>Vgl. Pricilla Farias/Joao Queiroz: »Images, Diagrams, and Metaphors: Hypoicons in the Context of Peirce's Sixty-six-fold Classification of Signs«, in: *Semiotica* 162.1-4 (2006), S. 287–307, hier S. 302f.

(2a) Die vermutlich kontroverseste Frage ergibt sich in der Erstheit der Erstheit: Brauchen Bilder, also Ikone, die auf Ähnlichkeiten von Qualitäten basieren – beispielsweise das Rot einer Tulpe und ihres fotografierten Pendants –, Symbole, oder steht diese basale Form der Ähnlichkeit für sich? T.L. Short etwa stellt hierzu in seinen Ausführungen zu Peirce folgende Behauptung auf:

**Two lines, straight or curved, uniformly converging, look the way railroad tracks look as they recede into the distance. They look like that whether the painting they occur in deploys perspective or not.**<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Short: *Peirce's Theory of Signs*, S. 229.

Worum es Short hier geht, ist, die Unabhängigkeit der bildlichen Ikonizität von der symbolischen Kodifizierung der Zentralperspektive zu zeigen. Der Zusammenhang zwischen den zwei zusammenlaufenden Linien und einer Bahnstrecke ist allerdings alles andere als eindeutig: Das Ikon könnte auch genauso gut zwei windschiefe Bäume oder ein Paar Langlaufskis zum Objekt haben. Short's Beispiel ist vollständig von der transkriptiven Störung seiner Beschreibung abhängig. Erst der Hinweis, dass eine Ähnlichkeit zwischen den Linien und einer Bahnstrecke besteht, stellt eben

diese Ähnlichkeit als bildliche Ikonizität her. Das bedeutet natürlich nicht, dass die qualitative Übereinstimmung zwischen einem Ikon und seinem Objekt allein das Produkt symbolischer Bestimmung wäre, aber bildliche Ikonizität bedarf trotzdem anderer Zeichen, um ihre inhärente Unterbestimmtheit zu kompensieren und aus der Menge der möglichen Ähnlichkeiten bedeutsame auszuwählen. Schon das Bild ist in seiner Zeichenfunktion deshalb konventionell und notwendigerweise auf Symbole angewiesen:

**Any material image, as a painting, is largely conventional in its mode of representation; but in itself, without legend or label it may be called a *hypoicon*.<sup>17</sup>**

<sup>17</sup>Peirce: *CP*, 2.276.

Was in diesem Zitat dem Semikolon folgt, ist nicht weniger wichtig als die erste Aussage: Betrachtet man das Bild unabhängig von seiner transkriptiven Bearbeitung durch Betitelung und Besprechung, sieht man es als reines (Hypo-)Ikon. Die Reinheit des Ikons täuscht allerdings, denn es ist in sich ein Präskript, dessen Vorstellung erst metaleptisch nach seiner Bildwerdung durch intermediale transkriptive Bearbeitung denkbar wird. Diese Bildwerdung schließt immer auch andere Zeichentypen mit ein, denn »[a]n *icon* can only be a fragment of a completer sign«. <sup>18</sup> Auch wenn das bildliche Ikon als eigenständige Analysekategorie existiert, kann es praktisch nur im Kontext seiner Hervorbringung im Zeichenverbundsystem beobachtet werden.

<sup>18</sup>Peirce: *EP*, 2:306.

(2b) Während im Bild noch eine Ähnlichkeit der Erstheit in der Gestalt übereinstimmender in sich monadischer Qualitäten wirkt, baut das Diagramm auf Übereinstimmungen von wenigstens dyadischen Relationen:

**Many diagrams resemble their objects not at all in looks; it is only in respect to the relations of their parts that their likeness consists.<sup>19</sup>**

<sup>19</sup>Peirce: *CP*, 2.282.

So etwa bei einer chemischen Strukturformel, die im engeren Sinne keine qualitative Ähnlichkeit zu ihrem molekularen Vorbild besitzt, sondern räumliche Relationen und Atombindungen sichtbar macht. Gerade die Atombindungen sind hierbei interessant, weil es sich um abstrakte Relationen handelt, die jenseits der Diagrammatik keine Sichtbarkeit kennen. Diese Sichtbarmachung des Abstrakten ist geradezu konstitutiv für Diagramme.<sup>20</sup> Zu behaupten, Diagramme würden Abstraktion leisten, greift also zu kurz, weil sie Abstrakta im Gegenteil sicht- und greifbar machen – da aber erst dieser Prozess die Abstrakta hervorbringt, wird hier klar, wie abhängig Abstraktion von Materialität ist.

Wie steht es nun um die Abhängigkeit der Ähnlichkeit in der Zweitheit von Symbolizität? Für Peirce stellt das Diagramm das Primärbeispiel eines rhematisch-ikonischen Legizeichens dar<sup>21</sup> – also eines Ikons, das analog zur Schrift über den Legizeichenaspekt von einem allgemeinen Gesetz geleitet wird. Diese Gesetzmäßigkeit bedeutet in letzter Konsequenz, dass jedes Diagramm von einem Symbol regiert wird.<sup>22</sup>

(2c) Metaphorik ist die von Peirce selbst am wenigsten entwickelte Dimension des Ikons. Neben der zitierten Textstelle zur Unterteilung des Hypoikons (siehe S. 53) lässt sich nur wenig über die Funktionsweise von Metaphern in seinen Schriften finden, auch wenn erkennbar wird, dass Peirce der Metapher eine wichtige Rolle in der Sprache zugesteht.<sup>23</sup> Die Vagheit des peirceschen Begriffs von Metaphorik macht genaue Aussagen über seine Natur schwierig, aber die Logik der Kategorien von Erst-, Zweit- und Dritttheit legt auch hier nahe, dass Metaphorik im peirceschen Sinne erstens nicht ohne den Rekurs auf Diagramme und Bilder zu realisieren<sup>24</sup> und damit schon auf diesen Ebenen mit Symbolizität verwoben ist und zweitens in sich eine Bewegung von der Existenz als Merkmal der Zweitheit hin zur Regel vollzieht, und insofern noch in größerem Maße durch Symbolizität geprägt sein muss als das Diagramm.

<sup>20</sup>Vgl. Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer Diagrammatologie? Reflexionen über ein erkennendes Sehen«, S. 96.

<sup>21</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.258.

<sup>22</sup>Vgl. Stjernfelt: »Diagrams as Centerpiece of a Peircean Epistemology«, S. 366.

<sup>23</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.290.

<sup>24</sup>Vgl. Farias/Queiroz: »Images, Diagrams, and Metaphors: Hypoicons in the Context of Peirce's Sixty-six-fold Classification of Signs«, S. 294.

Ikonizität und Symbolizität sind also – so viel sollte klar geworden sein – nicht einander ausschließende, sondern im Gegenteil verwobene Größen. Das hat weitreichende Konsequenzen, wenn man die beiden Formen des Objektbezugs mit der Dichotomie von Bild (im medienwissenschaftlichen, nicht im peirceschen Sinne) und Wort verknüpft. Solange Sprache bzw. Schrift als rein symbolisch operierende Systeme modelliert werden, ist diese Dichotomie gegenüber dem Bild als ikonischem Medium aufrechtzuerhalten. Versteht man allerdings Ikon, Index und Symbol als stets verwobene Größen, kommt auch die Wort/Bild-Dichotomie ins Schwanken, da Schrift so notwendigerweise auf semiotische Mittel zurückgreifen muss, die traditionell eher dem Bildlichen zugestanden werden. Genau wie die Aufhebung der Innen/Außen-Dichotomie die Marginalisierung des Materiellen in der Schrift unmöglich macht, rückt die Auflösung der Wort/Bild-Dichotomie die Ikonizität alles Schriftlichen (und die Symbolizität alles Bildlichen) in den Fokus. Zwischen den klassischen Polen Wort und Bild spannt sich der Raum der Schriftbildlichkeit auf, der auf ganz ähnliche Weise auch von Sybille Krämer gefasst wird:

**Was aber, wenn ›Sprache‹ und ›Bild‹, somit das Sagen und das Zeigen nur die *begrifflich* stilisierten Pole einer Skala bilden, auf der alle konkreten, also raum-zeitlich situierten Phänomene nur in je unterschiedlich proportionierten *Mischverhältnissen* des Diskursiven und Ikonischen auftreten und erfahrbar sind?<sup>25</sup>**

Die Position, welche eine (typo-)grafische Figur in diesem Kontinuum einnimmt, ist also im Wesentlichen eine Frage der Mischung bzw. Konfiguration des Zeichenverbundsystems<sup>26</sup> ihrer Wahrnehmung.<sup>27</sup> Auch an den Extrema des Schrift-Bild-Kontinuums existieren keine semiotischen Reinkulturen; trotzdem kann in Richtung Bildlichkeit eine stärkere Dominanz des Ikonischen und in Richtung Wort eine stärkere Ausprägung des Symbolischen vermutet werden. Die Unterscheidung zwischen Bild

<sup>25</sup>Krämer: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift«, S. 95.

<sup>26</sup>Vgl. Uwe Wirth: »Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte«, in: *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, hrsg. v. Lorenz Engell/Joseph Vogl/Bernhard Siegart, Weimar: Bauhaus-Universität, 2006, S. 111–121, hier S. 118.

<sup>27</sup>Das ist eine These, die in ähnlicher Form auch schon von Katherine McCoy vertreten wurde, die mit ihrem Programm des »Design as Discourse« wesentliche Impulse für die Entwicklung des Grafikdesigns der ausgehenden Achtziger und frühen Neunziger lieferte. Vgl. Stephen Eskilson: *Graphic Design. A New History*, New Haven: Yale University Press, 2007, S. 356. McCoy's Hauptinteresse lag allerdings darin, die Symbolizität des Ikonischen zu untersuchen. Das Kontinuum der Schriftbildlichkeit wurde also primär in eine Richtung geöffnet. Vgl. Katherine McCoy/Michael McCoy: »The New Discourse«, in: *Cranbrook Design: The New Discourse*, hrsg. v. Hugh Aldersey-Williams u. a., New York: Rizzoli, 1990, S. 14–19, hier S. 16.

und Diagramm zeigt bereits, dass der Einfluss des Symbolischen auf der Ebene des Diagramms wesentlich deutlicher ist als beim Bild. Das Zeichenverbundsystem ist allerdings keine inhärente Eigenschaft der (typo-) grafischen Konfiguration, sondern wird erst im Rezeptionsprozess ausgehandelt. Ob Druckerschwärze auf einer Seite Papier also Bild, Schrift oder Schriftbild ist, steht nicht von vornherein fest, sondern ist Sache des Interpreten. Wäre damit alles gesagt, bliebe nicht mehr viel Raum für eine Analyse der Zeichenverbundsysteme von gedruckten Seiten, die irgendeine Form von Allgemeinheit für sich in Anspruch nimmt. Glücklicherweise schwebt der Interpret nicht im luftleeren Raum, sondern ist in eine Kultur eingebunden und reagiert auf eine große Anzahl von Rahmungshinweisen, die seine Lektüre beeinflussen. Diese von der geteilten Kultur ausgehende Allgemeinheit ist der sandige Grund, auf dem eine Exemplifikation von Ikonizität in der Schrift in frühen digitalen Drucksachen ansetzen muss. In welcher Form Ikonizität im Zeichenverbundsystem einer Drucksache signifikant wird, soll im Folgenden für Bilder und Diagramme im peirceschen Sinne entwickelt werden. Die peircesche Metaphertheorie ist leider zu vage, als dass sie in diesem Kontext wirklich gewinnbringend eingesetzt werden könnte, da Ikonizität hier selbst zur Metapher wird und die Arbeit an konkreten grafischen Konfigurationen in den Hintergrund rückt.

## 6.2 Bildliche Ikonizität

Nachdem im vorausgehenden Abschnitt allgemein herausgearbeitet wurde, warum sich weder Ikon und Symbol noch Wort und Bild gegenseitig ausschließen, sondern im Gegenteil bedingen, soll hier nun nach konkreten Beispielen von Schriftbildlichkeit im peirceschen Sinne gesucht werden – also nach bildlicher Ikonizität in der Typografie.<sup>28</sup> Der vorausgehende

<sup>28</sup>Zu bildlicher und diagrammatischer Typografie im literarischen Kontext siehe auch: Björn Ganslandt: »Die Seite als Bild und Diagramm. Zu peircescher Semiotik und Schriftbildlichkeit im Buchdruck«, in: *Fontes Litterarum*, hrsg. v. Philipp S. Vanscheidt/Markus F. Polzer, Hildesheim: Georg Olms, erscheint.

Abschnitt hat weiterhin gezeigt, dass die Position, welche ein Zeichenverbundsystem im schriftbildlichen Kontinuum einnimmt, nicht fix ist. Es ist deshalb nötig, die Frage nach bildlicher Ikonizität performativ umzuformulieren und nach dem »Wann«, also nach ihren Produktionsbedingungen zu fragen.

Die Frage nach dem »Wann« lässt sich gut auf der mikrotypografischen Ebene nachvollziehen, bei der sich vielleicht die naheliegendsten Beispiele bildlicher Ikonizität, wie etwa das »T-Shirt«, die »O-Beine« oder der stählerne »H-Träger« finden. Dass es sich beim »H-Träger« um eine Form von mikrotypografischer bildlicher Ikonizität handelt, leuchtet ein, denn er trägt seinen Namen allein wegen der qualitativen Übereinstimmungen zwischen seinem ersten Buchstaben und dem Profil des eigentlichen Stahlträgers. Es ist allerdings zu vermuten, dass auch einer Bestellung von »h-trägern« keine Lieferung von asymmetrisch geformten Bauteilen folgen würde. Der ikonisch bzw. in Stahl gewogen durchaus große Unterschied zwischen »H« und »h« scheint also bei der Bestimmung des Objekts des Zeichens nicht so zentral, wie man zuerst vermuten würde, wenn man die ganz offensichtliche Etymologie des Wortes betrachtet. Diese Abnutzung des Ikonischen lässt sich mit dem peirceschen Konzept des Zeichenwachstums erklären:

**Symbols grow. They come into being by development out of other signs, particularly from icons, or from mixed signs partaking of the nature of icons and symbols.<sup>29</sup>**

<sup>29</sup>Peirce: *CP*, 2.302.

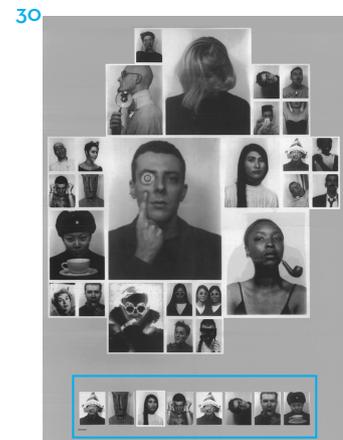
Der »H-Träger« als von ikonischer Bildlichkeit geprägtes Zeichenverbundsystem ist also durch seine Benutzung – und vermutlich auch durch kontinuierliche Transkription in Mündlichkeit und zurück – symbolischer geworden. Einerseits verschleißt Ikonizität also beim Gebrauch, andererseits zeigt das Beispiel des einigermaßen jungen »H-Trägers« aber auch, dass Schrift stets ikonisch aufladbar bleibt. Es existiert also in beide Richtungen des Schrift-Bild-Kontinuums ein Sog.



Abbildung 6.1: Ausschnitt aus Paul Ellimans Exemplifikation der Schriftart »Alphabet«. Die Passfotos entsprechen der Buchstabenfolge »ALPHABET«.<sup>30</sup>

Die Möglichkeit zur ikonischen Aufladung von mikrotypografischen Größen hat auch in der Schriftgestaltung eine lange Tradition – Sabine Gross zeigt hier Beispiele, die bis ins 16. Jahrhundert zurückgehen.<sup>31</sup> Jüngeren Datums, und damit im Kontext digitaler Drucksachen interessanter, ist Paul Ellimans »Alphabet«, das er 1992 in der fünften Ausgabe von FUSE veröffentlicht.<sup>32</sup> Die Grundlage der Schriftart bilden hierbei eine Serie von 26 Aufnahmen eines Passfotoautomaten. Wie das »T« in Abbildung 6.1 zeigt, greift Alphabet allerdings nicht nur auf bildlich ikonische Verbindungen zurück, sondern geht teilweise auch den Umweg über die Mündlichkeit: Die Tee-Tasse besitzt – anders als die restlichen Bilder – keine Ähnlichkeit zu einem Buchstaben (zumindest nicht mit einem »T«), sondern erschließt sich erst über die Vokalisierung des abgebildeten Gegenstandes. Die restlichen Buchstaben der Zeichenkette »ALPHABET« machen deutlich, wie groß der Spielraum der Schriftbildlichkeit tatsächlich ist<sup>33</sup> und wie weit sich Buchstaben Bildern annähern können. Spannend wird dieser Zusammenhang, wenn man ihn mit dem Konzept der Störung verbindet: Die Rekonfiguration des Zeichenverbundsystems hin zum Ikonischen kann durch Störung veranlasst werden, wobei auch hier wieder zwischen zwei Formen von Störung unterschieden werden kann:

(1) Störung, die von der Verfremdung der Form selbst ausgeht, wie etwa in Abbildung 6.2, in der eine Reihe höchst ungewöhnlicher Entwürfe für ein »A« gezeigt werden, die schon allein durch ihre Andersartigkeit ikonische Merkmale in den Vordergrund rücken.



Aus: »Alphabet [Poster]«, in: FUSE 5 (1992).

<sup>31</sup>Vgl. Gross: *Lese-Zeichen: Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, S. 55. Eine besondere Rolle spielt mikrotypografische bildliche Ikonizität auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei den Furisten und Lettristen, deren Programm auch die Befreiung des Buchstabens aus dem Wort umfasst. Vgl. ebd., S. 54.

<sup>32</sup>Den Schriftarten in FUSE ist – analog zum »FF« des Schriftlabels FontFont – ein »F« vorangestellt – dieses Präfix wird hier konsequent ausgespart.

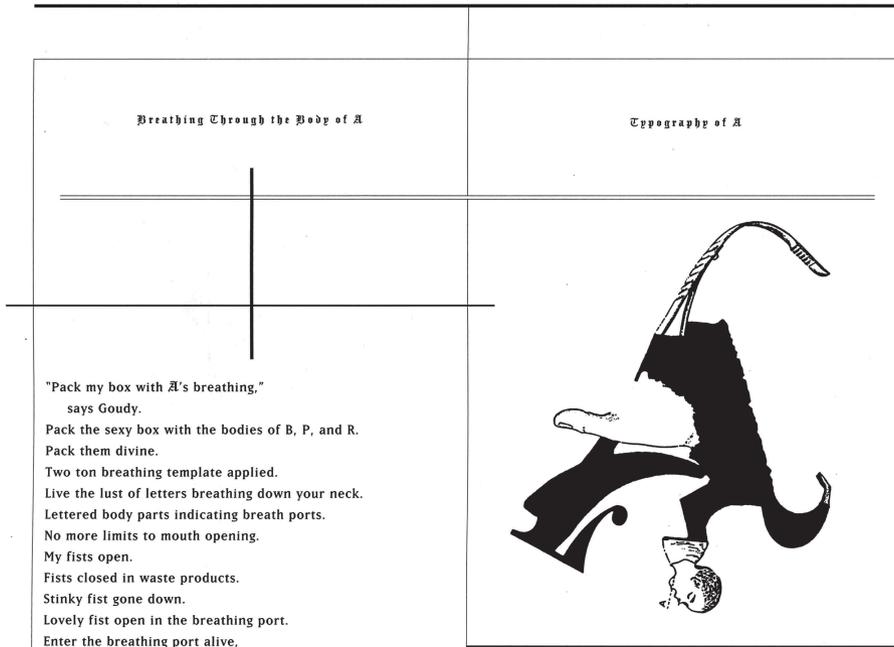
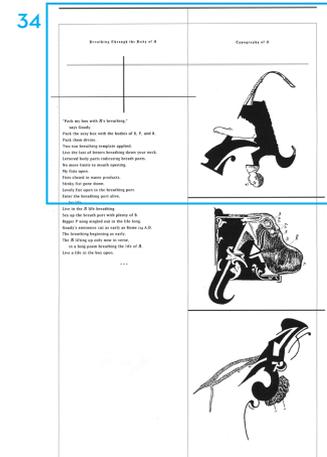


Abbildung 6.2: Ausschnitt aus einer von Edward Fella angestoßenen Arbeit über ein fiktionales Alphabet, in dessen Zentrum Variationen des Buchstabens »A« stehen.<sup>34</sup>

(2) Störung, die ihren Ursprung nicht in der Form selbst hat, sondern inter- oder intramedial von anderer Stelle ausgeht. Auch hier bietet sich Abbildung 6.2 als Beispiel an, denn in der Spalte neben den A-Collagen wird ein fiktionales Narrativ über die Geschichte des »A« entworfen. Die Grundannahme des Narrativs ist dabei, dass eine postapokalyptische Gesellschaft gezwungen ist, eine neue Sprache aus den Trümmern der westlichen Gesellschaft zu entwickeln. Der Stein von Rosette dieser Sprachgenese ist dabei ein fiktionales Fragment über die Formgeschichte des »A«.<sup>35</sup> Das Narrativ des atmenden »A«, welches hier entworfen wird, wirkt wiederum transkriptiv in die Formen der abgebildeten »A« hinein und arbeitet ikonische Zusammenhänge wie die Gesichtsformen aus den Entwürfen heraus. Der springende Punkt ist hierbei, dass es nebensächlich ist, ob eine paläografische Behauptung zu Ikonizität wissenschaftlich fundiert oder frei erfunden ist, sie besitzt in jedem Fall die Macht, Schrift

<sup>33</sup>In der Beschreibung von Alphabet heißt es dazu in einer deutlich poststrukturalistisch motivierten Aussage: »Language is a system and as such lays itself open to be smashed«, Paul Elliman: »Alphabet [Poster]«, in: *FUSE 5* (1992).



<sup>34</sup>

Aus: Brian Schorn: »Breathing through the Body of A. A Typographical Approach for the Future«, in: *Emigre 32* (1994), S. 15–20, hier S. 17.

<sup>35</sup>Vgl. ebd., S. 20.

– bzw. im Beispiel mikrotypografische Eigenschaften der Schrift – für einen Moment zu ikonifizieren, da sie transkriptiv in die Schriftformen hineinwirkt.

In Paul Ellimans Alphabet (Abb. 6.1) dreht sich die Rekonfiguration des Zeichenverbundsystems durch Störung um, denn ohne den Hinweis, dass es sich um Schrift handelt, und die klar zu entziffernde Buchstabenfolge »Alphabet« neben der Folge von Passbildern wären diese in ihrem gemeinsamen lexischen Gehalt kaum zu dechiffrieren. Hier wird transkriptiv Symbolizität gesichert und somit Schriftbildlichkeit hergestellt. Im Kontext von Ikonizität und Störung entsteht ein interessanter Zusammenhang zu Max Nännys Untersuchungen zu mikrotypografischer Ikonizität in der Literatur, in der er drei Klassen von Buchstabenikonen unterscheidet: Transparent, Transluzent und Subliminal. Der Unterschied zwischen den drei Klassen ist die abnehmende Selbstevidenz der Ikone und damit der steigende Bedarf an Störung. Transparente Ikone sind völlig selbstevident, während ein transluzentes Ikon nach Nänny nicht unmittelbar als solches zu erkennen ist. Es wird allerdings nach der Erklärung so klar, dass sich der Leser wundern muss, warum er diesen Zusammenhang nicht sofort erkannt hat.<sup>36</sup> Es ist also die Transkription der Störung, die solche Ikone im Leseprozess erst hervorbringt. Die Notwendigkeit zur transkriptiven Bearbeitung steigert sich für Nänny weiter in der Klasse der subliminalen Ikone, von denen er vermutet, dass sie nicht einmal ihrem Autor bewusst sind<sup>37</sup> – eine problematische Grundlage für eine Zeichenklassifikation, da es letztendlich die Performanz der Rezeption ist, die über den Zeichencharakter entscheidet. Genau wie für das transluzente Ikon gilt, dass auch hier transkriptive Intervention durch Störung von außen wirken muss.

Dass diese störende Intervention nicht vom diskursiven Gehalt eines Texts ausgehen muss (wie etwa in Abbildung 6.2), beweist das Titelbild von Nummer 5 (1993) des deutschen Techno-Magazins *Frontpage*, das ein Bild des Produzenten Mark Spoon zeigt.<sup>38</sup> Die Buchstabenfolge »oo«

<sup>36</sup> Vgl. Max Nänny: »Alphabetic Letters as Icons in Literary Texts«, in: *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, hrsg. v. Max Nänny/Olga Fischer, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1999, S. 173–198, hier S. 175.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 176.



**Abbildung 6.3:** Ausschnitt aus einer Titelseite des Techno-Magazins *Frontpage*. Aus: Alexander Branczyk: »Titelseite«, in: *Frontpage 5* (1993), S. 1.

– wie Nanny ausführt auch in der Literatur ein besonders oft in ihrer Ikonizität genutztes Paar<sup>39</sup> – wird hier durch die Überschneidung mit dem Bild in ihrer augenähnlichen Ikonizität aktiviert.

Der bei Nanny angedeutete Zusammenhang zwischen Evidenz und Ikonizität findet sich auch bei Peirce wieder: Evidenz kann für ihn in sich weder indexikalisch noch symbolisch operieren, da Indexikalität in ihrer gewaltsamen Aufmerksamkeitslenkung nicht der sanften Überredungskraft der Evidenz gerecht wird und die habituelle Natur reiner Symbolizität allein nicht als Evidenz gewertet werden kann.<sup>40</sup> Betrachtet man allerdings die Rolle, die Störung für die Produktion ikonischer Evidenz einnimmt, wird deutlich, dass im engeren Sinne nicht die Rede von »Selbstevidenz« sein kann, da diese ikonische Evidenz nur im Zusammenspiel symbolischer und indexikalischer Prozesse entsteht.

Bildliche Ikonizität kann prinzipiell auf jeder typografischen Ebene ansetzen. Neben der mikrotypografischen hat auch makrotypografische bildliche Ikonizität Tradition und tritt historisch oft im Kontext des Formats auf. Hier sei wiederum auf Sabine Gross verwiesen, die zahlreiche Beispiele von Formsatz aus der konkreten Poesie analysiert.<sup>41</sup> Abweichungen in der Satz-Form spielen auch im Editorial Design der ausgehenden Achtziger und Neunziger eine enorme Rolle. Bei diesem Formsatz der frühen digitalen Typografie handelt es sich allerdings in klarer Abgrenzung von der konkreten Poesie nur vergleichsweise selten um bildliche Ikonizität. In Ray Gun lassen sich einige Ausnahmen finden, so etwa der Artikel über David J (Haskins) aus Ray Gun Nr. 1.<sup>42</sup> Hier handelt es sich ganz eindeutig um bildliche Ikonizität: Die Auslassungen zwischen den beiden Spalten formen einen Umriss, der qualitative Übereinstimmungen zu einer Kopfform – konkret zu der von David J – besitzt und dem Zeichengeflecht der Seite somit eine ikonische Dimension verleiht. Makrotypografische Ikonizität beschränkt sich allerdings nicht auf diese Form der Ähnlichkeit, sondern besitzt mit der Diagrammatizität auch eine von Zweitheit geprägte Spielform, die im Folgenden untersucht werden soll.

<sup>39</sup>Vgl. Nanny: »Alphabetic Letters as Icons in Literary Texts«, S. 178ff.

<sup>40</sup>Vgl. Charles Sanders Peirce: »Prolegomena for an Apology to Pragmatism«, in: *The New Elements of Mathematics*, hrsg. v. Carolyn Eisele, Bd. 4, Hague: Mouton Publishers, 1976, S. 313–330, hier S. 316.

<sup>41</sup>Vgl. Gross: *Lese-Zeichen: Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, S. 67ff.



Abbildung 6.4: Ikonischer Formsatz in Ray Gun Nr. 1. Aus: Anita Sarko: »David J«, in: *Ray Gun 1* (1992), S. 14.

## 6.3 Diagrammatische Ikonizität

Diagramme sind Ikone, die – wie bereits erwähnt – nicht auf Übereinstimmungen von Qualitäten sondern von Relationen basieren:

[A] Diagram is an Icon of a set of rationally related objects. By rationally related, I mean that there is between them, not merely one of these relations which we know by experience, but know not how to comprehend, but one of those relations which anybody who reasons at all must have an inward acquaintance with.<sup>43</sup>

Dass dieses Konzept für chemische Strukturformeln und Landkarten anwendbar ist, liegt nahe – wieweit Diagrammatik auch eine Rolle für die Typografie spielt, soll nun entwickelt werden. Den entscheidenden Anstoß gibt hierbei wiederum Peirce selbst, wenn er den Satz als Ikon identifiziert:

The arrangement of the words in the sentence, for instance, must serve as *icons*, in order that the sentence may be understood. The chief need for the icons is in order to show the Forms of the synthesis of the elements of thought.<sup>44</sup>

Peirce kann sich an dieser Stelle nicht auf bildliche Ikonizität beziehen, denn die Reihenfolge von Worten ist nur als Folge von Relationen modellierbar – im Modus der ikonischen Erstheit ließe sich eine solche Übereinstimmung nicht fassen. Gleichzeitig spricht Peirce nicht konkret von Schrift, sondern allgemein von Sprache,<sup>45</sup> was für sein Konzept des Diagramms keine Widersprüche generiert, denn es umfasst sowohl visuell-räumliche wie auditorisch-zeitliche<sup>46</sup> und taktil-räumliche<sup>47</sup> Modalitäten. Diese sprachwissenschaftliche Abstraktion begünstigt allerdings eine Verkürzung auf Linearität, die Diagrammatik in der akustischen oder visuellen Reihenfolge der Worte vermutet, ihre zwei- oder

<sup>43</sup>Peirce: »PAP«, S. 316.

<sup>44</sup>Peirce: *CP*, 4.544.

<sup>45</sup>Roman Jakobson setzt Peirces sprachwissenschaftlichen Ansatz an dieser Stelle fort und formuliert die Vermutung, dass nicht nur die syntaktischen Relationen zwischen Wörtern, sondern auch die Verbindungen von Morphemen diagrammatisch organisiert sind: Vgl. Roman Jakobson: »Suche nach dem Wesen der Sprache«, in: *Semiotik – Ausgewählte Texte 1919-1982*, hrsg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 77–98, hier S. 87; vgl. hierzu auch Friedrich Ungerer: »Diagrammatic Iconicity in Word-Formation«, in: *Form miming meaning: iconicity in language and literature*, hrsg. v. Max Nänny/Olga Fischer, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1999, S. 307–324.

<sup>46</sup>Peirce: *CP*, 3.418.

<sup>47</sup>Vgl. Peirce: *NEM*, 3/2:869.

# ROLLERSKATE SKINNY

Imagine the lush sonorities of Brian Wilson as inspiration for experimental composer John Cage with Sonic Youth as his nervous back-up band and you've got a pretty good clue to Rollerskate Skinny. Shoulder Voices, their second offering, is equally lovely and noisome, the band's eclectic take on faves Holst, scraggly punk rock and everyone's sweetheart, Nancy Sinatra.

"We're the Arc de Triomphe where 12 avenues meet," says multi-instrumentalist Jimi Shields. "We're likely to spew out anything. We want to move people the way that music moves us. Music that stirs your soul. It's not about pop thrill, it's more about art." This indie pop 'n' noise cocktail resembles Buffalo's Mercury Rev, Thom Yorke's Radiohead and the band's biggest fans. Both favor childlike vocals and random noise sculptures, but **ROLLERSKATE SKINNY ARE TRUE POP MAVENS WITH AN EERIE EDGE.** File under soft-core for a dead culture.

"We try to leave some things naked, to make you uncomfortable with the emptiness of it," says lead singer Ken Griffin. "People can listen more clearly without this barrage coming at them. *we like the idea of silence as well as noise.* It reflects how people actually think."

Together two years, Skinny's music is also a response to the gross wealth they see everyday on their posh, oil-rich Marble Arch street, a London neighborhood filled with "rich Arabs and diplomats."

"We've nothing to do with trends or fashion," cites Shields. "It's an overall insight into music from the Forties to now. Though we may sound like Shirley Bassey or Billie Holiday, we grew up in awe of Sonic Youth. We want to go beyond titillation."

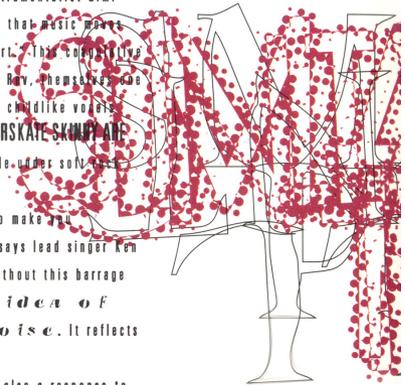
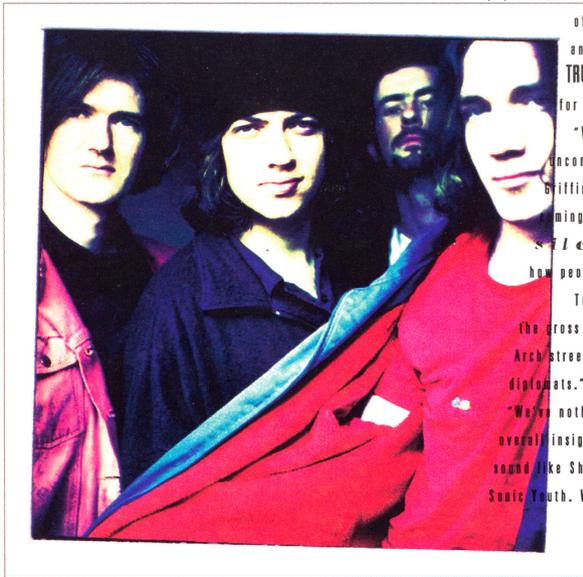


Abbildung 6.5: Diagrammatizität in Ray Gun Nr. 15.<sup>48</sup>

sogar dreidimensionale Verteilung auf der Seite bzw. im Buch aber ignoriert. Auch an dieser Stelle gilt es mit dem peirceschen Handwerkszeug über Peirce hinauszugehen und sich vom sprachlichen Linearitätsdogma<sup>49</sup> zu lösen – nur so lässt sich der nötige schriftwissenschaftliche Spielraum erschließen. Dass Drucksachen von komplexen nicht-linearen Relationen durchsetzt sind, erschließt sich schon beim morgendlichen Blick in die Zeitung,<sup>50</sup> deren Informationshierarchie aus Headlines, Leads,

48



Aus: Ken Micallef: »Rollerskate Skinny«, in: *Ray Gun* 15 (1994), S. 32.

Marginalien usw. einem kursorischen Lesen zuarbeitet, das Seiten in sich und in ihrer Abfolge nicht linear abarbeitet, sondern in ruckartigen Bewegungen durchstreift. Seite und Drucksache sind hier eindeutig diagrammatisch in einer Form, die kein Gegenstück in der zeitlichen Eindimensionalität mündlicher Diagrammatik besitzt.

Delinearisierung durch Diagrammatik spielt im Editorial Design der Achtziger und Neunziger eine extrem wichtige Rolle. Dabei werden keine grundsätzlich neuen Mittel entwickelt, aber bestehende Techniken sehr verdichtet und überspitzt eingesetzt, wie der Artikel zur Band »Rollerskate Skinny« aus Ray Gun zeigt (Abb. 6.5).

Anhand dieses Beispiels (und einer Hand voll anderer) lassen sich einige der speziell in den Neunzigern verbreiteten diagrammatischen Strategien herausarbeiten:

(1) Erst einmal fällt die große Anzahl der auf kleinstem Raum eingesetzten Schriftarten und -schnitte auf. Jeder hinreichend saliente Wechsel auf mikrotypografischer Ebene stellt an dieser Stelle nicht nur eine Störung dar, die zur bildlichen Ikonisierung der mikrotypografischen Eigenschaften beiträgt, sondern löst auch Wörter, Zeilen oder Absätze als eigenständige diagrammatische Entitäten heraus. Gleichzeitig schafft das Auszeichnen von Passagen durch mikrotypografische Mittel eine Verbindung zwischen allen Passagen, die auf die gleiche Art formatiert sind. Typografische Diagrammatik zeichnet sich stets durch diese doppelte Bewegung des Herauslösens und Neu-Verknüpfens aus. Vor dem Hintergrund einer extrem wechselhaft gestalteten Seite wie im Beispiel wirkt dabei auch die Abwesenheit von Auszeichnungen als modularisierendes Moment: So entsteht ein diagrammatischer Zusammenhang zwischen den nicht durch Größe oder Schriftwechsel ausgezeichneten Passagen. Dieser Zusammenhang korrespondiert mit dem Gestaltprinzip der Gleichheit, welches besagt, dass gleichartige Entitäten tendenziell zu Gruppen zusammengefasst werden.<sup>51</sup> Die Relationen, die auf diese Weise hergestellt werden, basieren also in sich auf qualitativen Übereinstimmungen der

<sup>49</sup>Vgl. Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit oder: über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: *Bild – Schrift – Zahl*, hrsg. v. Sybille Krämer/Horst Bredekamp, München: Fink, 2003, S. 157–176, hier S. 159.

<sup>50</sup>Vgl. Martin Steinseifer: »Oberflächen im Diskurs«, in: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, hrsg. v. Angelika Linke/Helmuth Feilke, Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 429–458, hier S. 435.

<sup>51</sup>Vgl. David Katz: *Gestaltpsychologie*, 2. erweiterte Aufl., Basel: B. Schwabe, 1948, S. 32.

Prepare yourselves, O Pretentious Pop Stars, for Bubonique have come to thrust a high colonic up the crapulous butt of rock 'n' roll. Juvenile and unlistenable, obscene and hilarious, *20 Golden Shows* is a virulent assault on contemporary music courtesy of the terrorist triumvirate of Fatima Mansions kingpin Cathal Coughlan, musical mad scientist Paul Jarvis and Irish stand-up comic Sean Hughes. Jarvis has created an abrasive sound collage of screwy hip-hop beats, ulcerated death-metal guitars, samples, processed vocals and bizarre, irritating noise. This racket is positively ripping with bilious rage: No rock icon is safe from Coughlan's trademark venom—Morrissey, Bowie, Ice T and Stipey being just a few of the victims.

Abbildung 6.6: Ausschnitt aus einer Rezension des Albums »20 Golden Shows« der Band Bubonique in Ray Gun Nr. 10.<sup>52</sup>

beteiligten Entitäten und damit auf bildlicher Ikonizität. Hier wiederholt sich das Grundprinzip der peirceschen Kategorien, in denen Zweitheit stets auf Erstheit aufbaut.

Wie mikrotypografische Ähnlichkeit diagrammatische Relationen aufbaut, zeigt auch Abbildung 6.6, die ebenfalls aus Ray Gun stammt. Der Satz »Juvenile and unlistenable, obscene and hilarious« wird nicht von der Gerichtetheit einer konventionellen Zeile zusammengehalten: Die horizontale Leserichtung ist nicht klar definiert, nur die Abfolge von Oben und Unten bleibt erhalten. Was die Worte neben dieser Konvention westlicher Schrift zusammenhält, ist aber vor allen Dingen ihre mikrotypografische Verwandtschaft.

Dass dieses Prinzip nicht nur auf der Ebene der Mikrotypografie greift, zeigt FUSE Nr. 2, in der zwei verschiedene Papiersorten (ein hochweißes gestrichenes und ein Packpapier) zwei unabhängige Kontinuitäten durch das Heft schaffen: Auf der Ebene des weißen Papiers wird in zwei Essays dem Thema der Rune nachgegangen, das Packpapier stellt die der Ausgabe beiliegenden Schriften vor.<sup>53</sup> Bedingt durch die Bindung folgen dabei nicht alle Packpapierseiten aufeinander, sondern sind durch eine



Aus: Michael Krugman: »Bubonique. 20 Golden Shows«, in: *Ray Gun* 10 (1993), S. 78.

<sup>53</sup> Vgl. Jon Wozenroft: »Wind Blasted Trees: A Short History of Runes«, in: *FUSE* 2 (1991), S. 2–5.

Reihe von Essayseiten getrennt. Hier organisiert bildliche Ähnlichkeit Diagrammatizität in der Tiefe der Drucksache. Unterstützt wird diese Abweichung von der Linearität dabei von einer Seitenzählung, die nur die weißen Seiten miteinbezieht und damit noch einmal die Eigenständigkeit der beiden Papierstränge unterstreicht.

(2) Neben der hohen Anzahl von Schriftarten fällt in Abbildung 6.5 auch der Einsatz von Kästen auf. Durch die Umrandung des Zitats »We're the Arc de Triomphe where 12 avenues meet« wird dieses ohne den Einsatz dezidiert typografischer Mittel aus dem Text gelöst – ein auch heute noch weiterverbreitetes diagrammatisches Mittel, etwa für Info-Boxen, aber in dieser Form besonders typisch für die Neunziger.

An dieser Stelle lässt sich wiederum ein Bezug zu einem Gestaltprinzip herstellen, nämlich dem der Geschlossenheit, welches besagt, dass Linien, die eine Fläche umschließen, tendenziell als Einheit wahrgenommen werden.<sup>54</sup>

<sup>54</sup>Vgl. Katz: *Gestaltpsychologie*, S. 32.

(3) Auch wenn der Kasten um das Zitat ihm Eigenständigkeit verschafft, bleibt es doch wie ein Vexierbild auch Teil seines Absatzes, dem offensichtlich eine eigene Kohäsionskraft innewohnt. Diese typografische Kohäsionskraft hat viel mit räumlicher Nähe zu tun: Zeilen, die nah beieinander stehen, bilden ein textuelles Kontinuum, während weiter entfernte Zeilen – etwa bei einem neuem Absatz – eher als eigenständige diagrammatische Entitäten wahrgenommen werden. Einfacher gesagt: Weißraum strukturiert einen Text. Wiederum bietet die Gestaltpsychologie ein passendes Prinzip: das der Nähe.<sup>55</sup> Gestaltung mit Weißraum bedeutet gleichzeitig mit diesem Prinzip und seiner Inverse zu arbeiten: Weißraum meint erst einmal immer Abstand, also das Herauslösen von diagrammatischen Einheiten. Damit diese aus zahlreichen Glyphen konstituierten Einheiten als solche wahrgenommen werden, bedürfen sie allerdings in sich der Nähe. Wie die meisten (typo-)grafischen Mittel sind Nähe und Abstand nur relational zu denken: Der nötige Zeilenabstand, um einen neuen Absatz zu definieren, hängt ganz wesentlich von dem

<sup>55</sup>Vgl. ebd.

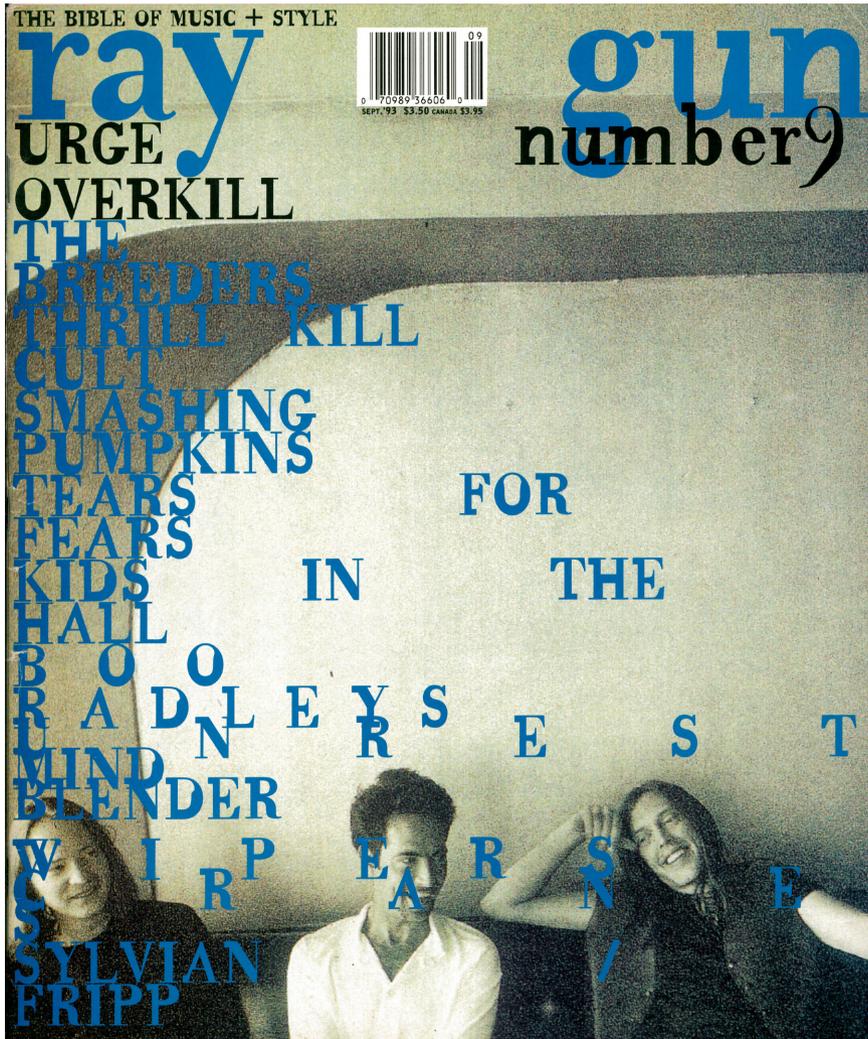


Abbildung 6.7: Titelseite von Ray Gun Nr. 9.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Aus: David Carson: »Titelseite«, in: *Ray Gun* 9 (1993).

Zeilenabstand zwischen »gewöhnlichen« Zeilen ab. Nähe bedeutet also immer ein »Näher-als«, genauso wie mikrotypografische Auszeichnung durch Schriftwechsel immer von einem nicht-ausgezeichneten Gegenpart abweichen muss.

(4) Der Zusammenhalt in Zeilen wird von mehr als nur Nähe getragen: Betrachtet man die zweite Überschneidung eines Kastens mit dem Text ab »of the band's biggest fans«, wird klar, dass hier kein Stück aus dem Absatz gelöst wird. Das mag einerseits damit zusammenhängen, dass der Kasten sich rahmend auf das Bild bezieht, aber auch wenn man das Bild entfernen würde, hätte dieser Kasten nicht die gleiche Wirkung wie derjenige um das Zitat. Der Grund hierfür liegt darin, dass der erste Kasten die Gerichtetheit der Zeilen und die Einheit der Wörter berücksichtigt. Was er herauslöst, ist eine typografisch wohlgeformte Einheit, während der zweite Rahmen Wörter und sogar Buchstaben halbiert und somit einen schon typografisch unzugänglichen Ausschnitt anbietet. Zeilen und Absätze werden also von einer Kraft zusammengehalten, die sich nicht nur aus Nähe speist, sondern genauso aus ihrer Gerichtetheit, typografischer Wohlgeformtheit sowie syntaktischer Kohäsion.

Wie stark diese zweite Kohäsion ist, zeigt auch der Titel von Ray Gun Nr. 9 (Abb. 6.7), in dem sowohl Worte wie Zeilen durch enorme Buchstaben- bzw. Wortabstände zerrissen werden. Hier wird genau die Relation von Nähe und Abstand erkundet, welche Voraussetzung für die diagrammatische Konstitution des Worts mittels Wortabstand ist. Damit der Wortabstand als solcher wahrgenommen wird, muss er sich relational vom Buchstabenabstand abgrenzen. Ist diese Abgrenzung unklar, wird das Wort als diagrammatische Einheit gefährdet.

Dass trotzdem ein gewisses Maß an Lesbarkeit gewahrt wird, hängt vor allem mit der Gerichtetheit der Zeilen zusammen. Die Linearität der Zeilen, der in Magazinen wie Ray Gun ganz gezielt mit diagrammatischen Strategien entgegenwirkt wird, ist damit gleichzeitig auch Voraussetzung für viele der typografischen Verrenkungen, da sie innerhalb diagrammatischer Entitäten Kohäsion stiftet und diese damit als solche mitkonstituiert. Grafikdesign, wie es in Ray Gun betrieben wird, ist deshalb immer ein Spannungsverhältnis zwischen Linearität und ihrer mehrdimensionalen Auflösung.

Marburg - Gießen - Burgsolms  
**EINSUPER-SOMMERGANGZU  
 ENDE**, trotz des schlechtesten Wetters unserer Zeit.

So ließ am letzten August Weekend die United Love Posse in der Taunushalle, in Burgsolms, den wohl besten Rave des Sommers in unserem Area steigen. Eine Wahnsinnsstimmung wie schon lange nicht mehr, so heizte u.a. Guid van Fink den Ravern gewaltig ein und auf der anschließenden After-Hours-Party im Soma ging die Abfahrt dem entsprechend weiter. Einige Raver hatten allerdings ein wenig die Bindung zur real existierenden Welt verloren, viele Grüße vom „E“ Sie

verlegten die Party nicht nur vor die Tür des Soma's, sondern gleich noch aufs Dach ihres ohnehin schon recht ledierten Gefährtes. Daß der olle Karren den Anschlag überlegte hatte entweder was mit einem Wunder zu tun oder hängt mit der herbeigerufenen Polizei zusammen... Als besonders erfreulich ist die Tatsache zu bewerten, daß der Marburger Raum langsam aus seinem Tiefschlaf erwacht. Im Mistral sorgten für einige Wochen im August und September, zu einem recht ungewohnten Termin, und zwar Sonntags, die DJ's Nox II und Joachim dafür, daß sich der Dancefloor füllte. Leider ist's jedoch mit dieser Herrlichkeit schon wieder vorbei, wegen des



# MARBURG GIESSEN BURGSOLMS

rekten Aussprache des Namens recht. Wir Raver hatten an diesem Abend wahrlich nichts mehr zu lachen, jede Gelegenheit wurde nun genutzt Schmach und Schande über uns zu bringen, der Cityreporter wurde zur Grund dieses unverzeihlichen Irrtums fast gelyncht worden und die Szene drohte sich prompt in zwei Lager zu spalten, Raver und Raverinnen! Und trotzdem wurde der Samstag im Soma ins En Vogue, wo man die Raver zunächst mächtig lange zappeln ließ. Die Stimmung stürzte auf Null, doch als zunächst Pascal F.E.O.S. und später nochmals Paul van Dyk auflegten, kletterte die selbige nochmals auf 180. Ein weiterer High Light war die Eröffnung vom Downtown Records II, im Sellersweg in Gießen, am 10-09. In einem Hinterhof gelegen ist das gute Stück gar nicht so leicht zu finden, aber wenn man durch den Hausflur tippeit und dann der Musik nachgeht (beste Orientierungsmöglichkeit) kommt man ganz automatisch hin. Besonders auffallend, das zweitgeschössige Gebäude ist von Außen mindestens so bunt wie von Innen. Im EG hat der modebewußte Raver beste Chancen, daß richtige Outfit für sich zu finden. Und wer der Sound der Clubs selbst daheim nicht missen will, findet im OG jede Menge aktuellstes House und Techno on Vinyl and CD. Bleibt Tommy Bingel und seiner Crew für die Zukunft eigentlich nur viel Erfolg zu wünschen. Zur Eröffnung vom Downtown II gab's dann am Abend noch die entsprechende Party in den River Baracks. Eigentlich ging's dort echt gut ab, aber ein unangenehmer Zwischenfall sorgte gegen 4 Uhr für ein schnelles Ende des Raves. Ein Schußviel und es kam zu einer Schlägerei. Bilder die wir gar nicht gerne sehen und mit Sicherheit keine typische Raver-Eigenschaft sind!! Dieses bestätigte sich auch recht schnell. Was aber noch viel trauriger an der Sache ist, ist die Tatsache, daß es schon öfter zu solchen Zwischenfällen kam. Leute muß das denn sein?! Zurück zu angenehmeren Themen, am 18-09 gastierte Kid Paul im Soma und für den 9-10 hat sich Tanith angesagt, große Freude schon jetzt vorprogrammiert. Außerdem zählt spätestens seit der Harthouse-Label-Party im Warehouse, Köln zu den ganz großen Reisezielen der Marburger und Gießener Raver. Überhaupt ist das Reisen in letzter Zeit mächtig angesagt, ob Street Parade in Zürich oder Technomania in München, etliche Raver sind immer unterwegs, oder Rainer und Dirk? Da kann man eigentlich nur sagen, die Szene steckt zur Zeit wirklich voller Leben. Was da wohl der Herbst bringt? MAYDAY... → Rüdiger K.

Releases aus der Region: Time Unlimited: Humpty Trax, Vol 2 CD, David Mufang - House EP 12", Reughage Vol III EP 12", und eine House Compilation "Open House", Noom Records veröffentlicht von Oliver Lieb die Superspy EP und eine Chillout CD. Des weiteren kommt eine neue Alien Factory „AlphalDelta“ von Stefan Müller und Bobby Henning, sowie Low Budget „I wanna be a cloud“ auf Now Records von Stefan M und Hendrik Wilhelms.  
 Cya → Pure Plastic Alec

Lärmpegels, so heiß es – daß ich nicht lache. Ha! Am 04-09 schließlich holte Paul van Dyk seinen ausstehenden Besuch im Soma nach, Aber bereits Tage zuvor war sein Name in aller Munde, bloß wie spricht man „van Dyk“ denn nun richtig aus? Etwa „van Dük“, dieser Meinung waren vor allem die Raverinnen, gell Andrea und Suse?! Oder vielleicht „van Daik“, das vermuteten zumindest die Raver. Seine Krönung fand dieses Zerwürfnis dann 2 Tage vor seinem kommen, als Pascal F.E.O.S. im La Boum, Paul van Dyk nochmals ankündigte. Oh wie bitter zu den Unwissenden zu gehören! Die Raverinnen behielten mit der kor-

Abbildung 6.8: Mittelhessischer Partybericht aus Frontpage Nr. 10 (1993).<sup>57</sup>

Gerichtetheit – wenn man Sibylle Krämer glauben will, eine notwendige Bedingung des Diagrammatischen<sup>58</sup> – setzt allerdings nicht erst in der Zeile an: Die Zeile, die ja durchaus nicht gradlinig geformt sein muss, ist selbst schon das Produkt mikrotypografischer Gerichtetheiten, die bis in die kleinsten Teile der Schrift zurückzuverfolgen sind: Buchstaben tragen zumindest in vielen Fällen noch die dynamische Bewegungslogik der Schreibfeder in sich oder realisieren ihre Gerichtetheit beispielsweise durch subtile Neigung,<sup>59</sup> extreme Betonung der Horizontalen in der Formgestaltung – wie etwa in der Helvetica – oder durch Serifen.<sup>60</sup> Letztendlich ist die Gerichtetheit der Zeile aber auch immer ein Produkt der Leserichtung als diagrammatischer Konvention.



Aus: Rüdiger K.: »Marburg Gießen Burgsolms«, in: Frontpage 10 (1993), S. 23.

Paradigma der diagrammatischen Gerichtetheit ist allerdings nicht die Zeile, sondern der Pfeil, der im Editorial Design der Neunziger wegen seiner diagrammatischen Möglichkeiten eine wichtige Rolle spielt. Abbildung 6.8 zeigt ein interessantes Beispiel für den Einsatz von Pfeilen aus dem deutschen Magazin Frontpage: Zwei Vektoren verbinden hier einerseits die Überschrift »Marburg Gießen Burgsolms« und andererseits die linke Spalte mit einem Absatz, der rechts in der Mitte der Abbildung zu sehen ist. Hier versagt die diagrammatische Kraft der Nähe gleich doppelt und muss deshalb durch die Gerichtetheit der Pfeile ersetzt werden. Die Pfeile haben dabei den Vorteil ihrer geringen Ausdehnung quer zur Achse, die Überschneidungen wie in der mittleren Spalte im Vergleich zu Zeilenüberschneidungen weniger verheerend machen – wobei hier angemerkt werden muss, dass im experimentellen Editorial Design der Achtziger und Neunziger allgemein wenig Scheu vor Zeilenüberschneidungen existierte, wie die Abbildungen der letzten Seiten bereits gezeigt haben sollten.

Mit Hilfe der beschriebenen Mittel lässt sich eine Seite gleichzeitig segmentieren und mit non-linearen Relationen ausstatten. Im Kontext des peirceschen Konzepts von Diagrammatik ist damit aber nur ein erster vorbereitender Schritt im eigentlichen Prozess des diagrammatischen Denkens vollzogen:

**1st, a diagram, or visual image, whether composed of lines, like a geometrical figure, or an array of signs, like an algebraical formula, or of a mixed nature, like a graph, is constructed, so as to embody in iconic form, the state of things asserted in a premise.<sup>61</sup>**

Der mittelhessische Partybericht aus Frontpage wäre in diesem Sinne ein gemischtes Diagramm, das sowohl auf Linien bzw. Pfeile als auch auf, aus einer geordnete Menge von Glyphen verfasste, Worte zurückgreift. Alexander Branczyk, der Designer hinter diesem typografischen Diagramm,

<sup>58</sup>Vgl. Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer Diagrammatologie? Reflexionen über ein erkennendes Sehen«, S. 99.

<sup>59</sup>Vgl. Unger: *Wie man's liest*, S. 155.

<sup>60</sup>Der Effekt von Serifen ist ein heikles Thema in der Lesbarkeitsforschung. Wenn hier angenommen wird, dass Serifen als an der Grundlinie der Zeile ausgerichtete Elemente einen Zusammenhang mit der Gerichtetheit dieser Zeile haben, bedeutet dies keinen automatischen Lesbarkeitsvorteil gegenüber Grotesk-Schriften. Diese Annahme ist zwar verbreitet, widerspricht aber der empirischen Forschung: Vgl. Arditì/Cho: »Serifs and Font Legibility«. Inwieweit Serifen Einfluss haben, lässt sich nur schwer verallgemeinern, da jeder typografische Parameter nur in einem Geflecht anderer Parameter wahrnehmbar ist. Aussagen zu treffen, die sowohl für eine groß gesetzte serifenbetonte Schrift und eine dynamische Antiqua von 8pt gelten sollen, ist zweifelsohne ein problematisches Vorhaben.

<sup>61</sup>Peirce: *NEM*, 4:275.

schaft damit aber nur den Versuchsaufbau für den eigentlichen Dreischritt des diagrammatischen Denkens, der nun dem Leser offensteht:

2nd, Upon scrutiny of this diagram, the mind is led to suspect that the sort of information sought may be discovered, by modifying the diagram in a certain way. This experiment is tried.

3rd, The results of the experiment are carefully observed. This is genuine experiential observation, even though the diagram exists in the imagination, for after it has once been created, though the reasoner has power to change it, he has no power to make the creation already past and done different from what it is. It is, therefore, just as real an object as if it were drawn on paper. Included in this observation is the analysis of what is seen and the representation of it in general language. What is so observed is a new relation between the parts of the diagram not mentioned in the precept by which it was constructed.

4th, By repeating the experiment, or by the similarity of the experiment to many others which have often been repeated without varying the result, the reasoner infers inductively, with a degree of probability practically amounting to certainty, that every diagram constructed according to the same precept would present the same relation of parts which has been observed in the diagram experimented upon.<sup>62</sup>

<sup>62</sup>Peirce: *NEM*, 4:275f.

Das Diagramm ermöglicht also dem Leser, in einem zweiten Schritt mit dem Diagramm zu experimentieren. Dieser Schritt entspricht dem logischen Schluss der Abduktion, welche die für das Experiment nötige Hypothese generiert. Ein diagrammatisches Experiment durchzuführen kann dabei Verschiedenes bedeuten: Auch wenn die Hemmschwelle bei

antiquarisch erworbenen Magazinen hierfür hoch sein mag, erlaubt es das Papier, mit Schreibwerkzeug in die Diagrammatik einzugreifen – beispielsweise durch Unterstreichungen oder farbliche Hervorhebungen. Diese Form des diagrammatischen Experiments nimmt für die Geisteswissenschaften eine wichtige Rolle ein.

Aber auch wer sich scheut, teuer erworbene Drucksachen mit Bleistift zu entwerten, muss nicht auf diagrammatische Experimente verzichten: Jedes Abwägen alternativer Pfade durch die Relationen des Diagramms ist ein Gedankenexperiment.<sup>63</sup> Die Entscheidung, einer Endnote nachzublättern oder noch einmal in den letzten Absatz zurückzuspringen, ist auch dann ein diagrammatisches Experiment, wenn es nicht von Bleistift und Post-it unterstützt wird.

Diese Formen des Experiments entsprechen dem, was Sybille Krämer unter »Operativität« versteht, also einem Umgang mit flächigen grafischen Konfigurationen, der gerade nicht nach Referenz fragt, sondern unmittelbar auf der Oberfläche arbeitet.<sup>64</sup> Das bedeutet natürlich nicht, dass Sinn in diesem Moment völlig nebensächlich wäre – das ist schon allein deshalb auszuschließen, weil Diagramme wie gezeigt mit Symbolizität durchwachsen sind –, aber es erzeugt dennoch eine Situation, in der Materialität in den Vordergrund rückt. Ein Blick zurück auf das mit Karen Barad entwickelte Materialitätsmodell (S. 35) erklärt diesen Zusammenhang, denn es besagt im Kern, dass Materialität metaleptisch in Performanzen erzeugt wird. Versteht man das Markieren einer Seite mit Bleistift als Performanz, ergibt sich daraus, dass diese die Materialität des Stifts, der Schreibenden und der Drucksache mitkonstituiert. Vor diesem Hintergrund wird sehr deutlich, was es bedeutet, wenn sich Materialität durch Widerspenstigkeit Agency ertrotzt: wenn etwa der Bleistift am glänzenden gestrichenen Papier nicht so recht halten will oder säuregeschwächtes Papier beim Einfügen eines Eselsohrs bricht.

Sollte das Experiment den Widerständen des Materials zum Trotz – oder gerade dank dieser – zustande gekommen sein, folgt in einem dritten

<sup>63</sup>Vgl. Stjernfelt: »Diagrams as Centerpiece of a Peircean Epistemology«, S. 360.

<sup>64</sup>Vgl. Krämer: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift«, S. 31.

Schritt die Beobachtung der Ergebnisse, also neuer diagrammatischer Relationen. Im Kontext der Schrift bedeutet das andere Wege durch den Text, die mit anderen Bedeutungen korrespondieren. Die Neuheit des Zugangs ist ein entscheidender Punkt, denn er bedeutet, dass sich durch diagrammatische Experimente neues Wissen generieren lässt. Dieser Prozess ist nach Peirce für alle Ikone denkbar:

**For a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can be discovered than those which suffice to determine its construction.**<sup>65</sup>

Die zugrundeliegende Form des deduktiven Schließens betitelt Peirce mit »Theorematic Reasoning«, die dem »Corollarial Reasoning« als Form, die nur im Ikon schon enthaltene Aussagen zu Tage befördert, entgegensteht. Letzterer fehlt der abduktive Impuls, der den zweiten Schritt leitet.<sup>66</sup> Bei denen durch Theorematic Reasoning generierten Einsichten handelt es sich allerdings nur um Möglichkeiten, weshalb der vierte – induktive – Schritt nötig ist, um die Allgemeingültigkeit der Aussage sicherzustellen.<sup>67</sup>

Der Zusammenhang zwischen Experiment und Typografie, der über den Umweg der Diagrammatik entsteht, ist als solcher nicht neu: Das Experiment als Beschreibung typografischer Praktiken gerade im frühen 20. Jahrhundert ist weit verbreitet.<sup>68</sup> Selbst Stanley Morison, der allgemein eher als Exponent typografischer Selbstbeherrschung wahrgenommen wird, räumt dem Experiment Raum in der typografischen Gestaltung ein: »It is always desirable that experiments be made, and it is a pity that such ›laboratory‹ pieces are so limited in number and courage.«<sup>69</sup>

Was die Diagrammatik als Modell erlaubt – und hierin liegt eine der Neuerungen –, ist, das Experiment nicht länger als eine Praxis zu verstehen, in deren Zentrum allein der Designer bzw. Typograf steht: Jeder Leser ist auch Experimentator, soweit er andere Relationen im textuellen

<sup>65</sup>Peirce: *CP*, 2.279.

<sup>66</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.667.

<sup>67</sup>Vgl. Carolyn Eisele: »The Role of Scientific Methodology in the Thought of C.S. Peirce«, in: *Gedankenzeichen: Festschrift für Klaus Oehler zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Regina Claussen/Roland Daube-Schackat, Tübingen: Stauffenburg, 1988, S. 251–256, hier S. 252.

<sup>68</sup>Vgl. Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, S. 11.

<sup>69</sup>Morison: *First Principles of Typography*, S. 6.

Gefüge erprobt. Das bedeutet nicht, dass der Typograf vom Experiment ausgeschlossen wäre. Der Bezug zwischen Typograf und Experiment ist schon insofern gegeben, dass er sein erster Leser ist. Der experimentelle Zugriff des Typografen auf die Seite ist auch insofern ein besonderer, weil er relativ leicht mit diagrammatischen Änderungen experimentieren kann, die auf der Basis der Drucksache nur schwer durchzuführen sind: Mehr Weißraum rund um einen Absatz einzufügen beispielsweise, ist am Bildschirm vergleichsweise einfach – im gedruckten Buch würde es vermutlich eine Recollagierung der Seite voraussetzen.<sup>70</sup>

Was die Diagrammatik als Modell weiterhin erlaubt, ist das grafische Experiment von jeglicher Metaphorik zu bereinigen und es als solide empirische Vorgehensweise zu beschreiben – vorausgesetzt, man folgt allen vier Schritten: Gerade der abschließende Induktionsschritt ist Voraussetzung für die externe Validität des Experiments. Peirce liefert so einen Ansatz, der erklären kann, was es bedeutet, nicht nur über, sondern auch mit Design zu forschen – ein Thema, das auch die Gestalter und Gestalterinnen der Achtziger und Neunziger beschäftigt, wie etwa Zuzana Lickos Artikel »Discovery by Design«<sup>71</sup> in *Emigre* zeigt. Licko entwirft Grafikdesign hier als eine kulturwissenschaftliche Disziplin: »[...] science investigates naturally occurring phenomena, while design investigates culturally created phenomena.«<sup>72</sup> Dass Designwissenschaft als Projekt in den Achtzigerjahren zumindest im angloamerikanischen Bereich ein wichtiges Thema wurde,<sup>73</sup> muss bei der weiteren Betrachtung des frühen digitalen Editorial Designs beachtet werden. Hier stellt sich die Frage, inwiefern das typografische Experiment durch den technologischen Wechsel beeinflusst wurde. Betrachtet man die vier Stufen des diagrammatischen Experiments, könnte man die vorläufige These aufstellen, dass digitale Produktion von Drucksachen die nötige Feedbackschleife aus abduktivem Entwurf und deduktiver Analyse verkürzt und so das Experimentieren beschleunigt. Gleichzeitig wäre es wohl vermessen, die Frage nach der Wissenschaftlichkeit von Designwissenschaft allein durch

<sup>70</sup> Es wäre interessant, zu verfolgen, inwieweit sich dieser Zustand durch die Verbreitung von E-Books verändert. Da digitale Bücher zumindest in der Theorie in einem größeren Maße diagrammatisch rekonfigurierbar bleiben als gedruckte, wäre es durchaus denkbar, dass Leser hier neue Formen des diagrammatischen Experiments kultivieren.

<sup>71</sup> Zuzana Licko: »Discovery by Design«, in: *Emigre* 32 (1994), S. 35.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Vgl. Claudia Mareis: »Entwerfen – Wissen – Produzieren. Design im Anwendungskontext«, in: *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Design im Anwendungskontext*, hrsg. v. Claudia Mareis/Gesche Joost/Kora Kimpel, Bielefeld: Transcript, 2010, S. 9–32, hier S. 17f.

Diagrammatik lösen zu wollen – schon allein, weil die Übertragung ins Produktdesign erst einmal ein ungelöstes Problem darstellt. Nichtsdestotrotz liegt viel Potenzial in der peirceschen Diagrammatik, da sie Wissenschaft und Design einander annähert: einerseits, weil nach Peirce jede Form von Deduktion notwendigerweise diagrammatisch ist<sup>74</sup> und somit keine Wissenschaft denkbar wäre, die nicht auch diagrammatisch arbeitet und dabei designerische Aufgaben vollzieht. Wissenschaftlichkeit ist also stets an diagrammatische Werkzeuge gebunden, deren performative und zeichentheoretische Materialität es zu reflektieren gilt.<sup>75</sup> Von der anderen Seite markiert das Modell der Diagrammatik logische Aspekte im Design und liefert mit dem diagrammatischen Denken die Basis für eine solide wissenschaftliche Methodik. Das peircesche Projekt, Philosophie als exakte Wissenschaft zu betreiben, bietet so zumindest einen Ansatz, auch Design auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen.

Mit dem Analysehorizont von Materialität, Störung und Diagrammatizität als eng verwobenen Kategorien ist ein Rahmen geschaffen, um die frühe digitale Typografie zu untersuchen. Der performative Charakter dieser drei Größen macht es allerdings nicht nur nötig, Beispiele im Detail zu analysieren, sondern diese auch kulturwissenschaftlich zu kontextualisieren, da die jeweiligen produktiven und rezeptiven Performanzen sich stets in kulturell-materiellen Geflechten entfalten. Dieser Versuch soll im Folgenden unternommen werden.

<sup>74</sup>Vgl. Peirce: *CP*, 2.667.

<sup>75</sup>Vgl. dazu etwa Bruno Latour: »Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente«, in: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hrsg. v. Andréa Belliger/David J. Krieger, Bielefeld: Transcript, 2006, S. 259–307.



## 7.1 Kleine Geschichte der typografischen Störung

Historische Zäsuren sind eine verführerische Denkfigur – allerdings eine, die schnell zu undifferenzierten Vereinfachungen auf beiden Seiten des eingezogenen Bruchs führen kann. Auch wenn hier mit dem Zeitrahmen von 1985-1995 ein Schnitt vorgenommen wird, soll doch der Eindruck vermieden werden, dass Störungen in der Typografie auf diesen Zeitraum begrenzt sind, oder dass die Experimente in dieser Zeit sich nur abgrenzend auf die Designgeschichte bezögen – kurz, dass eine klare Zäsur die Jahre vor 1985 von denen danach trenne.

Um zu zeigen, inwiefern Störung als typografische Praxis der späten Achtziger und frühen Neunziger gleichermaßen von vielen älteren Bewegungen zehrt und sich von anderen abstößt, soll deshalb ein kleiner historischer Schlenker in die Geschichte des typografischen Experiments folgen. Da der Fokus der Analyse letztendlich auf der ersten Welle des Desktop-Publishings liegt, muss dieser Schlenker schemenhaft bleiben – für detaillierte historische Untersuchungen sei etwa auf die Arbeiten von Heller<sup>1</sup> und Eskilson<sup>2</sup> verwiesen.

Das Spannungsverhältnis zwischen Störung und Transparenz in der Typografie beginnt mit ihrer Geburt. Gutenbergs 42zeilige Bibel verkörpert genau die Vorstellung von Transparenz, welche die Designtheorie bis heute prägt: Ziel des Drucks war es, dem chirografischen Status quo so nahe wie möglich zu kommen und somit die spezifische Medialität des neuen Druckverfahrens so weit wie möglich zu verschleiern. Dafür wird ein enormer Aufwand getrieben – um den extrem dichten, gleichmäßigen Grauwert der Kolumnen zu erreichen, muss Gutenberg auf eine nach späteren Standards gigantische Auswahl von Typen zurückgreifen, die neben einer Vielzahl von Ligaturen verschieden breite Versionen von einzelnen Buchstaben enthält.<sup>3</sup> Diesen enormen Anstrengungen, den Standards handgeschriebener Bücher gerecht zu werden, stehen auf der anderen Seite die eher kurzlebigen, säkularen Drucksachen von Gutenberg

<sup>1</sup>Vgl. Steven Heller: *Merz to Emigre and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, London, New York: Phaidon, 2003.

<sup>2</sup>Vgl. Eskilson: *Graphic Design. A New History*.

<sup>3</sup>Vgl. Willberg/Forssman: *Lesetypographie*, S. 88.

und Fust gegenüber, in denen bei weitem nicht der gleiche Aufwand getrieben wird, die Medialität des Drucks zu verschleiern. Zur indexikalischen Spur des neuen Mediums kommt, dass in diesen Drucksachen nicht die ungebrochene Gleichmäßigkeit der Bibeln, sondern diagrammatische Rhythmik<sup>4</sup> verfolgt wird<sup>5</sup> – Steinberg spricht von der Geburt des Akzidenzdrucks.<sup>6</sup> Hier wird typografische Störung aus ökonomischen Überlegungen in Kauf genommen und der Status quo der gleichmäßigen Textkolonne unterwandert.

Störung ist also in der Typografie genauso wenig wie in anderen Medien ein historisches Ausnahmephänomen – der beständige Wechsel zwischen den beiden Aggregatzuständen stellt im Gegenteil eine mediale Grundfunktion dar, die durch beständige intra- und intermediale Bezugnahme die kulturelle Semantik verändert und wieder stabilisiert.<sup>7</sup> Im Kontext der Schrift ist es dabei besonders interessant, zu verfolgen, wie typografische Parameter im Oszillieren der Medien Teil der kulturellen Semantik werden.

Die Oszillation ist stets gegeben, und doch scheinen historische Situationen zu existieren, in denen ein größerer Bedarf an störenden Eingriffen durch Typografie besteht. Verfolgt man etwa die Geschichte des Akzidenzdrucks als Ort der typografischen Erkundung weiter bis ins 19. Jahrhundert, so gelangt man zu einem enorm eklektizistischen Zuwachs in der mikro- und makrotypografischen Formensprache. Die Suche nach Distinktion durch innovative Schriftarten brachte dabei sowohl die Egyptienne wie erste Grotesk-Schnitte hervor – also Schriftgruppen, die so kein direktes Vorbild in der handgeschriebenen Schrift mehr besitzen und sich ganz eindeutig einen eigenen gestalterischen Raum erschließen.<sup>8</sup> Dass gerade im 19. Jahrhundert Serifen einerseits in der Egyptienne anschwellen und in der Grotesk wegfallen, lässt sich nicht rein technikdeterministisch erklären. Schon Gutenberg hätte mit seinen Mitteln vergleichbare Schriften herstellen können. Auch die makrotypografischen Experimente des 19. Jahrhunderts, in denen Zeilen sich in alle Richtungen biegen und eine

<sup>4</sup>Diese diagrammatische Rhythmik gibt es so natürlich auch schon vor dem Druck mit beweglichen Typen. Die Spannung zwischen Transparenz und Störung zieht sich durch die gesamte Schriftgeschichte.

<sup>5</sup>Vgl. Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, S. 95.

<sup>6</sup>Vgl. Sigfrid H. Steinberg: *Die schwarze Kunst. 500 Jahre Buchwesen*, 2. Aufl., München: Prestel, 1988, S. 23.

<sup>7</sup>Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 65.

<sup>8</sup>Als erstes Beispiel einer konstruierten Schrift wird in der Regel die »Romain du Roi« angeführt – eine Antiqua, die etwa um 1700 entstanden ist und auf einem Raster entworfen wurde. Ob dieses Raster tatsächlich der Konstruktion oder nur der Skalierung diene, ist allerdings umstritten. Vgl. Noordzij: *The Stroke. Theory of Writing*, S. 17.

Kakophonie der Schriftarten die Seite rekonfiguriert, wären so schon mit Gutenbergs Mitteln machbar gewesen.<sup>9</sup> Der Drang zur grafischen Entwicklung kommt vor allen Dingen aus dem Bedarf einer urban verdichteten Konsumkultur an Werbung. Dass die mikro- und makrotypografischen Formen dabei derart aufgewirbelt werden, hängt wiederum mit der Verbreitung der Lithografie zusammen, die von sich aus keine prozessuale Trennung von Bild- und Textmaterial erfordert. Gezeichnete Schriftzüge, die eng mit Bildmaterial interagieren, lassen sich so vergleichsweise einfach reproduzieren. Die Akzidenztypografie reagiert mit einer Vielzahl von ikonisch aufgeladenen Schriften, die dem rechtwinkligen Setzschiff zum Trotz mit diversen Hilfsmitteln auf ausgefallenen Zeilenbahnen arrangiert werden.<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Vgl. Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, S. 96.

<sup>10</sup>Vgl. Wehde: *Typografische Kultur*, S. 420.

Die Werbetypografie des 19. Jahrhunderts liefert somit die gestalterischen Mittel für die experimentelle Typografie des frühen 20. Jahrhunderts. Während es allerdings im 19. Jahrhundert oft primär um typografische Lautstärke ging, formalisieren Dada und der Futurismus gerade ihre diagrammatischen Mittel wesentlich stärker. Zudem übertragen sich neue typografische Konzepte zunehmend auf den Buchdruck, der seinerseits Ende des 19. Jahrhunderts durch die Autotypie – ein Verfahren, das die ökonomische Reproduktion von Fotografien in Drucksachen erlaubt – ikonisch unter Druck gesetzt wird: Das mittelachsiale Satzschema entpuppte sich als zu unflexibel für bildlastige Drucksachen, die nach komplexeren räumlichen Relationen zwischen Text und Bild und damit nach anachsialen Konfigurationen verlangen.

Anfang des 20. Jahrhunderts findet das typografische Experiment einen vorläufigen Höhepunkt und wird seinem Namen im Sinne des diagrammatischen Denkens gerecht. Die Entwicklungen dieser Zeit liefern somit in vielerlei Hinsicht ein Vorbild für das Selbstverständnis der typografischen Avantgarde der Achtziger. Gleichzeitig zeigt diese Phase allerdings auch, wie schnell die oszillierende Bewegung von Störung zu Transparenz auf kultureller Ebene neue Impulse ihres subversiven

Potenzials berauben kann.<sup>11</sup> Was bis etwa 1923 an Formensprache entwickelt wurde, liefert die Blaupause für eine modernistische Periode in der Typografie, die sich wieder ganz der Klarheit verschreibt: Den Beginn dieser Transformation markieren die frühen Arbeiten von Jan Tschichold, in denen er – wie in Kapitel 4 bereits dargestellt – sehr deutlich für die Transparenz moderner Formen argumentiert. Auch wenn Tschichold sich nach seiner Emigration in die Schweiz zunehmend dem Programm des New Traditionalism annäherte, fassen seine Ideen doch Fuß und werden vor allen Dingen von Gestaltern wie Max Bill weitergetragen. Auf dieser Basis wächst in den Fünfzigerjahren der »International Style« im Grafikdesign – eine Bewegung, die wiederum stark von neuen kommerziellen Bedürfnissen geprägt ist und die Basis für eine neue Welle des Corporate Design multinationaler Unternehmen bildet.<sup>12</sup> Die Idee von transparentem Grafikdesign und damit der Unsichtbarkeit des Grafikdesigners selbst erlangt in diesem Kontext eine politische Dimension, da sie den Designer von jeglicher Verantwortung für seine Rolle in der Unternehmenskommunikation entbindet. Diese Position und die proklamierte Universalität des International Style bilden einige der Angriffspunkte, an denen die Gestaltung der Achtziger und Neunziger mit ihrer Kritik ansetzt. Dass auch innerhalb des Paradigmas des Modernismus durchaus Raum für Experimente existierte, zeigt Herbert Spencers Magazin *Typographica*, das von 1949 bis 1965 einerseits typografische Entwicklungen aus Dada, Futurismus und Surrealismus aufarbeitete und gleichzeitig auch gegenwärtigen Experimenten aus dem Kontext der konkreten Poesie ein Forum bot.<sup>13</sup>

Wo genau die modernistische Phase des Grafikdesigns ihr Ende findet, ist schwer zu sagen; schon in den Sechzigern – die gleichzeitig den Höhepunkt des International Style markieren – lassen sich mit Magazinen wie dem amerikanischen »Pushpin Monthly Graphic« oder dem britischen »Oz« Widerstände sowohl politischer wie grafischer Natur ausmachen. Beide Publikationen stehen außerdem für einen neu erstarkten Einfluss der Lithografie (inzwischen im Offset-Verfahren), die wiederum auch die

<sup>11</sup>Vgl. Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, S. 238.

<sup>12</sup>Vgl. Eskilson: *Graphic Design. A New History*, S. 320ff.

<sup>13</sup>Vgl. Rick Poyner: *Typographica*, London: Laurence King, 2001, S. 10.

Typografie in ikonische Bahnen lenkt.<sup>14</sup> Im grafikhistorischen Narrativ wird der Schlussstrich für die Ära des International Style in der Regel bei Wolfgang Weingart gezogen. Anders als etwa Oz sucht Weingart weniger die offene stilistische Konfrontation, sondern reformiert den modernistischen Stil vielmehr. Er beschränkt sich immer noch auf eine sehr kleine Auswahl von Grotesk-Schnitten, beginnt allerdings das rigide Raster der modernistischen Gestaltung aufzulösen und findet so wieder zu komplexeren räumlichen Relationen. Die Abwendung vom Raster setzte sich in den späten Siebziger fort, in denen Weingart collagierende Schichtungen jenseits der Rechtwinkligkeit entwirft.<sup>15</sup> Gerade diese Tendenz zur Schichtung und radikalen Infragestellung der diagrammatischen Konventionen des Modernismus sollte sich in den Achtzigern und Neunzigern unter digitalen Vorzeichen fortsetzen.

April Greiman ist vermutlich die zentrale Figur in diesem Vorzeichenwechsel von den fotografischen Methoden, wie sie Weingart für seine Collagen einsetzte, hin zur Digitalität. Greiman hatte Anfang der Siebziger an Weingarts Lehrstuhl an der Kunstgewerbeschule Basel studiert und war zusammen mit Dan Friedman, der einige Jahre zuvor Zeit in Basel verbracht hatte, wesentlich daran beteiligt, den neuen Baseler Stil auch in Amerika populär zu machen.<sup>16</sup> Als Leiterin des »Visual Communications«-Programms am California Institute of the Arts hat Greiman außerdem die Möglichkeit, sich mit moderner Videobearbeitung auseinanderzusetzen und deren Medialität auch in Grafikdesign-Arbeiten zu thematisieren.<sup>17</sup> Diese beiden Stränge der Videokunst und des neuen Baseler Designs finden später in ihren frühen digitalen Arbeiten zusammen, von denen »the spiritual double« (Abb. 7.2) sicherlich die bekannteste ist. Bei der Grafik handelt es sich um eine Ausgabe von Design Quartely, deren Gestaltung Greiman übertragen wurde. Statt eines regulären mehrseitigen Layouts entschied sie sich für ein Posterformat, das dann auf magazingerechte Größe zusammengefaltet wurde. In diesem Design findet sich einerseits ganz klar die Baseler Schichtungstechnik wieder, andererseits sind die

<sup>14</sup>Vgl. Rick Poynor: »The Magazine as Theatre of Experiment. Oz«, in: *Design Without Boundaries. Visual Communication in Transition*, hrsg. v. Rick Poynor, London: Booth-Clibborn, 1998, S. 194–198, hier S. 197.



**Abbildung 7.1:** Wolfgang Weingarts Kunstkredit-Ausstellungsplakat von 1977. Aus: Rick Poynor: *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, New Haven: Yale University Press, 2003, S. 22.

<sup>16</sup>Vgl. Eskilson: *Graphic Design. A New History*, S. 355.

<sup>17</sup>Vgl. April Greiman: *Hybrid Imagery. The Fusion of Technology and Graphic Design*, New York: Watson-Guptill, 1990, S. 45.

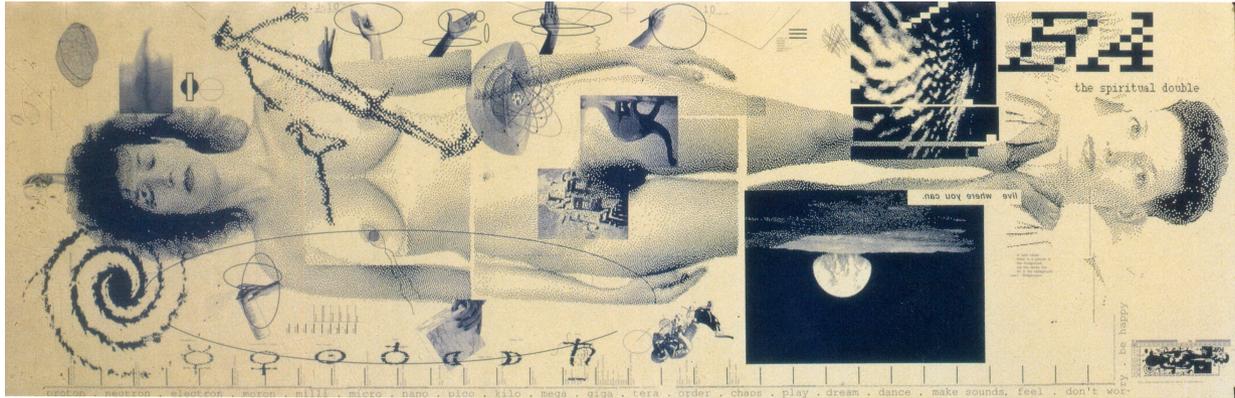


Abbildung 7.2: Ausgabe Nr. 133 von Design Quarterly (1986) wurde von April Greiman als ein auf Magazinformat gefaltetes Plakat von 0,6 x 1,82 m gestaltet.<sup>18</sup>

einzelnen Bilder direkt von Videomaterial digitalisiert, es zeigt also auch deutlich den Einfluss von Greimans Videokunst. Die pixelige Struktur der bitonal (also mit einem Bit Farbinformation pro Pixel) digitalisierten Bilder wird durch Vergrößerung hervorgehoben und macht sich so störend bemerkbar. Die digitale Gemachtheit wird durch die Objekte am rechten unteren Rand noch weiter unterstrichen. Dort findet sich eine verkleinerte Ansicht der Grafik in ihrem Entwurfsstadium im Programm MacDraw und die Angabe, dass die Datei 289.322 Bytes, also rund ein Viertel Megabyte, umfasst – eine für die damalige Zeit beängstigende Zahl, wenn man bedenkt, dass der erste Macintosh 1984 nur mit 128 KB Arbeitsspeicher ausgestattet war.

Eine zweite Verbindung, die ein neues Verständnis von Störung und grafischer Widerständigkeit von den Siebzigern in die digitale Gestaltung trägt, geht von der grafischen Seite des Punk aus. Analog zur musikalischen Entwicklung wird hier in den späten Siebzigern eine Form von Dilettantismus zelebriert, die der professionellen Ordnung des International Style diametral entgegensteht. Prägend ist hier vor allem der collagierte »Erpresserbrief«-Stil von Jamie Reid, der durch Arbeiten für die Sex Pistols untrennbar mit der Musikrichtung verwoben ist.<sup>19</sup> Wiederum

<sup>18</sup>Aus: Eskilson: *Graphic Design. A New History*, S. 357.

<sup>19</sup>Vgl. Poyner: *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, S. 38f.

ist es der Fotokopierer, also ein ikonisch operierendes Vervielfältigungsgerät, das neue Formen in Plakaten, Flyern und Fanzines ermöglicht und die Konventionen gängiger Typografie herausfordert. Gleichzeitig wirkt aber auch ein neu erwachtes Interesse an dadaistischer und situationistischer Theorie in die Entwürfe von Reid und Malcolm McLaren hinein, der ihre Gestaltung und ihr Selbstverständnis als Designer und Künstler nachhaltig prägt.<sup>20</sup> Der sich rapide in zahlreichen Drucksachen verdichtende Punk-Stil der späten Siebziger findet allerdings keinen unmittelbaren Eingang in das etablierte Grafikdesign – die Grundhaltung des Do-it-Yourself und des grafischen Widerstands allerdings beeinflusste Magazine wie das niederländische »Hard Werken« oder das amerikanische »Fetish« – wenn auch in vergleichsweise professionalisierter Form.<sup>21</sup> Auch in anderen Magazinen der frühen Achtziger zeigt sich bereits ein neuer Zugang zu Typografie, prägend sind hier vor allen Dingen die britischen Lifestyle-Magazine »The Face« und »i-D«. Diese Magazine bilden den Ausgangspunkt für die grafische Entwicklung nach 1985, stilistisch und im Fall von The Face auch personell, denn der Gestalter von The Face, Neville Brody, sollte später auch FUSE mitbegründen. Gleichzeitig darf bei so viel stringent wirkender grafischer Genealogie nicht vergessen werden, dass die grafischen Vorstöße jenseits des Modernismus in den Achtzigern lange ein Nischenprodukt blieben, dem ein immer noch sehr lebendiger Modernismus entgegenstand. Das gilt im besonderen Maße für den deutschsprachigen Raum.

<sup>20</sup>Vgl. Teal Triggs: »Scissors and Glue. Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic«, in: *Journal of Design History* 19.1 (2006), S. 69–83, hier S. 74.

<sup>21</sup>Vgl. Heller: *Merz to Emigre and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, S. 210.

## 7.2 Emigre

Der Keim für das Magazin Emigre ist das Aufeinandertreffen von amerikani-  
scher Westküste und niederländischer Kunst – konkret eine Ausstellung  
im Jahr 1982 mit dem Titel »Dutch Artists on the West Coast«, über die  
der Designer Rudy VanderLans mit dem Künstler Marc Susan und dem  
Drehbuchautor Menno Meyjers zusammentrifft.<sup>22</sup> Um ein Forum für ihre  
Kunst zu schaffen, konzipieren die drei ein Magazin mit dem Titel »Dutch  
Punch«, in dem das Konzept der Ausstellung weitergeführt werden soll.  
Der Versuch, niederländische Finanzierung für dieses Projekt aufzustel-  
len, scheitert allerdings, weshalb aus Dutch Punch das weniger national  
eingeschränkte »Emigre (A Magazine for Exiles)« wird.<sup>23</sup> Obwohl die Fi-  
nanzierungslage sich durch den Wechsel des Titels nicht verbessert, er-  
scheint Ende 1984 die erste Ausgabe, die man nach heutiger Fanzine-Ty-  
pologie in etwa als »Artzine« bezeichnen könnte. Gestalterisch orientiert  
sich Emigre an Hard Werken und arbeitet offensiv mit seinen finanziellen  
Beschränkungen: Die Textkolumnen sind mit der Schreibmaschine gesetzt  
und mit Hilfe eines Fotokopierers entweder stark vergrößert oder verklei-  
nert, und auch viele der Illustrationen haben den Weg durch den Kopierer  
genommen. Gerade bei den Fotografien entscheidet sich VanderLans, der  
die Gestaltung des Magazins übernimmt, nicht die grafischen Einschrän-  
kungen des Druckprozesses zu vertuschen, sondern seine Möglichkeiten  
zur Collagierung auszunutzen (vgl. Abb. 7.3). Hier zeigt sich bereits eine  
Offenheit, die Produktionsbedingungen des Magazins auszuloten, die  
Emigre bis weit in die Neunziger hinein prägt. Obwohl Emigre mit den  
fotokopierten und angerissenen Textfragmenten klar stilistische Elemente  
der Punk-Fanzines aufgreift, hebt es sich doch sehr deutlich von diesem  
grafischen Genre ab – nicht zuletzt, weil der Fotokopierer zwar eine wich-  
tige Rolle in der Gestaltung des Magazins spielt, aber schlussendlich nicht  
das Reproduktionsmittel für die Ausgabe bildet. Die geklebten Layouts  
werden nach ihrer Gestaltung lithografisch reproduziert.

<sup>22</sup>Vgl. VanderLans u. a.:  
*Emigre. Graphic Design into  
the Digital Realm*, S. 13.

<sup>23</sup>Vgl. *Emigre 69 – The  
End* (2005), S. 14.

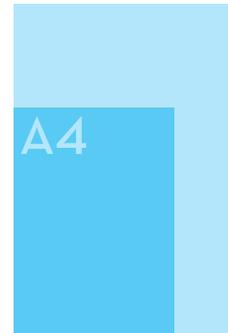


Abbildung 7.3: Gedichte von Marc Susan in Emigre Nr. 1.<sup>24</sup>

Eine Stelle, an der keine Kosten gespart werden, sind die oft wechselnden Papiersorten und das überdimensionale Format des Hefts<sup>25</sup> – auch hier steht Hard Werken Pate. Im amerikanischen Einzelhandel, an den die 500 Exemplare der ersten Ausgabe ausgeliefert werden, kämpft Emigre vor allen Dingen mit Andy Warhols Magazin »Interview« um Aufmerksamkeit, das zu diesem Zeitpunkt die gleichen Maße besitzt.<sup>26</sup> Das Format von Emigre ist keine Nebensache, nicht nur, weil es sich beim Lesen des Magazins materiellen Respekt verschafft und mit gängigen Magazinformaten bricht, sondern weil es schon in der ersten Ausgabe Raum schafft, Schrift enorm zu vergrößern und so in ihrer mikrotypografischen Beschaffenheit sichtbar zu machen (Abb. 7.3). Bei allen Abbildungen, die hier von frühen Emigre-Seiten dargestellt sind, muss immer klar sein, dass diese den Blick durch das typografische Mikroskop des Tabloid-Extra-Formats nur erahnen lassen.

<sup>24</sup> Aus: Marc Susan: »Poetry«, in: *Emigre* 1 (1984), S. 26–30, hier S. 28f.

<sup>25</sup> 11,5 x 17 inch, also etwa 29 x 43 cm.



<sup>26</sup> Vgl. *Emigre* 69 – The End (2005), S. 15.

1984 fällt nicht nur der Startschuss für Emigre, sondern gleichzeitig auch für den ersten Apple Macintosh, der das Konzept der grafischen Benutzeroberfläche einem breiten Publikum zugänglich macht. Apple hatte mit »Lisa« schon im Jahr zuvor einen ähnlichen Computer auf den Markt gebracht, der aber vor allen Dingen durch seinen hohen Preis und restriktive Softwarepolitik nur wenig Erfolg auf dem Markt entfaltet. VanderLans arbeitet zu dieser Zeit beim San Francisco Chronicle als Gestalter – ein auch für Emigre wichtiger Einfluss, da bei der Zeitung eher intuitiv mit Gestaltungsprinzipien gearbeitet wird, die mit den Grundsätzen niederländischer modernistischer Typografie brechen, so wie sie VanderLans in seinem Studium bei Gerrit Noordzij und als Designer bei Total Design vermittelt wurden.<sup>27</sup> Wichtig ist der Chronicle aber auch, weil VanderLans über ihn in Kontakt mit dem neuen Magazin Macworld kommt, das zu dem Zeitpunkt Illustratoren sucht, die bereit sind, sich mit dem Macintosh auseinandersetzen. VanderLans und seine Frau Zuzana Licko nehmen das Angebot an und testen bei Macworld den neuen Computer als Gestaltungswerkzeug – zwei Wochen später besitzen sie bereits ihren eigenen Macintosh 128k. Licko, die anders als VanderLans keine klassische, kalligrafisch fundierte typografische Ausbildung besitzt, beginnt bald darauf, mit Hilfe des Programms »FontEditor« eigene Schriften zu entwerfen.<sup>28</sup> Es handelt sich dabei um Bitmap-Schriften, also solche, in denen die Buchstabenform in einem Pixelraster definiert wird. Der Macintosh beinhaltet mit »MacWrite« – einem sehr einfachen Textverarbeitungsprogramm – und »MacDraw« – einem frühen Zeichenprogramm – die nötige Softwareausstattung, um aus diesen Bitmap-Schriften Textkolumnen zu setzen. Mit dem ImageWriter, einem Nadeldrucker mit einer Auflösung von 72dpi, also dem, was ein normaler Bildschirm leistet, lassen sich diese Kolumnen ausdrucken. Der Macintosh ersetzt so im Arbeitsprozess von Emigre die Schreibmaschine und liefert die Grundlage für Layouts, die weiterhin geklebt und dann reproduziert werden. Die Digitalisierung erfolgt also nicht auf einen Schlag, sondern setzt in der Mikrotypografie an.

<sup>27</sup>Vgl. VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, S. 9.

<sup>28</sup>Vgl. ebd., S. 18.

Schon in der zweiten Ausgabe von *Emigre*, die 1985 erscheint, werden die neuen digitalen Schriften eingesetzt – wirklich durchgehend geprägt von Bitmap-Typografie ist allerdings erst *Emigre* Nr. 3. In der dritten Ausgabe ändert sich nicht nur die Quantität, sondern auch die Qualität der abgebildeten digitalen Schriften, deren Umriss in Nr. 2 noch sehr unscharf erscheinen. Mit der dritten Ausgabe treten die scharfen Kanten der Bitmap-Treppenstrukturen klar hervor und dominieren das gesamte Heft. Gleichzeitig mit der Einführung der Bitmap-Schriften in *Emigre* Nr. 2 ändert sich auch der Untertitel des Magazins zu »The magazine that ignores boundaries«<sup>29</sup> – wie sich schnell zeigen soll, ein Anspruch, der nicht nur räumlich zu begreifen ist. Allerdings ist der neue Claim auch ein Stück weit irreführend, denn so wie der Emigrant zwar Grenzen überschreitet, bestätigt er durch sein Pochen auf diesen Status doch die Existenz eben dieser Grenzen. Auch wo *Emigre* die grafischen Grenzen des International Style überschreitet, sind sich Licko und VanderLans als erfahrene Designer ihrer Position und eben dieser Grenzen sehr wohl bewusst. Die Grundhaltung von *Emigre* ist eher eine des Widerstands als der Ignoranz gegenüber den herrschenden Gestaltungsverhältnissen. Auch wenn der Arbeitsprozess von *Emigre* von Anfang an vom Zugang des Do-it-Yourself geprägt ist, steht das Magazin nicht für den Dilettantismus des Punk, sondern für einen sehr reflektierten Umgang mit den technischen Mitteln und ihren Begrenzungen. Gerade die Begrenzungen sind dabei ein entscheidender Punkt, denn zu Beginn ist der Macintosh als gestalterisches Werkzeug zwar durch sein What-You-See-Is-What-You-Get-Paradigma (WYSIWYG) für Designer interessant, aber immer noch extrem eingeschränkt in seiner Leistungsfähigkeit und bei größeren Aufgaben durchaus fehleranfällig. Die Störungen und Einschränkungen, die sich so für computerunerfahrene Gestalter wie VanderLans und Licko ergeben, haften indexikalisch an ihren Designs und wirken dort störend weiter, weil sie mit Rezeptionsgewohnheiten des Lesers brechen, wie sie einige Jahre später betonen:

<sup>29</sup>*Emigre* 2 (1985), S. 1.

Coarse bitmaps are no more visibly obtrusive than the texture of oil paint on a canvas, but our unfamiliarity with bitmaps causes us to confuse the medium with the message.<sup>30</sup>

Was Licko und VanderLans hier herausarbeiten, ist genau die Logik der Transparenz: nicht als zeicheninhärente Größe, sondern als Modus der Vertrautheit, der vom Einsatz niedrig aufgelöster Bitmaps gestört wird und so die Medialität und Materialität der gedruckten Seite rekonfiguriert und in den Fokus rückt.

**Q WHY DID YOU WRITE A TREATMENT FOR A BALLET ABOUT MARLOWE? WAS IT AN ASSIGNMENT? A No, no. It was inspired by a piece I saw done by the San Francisco Ballet: Shakespeare's "Tempest". I thought it was a great idea to set a ballet in the Elizabethan world, in the theater world of the day, the old Globe and so on. It would be very theatrical and very quick-paced, energetic, because the Elizabethan world was much like our own. It was an era of hope and youthful energy.**

Abbildung 7.4: Menno Meyjes berichtet von seinen Plänen, Christopher Marlowes Leben als Ballet zu inszenieren. Das gleiche typografische Format findet sich auch in *Emigre* Nr. 4.<sup>31</sup>

Abbildung 7.4 zeigt einen Ausschnitt eines Interviews von Marc Susan mit Menno Meyjes in *Emigre* Nr. 3. Hier finden zwei von Zuzana Lickos Schriften Einsatz: Alle Fragen sind in Oakland Six gesetzt, während die Antworten in *Emigre* Fourteen erscheinen. Die Zahl im Namen der Schrift bezieht sich auf die maximale Pixelhöhe des Schnitts. Weil Bitmap-Schriften sich – zumindest digital – nur angemessen in ganzzahligen Vielfachen ihrer Höhe vergrößern lassen, ist es nötig, verschieden hohe

<sup>30</sup>Rudy VanderLans: »Ambition / Fear«, in: *Emigre* 11 – Ambition / Fear (1989), S. 1.

<sup>31</sup>Aus: VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, S. 24.

Varianten einer Schrift zu entwerfen, um auch kleinere Größenschritte zu erlauben. Der deutliche Unterschied in der Versalhöhe zwischen den beiden Schriften ist in der Abbildung klar zu erkennen. Getrennt sind die beiden Stränge des Interviews nicht nur durch mikrotypografische Differenz, sondern durch ebenfalls digital erzeugte Piktogramme, die das räumliche Gegenüber der beiden Redestränge betont. Hier zeigt sich schon früh der Versuch, in Interviews die Interviewsituation mit Hilfe von diagrammatischen Mitteln besser abzubilden – ein Ansatz, der auch bei späteren Emigre-Ausgaben eine wichtige Rolle spielt.<sup>32</sup>

Pixelige Bitmap-Schriften, wie sie in Emigre eingesetzt werden, sind Mitte der Achtziger natürlich als solche kein Novum. Der Personal Computer spielt zu dieser Zeit schon eine wichtige Rolle im Geschäftsleben, und digitale Spielekonsolen sind bereits ein großer Markt. Das Editorial Design der Siebziger und Achtziger ignoriert diese Entwicklungen allerdings weitestgehend – gerade Spiele werden erst später wirklich als Form von Design wahrgenommen. Wo Digitalisierung in den Druckprozess einzieht, handelt es sich um kostspielige Spezialsysteme, die wesentlich leistungsfähiger sind als der erste Macintosh und diese Leistungsfähigkeit einsetzen, um ihre Digitalität zu verschleiern. Hier wiederholt sich also das Muster, das schon Gutenbergs Bibeldruck leitet: Die Medialität von typografischen Innovationen wird zunächst stets unter großem Aufwand verschleiert.

Daraus ergibt sich ein Potenzial zur Störung, das Emigre ausnutzt und so beginnt eine digitale Ästhetik in der Typografie zu etablieren. Diese Ästhetik ist doppelt mit Störung verwoben, da sie Produkt eines gestörten Arbeitsprozesses ist und dadurch Formen erzeugt, die ihrerseits verfremdend auf das Publikum der Zeit wirken. Beide Formen von Störung sind allerdings nicht von Dauer, sondern weichen unweigerlich der Transparenz, wie auch ein Interview mit April Greiman zeigt, das im Jahr 1989 in Emigre veröffentlicht wird:

32. y hard physically, but not mentally? What  
 What's your bias? ... Edward Fella: Or  
 of the discussion. The word "Loaf" has  
 'b as in "Gee, all these people are  
 ' that they're unemployed because  
 people are idle for other reasons than  
 ! Loud dog bark!  
 ? Somehow responsible. There might be  
 ir. Those were the questions that Scott  
 articular poster. Also, it is important  
 critical exercise. It was not meant to

Abbildung 7.5: Ein Ausschnitt aus einem Interview mit Katherine McCoy und Edward Fella an der Cranbrook Academy of Art. Die Grundlage für Interviews in Emigre bilden Bandaufnahmen, deren zeitliche Überlagerungen VanderLans diagrammatisch abbildet, indem er das Hundebellen als »! Loud dog bark !« räumlich mit den Zeilen des Interviews überschneidet. Aus: Rudy VanderLans/Katherine McCoy/Edward Fella: »3... Days at Cranbrook«, in: *Emigre* 19 (1991), S. 8–15, hier S. 10.

What I miss now are the great accidents that happened when I first started working on the Macintosh four years ago. At that time, the Macintosh threw me into an area where I wasn't so much in control anymore. I could do things that I wasn't able to do by hand. Accidents, messy things, kept happening. I'd use the wrong keyboard command or the mouse would get stuck, and these things would start happening, opening up whole new roads of possibilities that hadn't been heavily trod upon by other designers.<sup>33</sup>

So wie die Störung eine doppelte ist, greift also auch die Transparenz doppelt und entstört sowohl Produktion wie Rezeption der digitalen Formen und trägt somit dazu bei, die ästhetischen Trampelpfade zu befestigten Stilrichtungen zu verdichten.

Die technische Entwicklung der Achtziger verläuft enorm schnell, weshalb der Arbeitsprozess, Bitmap-Schriften zu entwerfen, in MacDraw oder -Write zu arrangieren und dann in Bildschirmauflösung auszudrucken, schon im Laufe des Jahres 1985 überholt ist. Dieses Jahr kann als Beginn des Desktop-Publishings gesehen werden, das Licko und VanderLans bei Emigre schon vorausgenommen hatten. Der Begriff »Desktop-Publishing« wird von Paul Brainerd gemünzt, der mit seinem Unternehmen Aldus im Juli 1985 »Pagemaker«, eines der ersten Layoutprogramme für den Macintosh, auf den Markt bringt.<sup>34</sup> Pagemaker sollte den Designmarkt bis in die Neunziger beherrschen, bei Emigre kommt allerdings das schon Anfang 1985 erschienene »Ready Set Go!« von Manhattan Graphics<sup>35</sup> zum Einsatz, das es erlaubt, nun auch das Arrangement der Kolumnen teilweise zu digitalisieren. Ganz ohne manuelle Nachbearbeitung wird Emigre allerdings erst 1997 produziert.<sup>36</sup> Das Aufkommen von neuen Programmen, die typografische Gestaltungsmöglichkeiten jenseits des Bürobedarfs anbieten, ist allerdings nur Teil der Gleichung, die ab 1985 deutlich neue Möglichkeiten im digitalen Editorial Design eröffnet. Sowohl Ready Set Go! wie Pagemaker setzen den Macintosh 512k voraus,

<sup>33</sup>April Greiman: »April Greiman at ›Continuing the Journey,‹ Monterey, 10/29/188 [sic]«, in: *Emigre 11 – Ambition / Fear* (1989), S. 12, hier S. 12.

<sup>34</sup>Vgl. Robin Kinross: »Übergangsmomente. Schrifttypen von 1968 bis 1997«, in: *post-script: Zur Form von Schrift heute*, hrsg. v. Martina Fineder/Eva Kraus/Andreas Pawlik, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 14–23, hier S. 19.

<sup>35</sup>Vgl. Scott Mace: »Laser Printers Open Markets«, in: *Infoworld* 7.22 (1985), S. 43–44, hier S. 44.

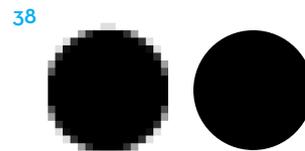
<sup>36</sup>Vgl. *Emigre 70 – The Look Back Issue* (2009), S. 12.

der – wie sein Titel nahelegt – mit deutlich mehr Speicher ausgerüstet ist als sein Vorgänger. Der niedrigauflösende Nadeldrucker ImageWriter wird in Apples Druckerangebot durch den LaserWriter ergänzt, der nun schon Auflösungen von 300dpi auf die Seite bringt. Zusammengehalten werden diese verschiedenen Elemente des noch jungen Desktop-Publishings von Adobes Seitenbeschreibungssprache PostScript – für die digitale Typografie vielleicht die wichtigste Neuerung des Jahres 1985.

PostScript ist im Kern eine Programmiersprache, die es erlaubt, zweidimensionale Grafiken nicht länger als Abfolge von Pixeln, sondern als Überlagerung von Formen zu definieren.<sup>37</sup> Wo im Bitmap ein Kreis aus einer Menge von verschiedenfarbigen Pixeln approximiert werden muss, definiert man in PostScript einfach einen »arc« (Bogen) mit festgelegtem Radius und Strichstärke.<sup>38</sup> Dieser kreisförmige Bogen muss natürlich, sobald er auf dem Bildschirm oder über einen Laserdrucker ausgegeben wird, in Pixel bzw. Punkte umgewandelt werden. Diese Umwandlung erfolgt aber erst im Moment der Ausgabe und kann somit – soweit die Theorie – stets optimal an das Ausgabegerät angepasst werden. PostScript ist damit gewissermaßen die Algorithmus gewordene Idee des Legizeichens, die der Existenz des gerasterten Sinzeichens als Replika gegenübersteht.

Da PostScript nicht nur Linien und Bögen, sondern auch Bézierkurven<sup>39</sup> zeichnen kann, ist die Möglichkeit geschaffen, nahezu beliebige Formen algorithmisch zu beschreiben und somit auch Glyphen nicht mehr als Raster von Pixeln, sondern durch ihren Umriss zu definieren. Dieses Prinzip ist 1985 schon nicht mehr ganz neu; mit Peter Karows »Ikarus« existiert bereits seit den Siebzigern ein System, das für Schriften sehr ähnliche Dinge leistet. Donald Knuth hatte für sein Satzsystem TeX ebenfalls bereits in den Siebzigern »Metafont« entwickelt, in dem sich Schriften algorithmisch als Pfade eines virtuellen Schreibwerkzeuges beschreiben lassen.<sup>40</sup> Was PostScript dennoch hervorhebt, ist, dass es über den Macintosh und den LaserWriter, der in der Lage ist, die Beschreibungssprache zu rastern, nun Designern zur Verfügung steht, die

<sup>37</sup> Vgl. Andreas Pawlik: »Ghostscript«, in: *postscript: Zur Form von Schrift heute*, hrsg. v. Martina Fineder/ Eva Kraus/Andreas Pawlik, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 24–43, hier S. 36ff.



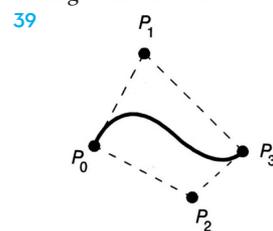
**Abbildung 7.6:** Eine Bitmap-Grafik erscheint beim Vergrößern pixelig (links), während sich eine Vektor-Grafik stets an die aktuelle Auflösung anpasst (rechts). Der rechte Kreis ist nicht als Menge von Punkten, sondern durch die folgenden PostScript-Befehle definiert:  

```

%!PS-Adobe-2.0
306 396 244 0 360 arc
fill
showpage

```

Das Ergebnis ist ein fast eine DIN-A4-Seite füllender Kreis, der hier verkleinert eingebunden wurde.



**Abbildung 7.7:** PostScript setzt kubische Bézierkurven ein, die eine Kurve durch einen Anfangs- bzw. Endpunkt sowie zwei weitere Kontrollpunkte definiert, die nicht auf der Kurve liegen müssen und gewissermaßen wie Gummibänder an ihr ziehen. Aus: Foley: *Computer Graphics. Principles and Practice*, S. 488.

unabhängig von großen Schriftvertrieben agieren und so neue Arbeitsformen für den Schriftentwurf entwickeln können – so auch bei Emigre, wo Zuzana Licko noch im Jahr 1985 die ersten PostScript-Vektor-Schriften gestaltet. Bezeichnend ist dabei, dass sie die Bitmap-Ästhetik nicht einfach als beschränkte Vorstufe hinter sich lässt, sondern auch mit ihren PostScript-Entwürfen klar Bezug auf das Bitmap nimmt.



Abbildung 7.8: Ein »n« in einer Variante von Emperor Fifteen (links), mit dem LaserWriter um 2,375% vergrößert und interpoliert (Mitte) und der gleiche Buchstabe in Modula (rechts).<sup>41</sup>

Abbildung 7.8 zeigt ein »n« in einer Variante von Emperor Fifteen (links), so wie Licko sie am Bildschirm entworfen hat. Es handelt sich allerdings nicht um die offizielle Fassung der Schrift Emperor, in der das entscheidende Pixel in der oberen linken Ecke eine Position weiter rechts steht. Bei der Umstellung vom Image- auf den LaserWriter wurde es möglich, die 72dpi der Schrift beim Drucken algorithmisch auf 300dpi zu interpolieren – eine Möglichkeit, die Licko und VanderLans trotz ihres Interesses für sichtbare Pixel erkunden und die vom linken zum mittleren »n« führt. Auf dieser Basis wiederum entsteht Lickos Schrift »Modula«, in der sie die Interpolation des LaserWriters mit den geometrischen Mitteln von PostScript interpretiert (rechts). Hier entsteht also ein interessanter transkriptiver Bezug zwischen den drei Schriften, wobei der erste transkriptive Schritt rein algorithmisch verläuft und der zweite wiederum eng mit den Möglichkeiten von PostScript verknüpft ist. Anders als viele Designer, die mit Ikarus arbeiten, begreift Licko das Vektorformat nicht

<sup>40</sup>Neben Ikarus und Metafont, die beide einige Verbreitung fanden, existierten in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern auch noch einige andere Systeme, von denen viele jenseits ihrer oft akademischen Geburtsstätten kaum Einsatz fanden. Bigelow liefert hier einen knappen Überblick: vgl. Bigelow/Day: »Digital Typography«, S. 319.

<sup>41</sup>Aus: VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, S. 34.

als einen Schritt in der Endfertigung, mit dem sich traditionell gezeichnete Schriften digitalisieren lassen, sondern als Werkzeug, dessen Spezifika sich im Schriftentwurf wiederfinden sollen. Der transkriptive Bezug auf die Bitmap-Schrift erzeugt die Kontinuität einer digitalen Ästhetik, auf die Licko auch in den folgenden Jahren pocht, indem sie immer wieder auf die wichtige Rolle von niedrig aufgelösten Schriften hinweist.<sup>42</sup>

Die Hinwendung zu geometrischen Konstruktionsprinzipien lässt sich allerdings nicht allein mit den Eigenschaften von PostScript erklären. Neue geometrische Schriftentwürfe, mit klarem Bezug zu den ästhetischen Prinzipien des frühen 20. Jahrhunderts, finden sich beispielsweise auch sehr ausgeprägt in Neville Brodys Arbeit für »The Face«, die zu diesem Zeitpunkt noch komplett analog gezeichnet sind – Licko greift mit ihrer Interpretation der Interpolation also auch den gestalterischen Zeitgeist auf. Außerdem ergibt sich die Entscheidung für einen ausgeprägten Anstrich<sup>43</sup> beim »n« nicht unmittelbar aus Emperor, sondern bedarf kleiner Korrekturen am Bitmap-Original – konkret das Verschieben eines Pixels um eine Position. Die Interpolation zeigt, wie gravierend dieser minimale Eingriff bei grob gerasterten Schriften ist. Auch die Bitmap-Entwürfe von Licko sind in dieser Hinsicht schon geometrisch, da sie das Pixel nicht durch höhere Auflösungen unsichtbar machen, sondern als Konstruktionseinheit hervorheben.

Neben Modula entstehen auf diese Weise noch zwei weitere Schriften: 1986 erscheint »Citizen«, die mit Modula klar das Prinzip der ausgeprägten Anstriche teilt, aber breiter ausfällt, da sie sich nicht auf Emperor Fifteen, sondern auf Lickos Universal Eight bezieht. Citizen wurde nicht nur ein-, sondern zweimal durch den Interpolationsalgorithmus geschickt und dann von Hand vektorisiert. Bei dieser Interpretation der algorithmischen Ergebnisse zielt Licko nicht darauf ab, gleichmäßige geometrische Formen zu erzeugen, sondern approximiert im Gegenteil alle Biegungen durch Geraden – so erklärt sich die unebene Form der Umrisse.<sup>44</sup> Citizen ist damit gleichermaßen das Produkt des Interpolationsalgorithmus wie

<sup>42</sup>Vgl. VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, S. 34.



**Abbildung 7.9:** Der »Anstrich« bezeichnet den Punkt, an dem in der Chirografie das Schreibwerkzeug zu einem vertikalen, abwärtsgerichteten Strich ansetzt. Die chirografische Logik des Anstrichs wird in Abbildung 2.2 deutlich (siehe S. 11). Anstriche besitzen nach dieser Bewegungslogik auch noch weitere Buchstaben, wie etwa das gemeine »b«, »i« oder »k« – in Lickos Entwurf tritt der Anstrich nur dann auf, wenn er unmittelbar auf eine Rundung trifft. Vgl. Cheng: *Anatomie der Buchstaben*, S. 12f.

ein kritischer Kommentar auf die Möglichkeiten von PostScript, Kurven zu berechnen. Gegen die zumindest algorithmische Vollkommenheit der Bézierkurve setzt Licko damit eine neue Form der Störung. Fast versöhnlich wirkt im Vergleich Triplex (Abb. 7.12), mit der Licko 1989 das Gestaltungsprinzip von Modula und Citizen auf dynamische Formen überträgt.

Dass Zuzana Licko sich auch nach der Verbreitung von PostScript noch

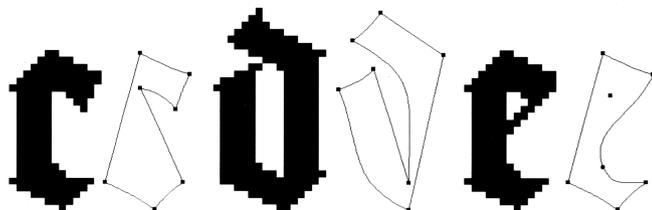


Abbildung 7.11: Drei Buchstaben einer gebrochenen Schrift im Bitmap-Format und jeweils die automatisch vektorisierten Umrisse aus Zuzana Lickos »Totally Gothic«.<sup>45</sup>

mit transkriptiven Prozessen zwischen Bitmap und Vektor beschäftigt, zeigt »Totally Gothic« aus dem Jahr 1990. Hier ist der Ausgangspunkt eine gebrochene Bitmap-Schrift – im Gegensatz zu Modula überlässt sie die Übertragung der gerasterten Formen in Umrisse allerdings einem Algorithmus: Fontographer, seit 1986 bis in die Neunziger das Werkzeug der Wahl für unabhängige Schriftgestalter, erlaubt mit der 1989 erschienenen Version 3.0, Bitmap-Grafiken automatisch in Vektor-Umrisse zu übertragen.<sup>46</sup> So lässt sich die Umwandlung von eingescannten Schriftentwürfen zumindest teilweise automatisieren. Wie Abbildung 7.11 zeigt, sind Lickos Bitmap-Eingaben allerdings sehr niedrig aufgelöst, was es für die Software sehr schwierig macht, kontinuierliche Formen aus den Treppenstrukturen des Bitmaps zu errechnen. Was Totally Gothic darstellt, ist deshalb weniger eine gebrochene Schrift (im Englischen meist als »Gothic« bezeichnet) als das Ungleichgewicht in den Fähigkeiten zur ikonischen Analyse und Synthese von Computern. Enormen Fortschritten in der automatischen Texterkennung und der Bildanalyse zum Trotz besteht

44



Abbildung 7.10: Anzeige für Zuzana Lickos Schrift »Citizen«. Aus: *Emigre* 15 – Do You Read Me? (1990), S. 11.

<sup>45</sup>Aus: VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, S. 65.

<sup>46</sup>Vgl. Bob Ponting: »Font Editor Now Creates Postscript Hints«, in: *Infoworld* 11.34 (1989), S. 40.

dieses Ungleichgewicht bis heute weiter, und »Auto-Tracing«, also das algorithmische »Durchpausen« von Bitmap-Strukturen in vektorielle Umrisse, stellt immer noch eine Herausforderung dar.

Die etablierten Schriftvertriebe zeigen Mitte der Achtziger noch wenig Interesse an Lickos Entwürfen, aber ihre Sichtbarkeit in den Layouts von VanderLans erzeugt bald Nachfrage bei der sich langsam formierenden Gruppe von Macintosh-Designern. Schnell liegt Emigre der erste Bestellschein für die digitalen Schriften bei.<sup>47</sup> Das Magazin hat zu diesem Zeitpunkt noch nahezu keine Anzeigenkunden und finanziert sich über den Verkauf der Ausgaben, der allerdings die Druckkosten bei weitem nicht trägt. Dass für digitale Schriften ein neuer Markt entsteht, ist deshalb sicherlich einer der Gründe dafür, dass sich Emigre im Laufe der Achtziger immer stärker zu einem reinen Grafikdesign-Magazin wandelt. Ein anderer Grund dürfte darin liegen, dass sowohl Marc Susan wie Menno Meyjes das Projekt nach wenigen Ausgaben verlassen und Licko und VanderLans somit freie Hand bei der Entwicklung von Emigre haben. Die Konzentration von Emigre auf Designfragen bedeutet in der Praxis, dass neben der Störung, die von Lickos Schriften und VanderLans makrotypografischen Experimenten ausgeht, noch eine zweite Form von Störung in das Magazin Einzug hält: Emigre stört den eigenen Lesefluss nun auch dadurch, dass es Designs diskutiert und somit sichtbar macht – eine Strategie, die auch wirtschaftlich Sinn macht, denn je deutlicher die eingesetzten Schriften zu erkennen sind, desto eher entsteht auch Interesse bei potenziellen Käufern. Emigre fungiert deshalb gleichzeitig als Designmagazin und Katalog des eigenen Schriftvertriebs, der ab 1990 nicht nur Lickos Schriften und Piktogramme vertreibt, sondern auch andere Gestalter aufnimmt. Emigre wird somit zum Prototypen des unabhängigen digitalen Font-Labels, das analog zu den Musiklabels der gleichen Periode eine Plattform für freie Gestalter schafft und diese in einem neuen Markt, der nicht länger Druckereien, sondern Designbüros und Designer beinhaltet, vermarktet. Dass sich in Emigre Strategien der unabhängigen

<sup>47</sup> Vgl. VanderLans u. a.: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, S. 34.

Musikbranche wiederfinden, überrascht nicht, denn am Anfang des Wandels zu einem Designmagazin steht für Emigre in Ausgabe Nr. 9 die Auseinandersetzung mit dem britischen Musiklabel 4AD.<sup>48</sup> Das Geschäftsmodell lässt sich so weit übertragen, dass Emigre in den Neunzigern selbst beginnt, neben Schriften auf Disketten auch Musik auf CDs zu vertreiben.

<sup>48</sup>Vgl. *Emigre* 9 – 4AD (1988), S. 14.

Abbildung 7.12 zeigt sehr deutlich die Verquickung von verschie-

*Which of your typefaces do you like best in this respect? Zuzana: Low resolution typefaces like Emperor Eight or OAKLAND SIX; they really work well at every level on the computer. You can use them in high resolution programs and you can use them in MacPaint and they feel just as comfortable. Emigre: Sure, they feel comfortable to you and me and in relationship to the medium, but how are people supposed to understand this, and link that to print? It still looks very uncomfortable to people who eventually just want to read it. Zuzana: But why is*

Abbildung 7.12: Ausschnitt aus einem Interview mit Zuzana Licko in *Emigre* Nr. 15.<sup>49</sup>

denen Störungsformen in *Emigre*. Es handelt sich um ein Interview mit Licko, in dem sie über ihre Arbeit als Schriftgestalterin spricht. Das Interview ist fast vollständig in Triplex gesetzt – ein Umstand, der schon im ersten Absatz expliziert wird, der vor dem eigentlichen Interview klarstellt, um welche Schrift es sich handelt, welche Schnitte existieren und welche Idee hinter der Schrift steht.<sup>50</sup> Die ersten Zeilen des Artikels dienen somit der transkriptiven Bearbeitung von Triplex, die durch Abbildungen der Skizzen zur Kursiven von Triplex auf der Folgeseite fortgesetzt wird. Im Gegensatz zum Rest der Schrift stammt die Kursive nicht von Licko, sondern wurde schon Mitte der Achtziger von John Dower als Teil einer unveröffentlichten Schriftart namens »Arcatext« entworfen.<sup>51</sup> Der Charakter von Triplex wird als »friendly substitute for Helvetica«<sup>52</sup> eingeführt, was der Schrift noch vor dem ersten Buchstaben des eigentlichen Interviews einerseits transkriptiv Freundlichkeit einschreibt und andererseits klarstellt, dass es sich um eine Schriftfamilie für den Massen-

<sup>49</sup>Aus: Rudy VanderLans/Zuzana Licko: »Typeface Design: Zuzana Licko«, in: *Emigre* 15 (1990), S. 8–13, hier S. 13.

<sup>50</sup>Vgl. ebd., S. 8.

<sup>51</sup>Vgl. ebd., S. 9.

<sup>52</sup>Vgl. ebd., S. 8.

satz handelt, die es mit den Brotschriften des Modernismus aufnehmen kann. Sowohl die Kursive wie die Aufrechte werden im Interview eingesetzt und differenzieren die beiden Stränge des Interviewers (VanderLans) und Licko als Interviewter. Nur wenn Licko von ihren anderen Schriften spricht, sind die jeweiligen Namen in der bezeichneten Schrift gesetzt – in Abbildung 7.12 etwa Emperor und Oakland.

Die mikrotypografische Formatierung des Texts pocht somit auf die Rolle des Schriftzeichens als Tinge, also als grafischer Tonalität. Licko besitzt durch ihre Schriftentwürfe eine grafische Stimme, die in der transkriptiven Oszillation des Interviews geschaffen wird und charakterliche Eigenschaften der Interviewten an die Schrift bindet und sie somit persönlich macht. Emigre verfolgt damit klar ein Gegenprogramm zur legizeichenhaften Abstraktion der PostScript-Algorithmen, die für die Illusion einer reinen, immateriellen Form stehen, und positioniert Triplex dagegen als »freundliche« Schrift, die menschliche Züge erhält, weil sie ihre Rolle als Tinge klarmacht. Diese Strategie zieht sich durch das gesamte Heft, in dem auch Barry Deck, Max Kisman und Jeffery Keedy interviewt werden – jeweils mit ihrer eigenen Schrift als typografischer Stimme. Mit Ausnahme von Kismans TTtype88 ist jede dieser typografischen Stimmen noch im Jahr 1990 postalisch bei Emigre zu beziehen. Die transkriptive Bearbeitung als Marketing-Strategie greift, wie gerade Barry Decks »Template Gothic« zeigt: Der in Emigre Nr. 15 eingeführte Entstehungsmythos, dass Barry Decks Entwurf auf der verfallenen Beschriftung eines Waschsalo-<sup>53</sup> basiert, ist bis heute präsent und trägt dazu bei, die Schrift zu einer der erfolgreichsten der frühen Neunziger zu machen – auch weil Template Gothic durch dieses Narrativ das postmoderne Interesse an Alltagskultur<sup>54</sup> befriedigt. Als Zitat des analogen Verfalls ist Template Gothic damit ein weiterer Beitrag zum Spannungsverhältnis zwischen Materialität und Immaterialität, das mit der fortschreitenden Digitalisierung an Brisanz gewinnt.

<sup>53</sup>Edward Fella, einer von Decks Professoren am California Institute of the Arts, behauptet in einem späteren Interview in Emigre, dass Template Gothic tatsächlich wesentlich mehr mit dem Umfeld an der Universität als mit Waschsalo-<sup>53</sup> zu tun hat und letztendlich auf einem seiner Poster beruht. Vgl. Michael Dooley/Edward Fella: »An interview with... Edward Fella«, in: *Emigre* 30 (1994), S. 15–17, hier S. 15.

<sup>54</sup>Die Beschäftigung mit Alltagskultur bzw. »Vernacular« ist ein Einfluss, der sich vor allen Dingen aus der postmodernen Architektur ableitet. Hier ist besonders Robert Venturis Arbeit prägend. Vgl. Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*, Rev. ed., MA: MIT Press, 1972.

Die Personalisierung von Schrift ist allerdings nicht nur ein Gegenentwurf zur Immaterialität des Digitalen, sondern auch zu den Regeln des Modernismus, der jegliche Idiosynkrasie untersagt, da sie seinem Konzept von Transparenz in der Schrift entgegensteht. Dass hier gegen den Modernismus argumentiert wird, macht auch die Makrotypografie des Interviews klar, denn der Text ist zentriert und bricht somit mit dem Dogma der Linksbündigkeit, das der Modernismus als Gegenposition zum mittelachsialen Satzschema entwickelt hat. Auch das enorme Spektrum an Schriftgrößen, das im Laufe des Interviews abgedeckt wird, kann als Bewegung gegen die Reduktion des Minimalismus gesehen werden – gleichzeitig ist es allerdings auch ein Stück Schriftmuster, in dem sich Triplex in verschiedenen Größen präsentieren kann. Zur Auszeichnung im Text wird nicht Triplex Extra Bold, sondern großzügige Sperrung bei nur wenig erhöhtem Wortabstand eingesetzt, was Lickos vielzitierten Satz »You read best what you read most«<sup>55</sup> ironischerweise zum unlesbarsten Satz des Interviews macht, da die Differenz zwischen Wort- und Buchstabenabstand nicht mehr verlässlich greift. Hier setzt VanderLans noch einmal auf offensive Störung aus der Typografie und unterstreicht doch gerade ihre Abhängigkeit von den Gewohnheiten des Lesers, aus der sich auch ihre Vergänglichkeit speist. Wofür der Text damit argumentiert und was er dem Leser gleichzeitig grafisch evident macht, ist, dass Idiosynkrasie in der Typografie zwar mit Störung zusammenhängt, aber nicht mit dieser gleichzusetzen ist: Idiosynkrasie ist nicht allein das Produkt von eigenwilligen Formen, sondern kann sich auch durch externe Störungsprozesse in eine Schrift einschreiben. Die Kälte und Unpersönlichkeit, die Helvetica oft vorgeworfen werden, sind also auch das Produkt eines modernistischen Diskurses, der nach Universalität und Transparenz strebt und deshalb genau diese Eigenschaften in den Formen der Schrift hervorhebt. Demgegenüber tritt in den Achtzigern und Neunzigern ein neuer Diskurs über Schrift, der Eigenheiten sichtbar macht und dem Designer so über die Tonalität der Schrift eine Stimme verleiht.

<sup>55</sup>Vgl. VanderLans/Licko: »Typeface Design: Zuzana Licko«, S. 13.

Während die in Emigre entwickelte Ästhetik und die dazugehörigen Schriften in den Achtzigern nur von einer vergleichsweise kleinen Gruppe wahrgenommen werden, erlangen gerade die Schriften in den Neunzigern zunehmend Verbreitung. Emigre bringt das einerseits finanziellen Erfolg ein, aber gleichzeitig auch herbe Kritik von etablierten Typografen, die das Magazin als Vorreiter des typografischen Werteverfalls ausmachen. Meilensteine der Kritik sind hier Massimo Vignellis Interview in *Print* 1991<sup>56</sup> und Steven Hellers<sup>57</sup> Artikel »Cult of the Ugly«,<sup>58</sup> der 1993 in *Eye* erscheint. Sowohl Vignelli – selbst eine Größe des International Style – wie Heller – der zu diesem Zweck Paul Rands ästhetische Grundsätze zitiert – kritisieren Emigre vor allen Dingen, weil es mit bestehenden Gestaltungsprinzipien – etwa dem Idiosynkrasie-Verbot – bricht. Wesentlich interessanter ist die Debatte, die 1994/95 zwischen Emigre und Robin Kinross geführt wird – interessant, weil Kinross seinen Essay »Fellow Readers«<sup>59</sup> in Buchform in seinem Verlag Hyphen publiziert und den Text somit von der Manuskriptfassung über das Design in QuarkX-Press<sup>60</sup> bis zum Druck kontrolliert. Sein Text ist also auch ein typografischer Beitrag gegen die Design-Strömung, der Emigre angehört. Darüber hinaus ist der Text spannend, weil seine Kritik nicht nur eine reflexhafte Ablehnung von neuen, störenden Designpraktiken ist, sondern auch ihre (sprach-)philosophischen Grundlagen thematisiert und damit genau die Dynamik am Repräsentamen diskutiert, die Emigre ausmacht.

Das Magazin kann zu diesem Zeitpunkt nicht mehr einfach mit VanderLans und Licko identifiziert werden, sondern ist Knotenpunkt einer sich verdichtenden Designströmung geworden, für die Emigre eine Plattform bietet – nicht nur in Form von Interviews, sondern auch die Gestaltung betreffend, die teilweise sogar für ganze Ausgaben bei Dritten liegt. Besonders viel Raum wird dabei Alumni und Studenten der Cranbrook Academy of Art gewährt, an der schon seit längerer Zeit an Ausdrucksformen jenseits des Modernismus geforscht wird. Cranbrook bringt nicht nur typografische Talente wie Jeffery Keedy in Emigre ein, sondern liefert

<sup>56</sup>Vgl. Philip B. Meggs/  
Massimo Vignelli/Ed  
Benguiaat: »Massimo Vignelli  
vs Ed Benguiat (Sort of)«,  
in: *Print* 45.5 (1991),  
S. 88–95, 143, hier S. 91.

<sup>57</sup>Heller sollte nur wenige  
Jahre später eine deutlich  
affirmativere Position zu  
Emigre einnehmen. Vgl.  
Steven Heller/Anne Fink:  
*Faces on the Edge: Type in the  
Digital Age*, New York: Van  
Nostrand Reinhold, 1997.

<sup>58</sup>Steven Heller: »Cult of the  
Ugly«, in: *Looking Closer.  
Critical Writing on Graphic  
Design*, hrsg. v. Michael  
Bierut u. a., New York:  
Allworth, 1994, S. 155–159.

<sup>59</sup>Vgl. Robin Kinross: *Fellow  
Readers. Notes on Multi-  
plied Language*, London:  
Hyphen Press, 1994.

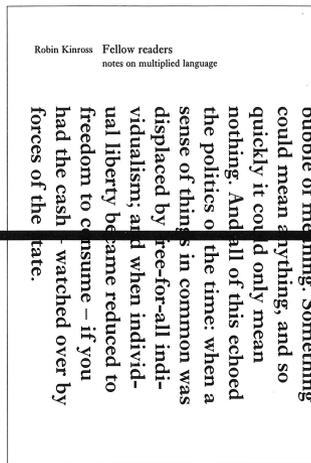
<sup>60</sup>QuarkXPress ist ein weiteres  
DTP-Programm, das 1987  
erscheint und in den Neun-  
zigern zu einer ernsthaften  
Konkurrenz für PageMaker  
wird. Auch Emigre stellt ab  
1997 auf dieses Programm um.  
Vgl. *Emigre* 70 – The Look  
Back Issue (2009), S. 12.

[[louise > anne: here's a little quip from my fave, laurie anderson, to get us in the mood (;-0):  
 in "stories from the new bible," laurie talks about traveling through europe during the gulf war and how, because of  
 the hyper-security, they make her demonstrate her electronic equipment at the airport security checkpoints. she  
 describes one occasion when the security people pointed to something - a filter - and asked what it was. laurie  
 responded: "this is what like to think of as the voice of authority" and went on to explain that she uses it "for  
 songs about various forms of control." then they asked her why she'd "want to talk like that?" she looked around at  
 all the equipment, the agents, the suat teams and said "take a wild guess."]]

## Know Questions Asked

"It's not what you say, but how you say it" said Ronald Reagan<sup>4</sup>, the man whose mastery of powerful images put him in power. But are we savvy enough now to see the connection between the image of authority and the authority of the image? Just what is the link between the means and the meaning - the form and its content? "Knowledge is power" as the old adage goes. But wait, this could be read two ways. Knowledge can be "empowering," a word that evokes an image of the small and meek overcoming the mighty and powerful. At the same time, the control of knowledge makes for power that controls, consciously or not. How does knowledge come about? Where does it circulate? In what forms do we find it? Our discussion here is about exposing the seams that sew authority and knowledge together - undressing the power dressing. As seamstresses who stitch together form and content, creating the garment in which content is clothed, graphic designers have insight into the contrivance of appearance, the patterns for knowledge. Why set ourselves to expose and undermine the means of authority, pointing to ourselves in the process? Because seamless appearances allow authority (which legitimizes knowledge) to seem "natural" in a world whose power relations are out of balance, leaving few dangling threads with which one could unravel and expose what is a constructed get-up, the emperor's new clothes. Ours is a questioning of knowledge made material through communication technologies, whether it be the book, the magazine, the Internet or language itself - the latter two through which this piece was composed. [[ anne > louise: hey - i think this discussion we've got between these brackets should be kept in - a seam-ripping device. anne > fellow readers: since i'm in naleigh, north carolina, usa and louise is in waasrcht, the netherlands, we've been writing this by e-mail whose format gives us no margins to scribble in. so instead we created these roped-off spaces to wrestle with our form and content and sometimes each other. but the most difficult opponent by far was the authoritative voice of our discussion. after much struggle, we lived to tell the story.]]

3. *Culture on the Brink*, ed. Gretchen Bender and Timothy Drucker, Seattle: Bay Press, 1994, p.225.  
 4. Quoted by Jan van Toorn in *THINKING DESIGN: ISSUES IN CULTURE AND VALUE* from the exhibition catalog for *Consuming the Image: Appetite for Meaningful Design*, Western Carolina University, 1993, p.4.



Front cover *Fellow readers* (1994).

Abbildung 7.13: Die zweite Seite des Artikels »Know Questions Asked«. In der Mitte befindet sich eine Reproduktion des Titels von »Fellow Readers«, der im Original in Blau (für den Titel und den Autor) und Rot (für den quergestellten Absatz) gedruckt ist. Das durch die schwarzen Balken sichtbar gemachte Raster zieht sich in ähnlicher Form durch das ganze Heft und wird im Artikel immer wieder von Dialogfragmenten sowie von Ausschnitten aus »Fellow Readers« durchbrochen. Letztere sind stets von einem horizontalen Balken durchgestrichen, während erstere immer vertikale Balken kreuzen.<sup>61</sup>

<sup>61</sup>Aus: Anne Burdick/Louise Sandhaus/Rudy VanderLans: »Know Questions Asked. A Dialogue with Fellow Readers: Notes on Multiplied Language«, in: *Emigre* 34 (1995), S. 52–63, hier S. 53.

auch eine philosophische Basis für die Gestaltung. Durch das Engagement von Katherine McCoy fließt sehr viel poststrukturalistische Lektüre in die Designausbildung in Cranbrook, die sich teilweise sehr deutlich in den Entwürfen der Studenten niederschlägt.<sup>62</sup> Dieser Einfluss bewirkt auch, dass die Designkritik der Neunziger Typografie, wie sie in Emigre und ähnlichen Projekten betrieben wird, unter Titeln wie »postmoderne« oder »dekonstruktivistische« Typografie subsummiert.<sup>63</sup> Auch wenn VanderLans und Licko dieser theoretischen Richtung viel Raum bieten, bleiben sie selbst reserviert, was das Thema betrifft<sup>64</sup> – nichtsdestotrotz fühlen sie sich von dem Kinross'schen Angriff auf den Poststrukturalismus im Design soweit betroffen, dass sie 1995 mit »Know Questions Asked«, einem Hybrid aus Artikel und Dialog zwischen Anne Burdick, Louise Sandhaus und Rudy VanderLans (der nur gestalterisch mitwirkt), kontern.<sup>65</sup>

Kinross kritisiert Poststrukturalismus und Semiologie als Designtheorien von zwei Richtungen: Erstens ist er der Meinung, dass die semiologische Tradition nicht in der Lage ist, Materialität angemessen zu beschreiben. Hierbei geht er zum Cours-Saussure zurück und arbeitet heraus, dass sich Materialität dort, wo sie thematisiert wird, allein auf Mündlichkeit bezieht, und selbst dieser Aspekt gegenüber dem abstrakten System der langue zurücktritt.<sup>66</sup> Damit nimmt er zumindest ansatzweise Kritikpunkte an der Zeichentheorie vorweg, wie sie sich etwa bei Dieter Mersch finden lassen, der ebenfalls die Materialität als blinden Fleck der Repräsentation entlarvt.<sup>67</sup> Dieser Ausgangspunkt hindert Kinross allerdings nicht daran, gegen Ende seines Essays zögerlich wieder zur cartesianischen Dichotomie zurückzufinden und seinerseits Materialität zu schwächen:

It is worth trying a brutally simple attitude to design: judge by its content. [...] But, having announced the simple criterion of »content«, one then has to explore the ways in which content is mediated by, is inseparable from, the forms in which we find it.<sup>68</sup>

<sup>62</sup>Vgl. McCoy/McCoy: »The New Discourse«, S. 43.

<sup>63</sup>Vgl. Poyner: *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, S. 46f.

<sup>64</sup>Vgl. Emigre 69 – The End (2005), S. 39.

<sup>65</sup>Vgl. Burdick/Sandhaus/VanderLans: »Know Questions Asked. A Dialogue with Fellow Readers: Notes on Multiplied Language«.

<sup>66</sup>Vgl. Kinross: *Fellow Readers. Notes on multiplied language*, S. 7ff.

<sup>67</sup>Vgl. Mersch: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, S. 136f.

<sup>68</sup>Kinross: *Fellow Readers. Notes on Multiplied Language*, S. 26f.

Dieses Zitat zeigt genau das Dilemma, in dem Kinross sich befindet, da er einerseits nach Anerkennung von Materialität und doch nach dem modernistischen Ideal der Transparenz strebt, das nur um den Preis einer Innen/Außen-Dichotomie zu haben ist. VanderLans erkennt dieses Dilemma und stellt dem Zitat von Kinross in »Know Questions Asked« einen Satz von Denis Hollier gegenüber, der Verpackungsmetaphern in der Architektur kritisiert.<sup>69</sup>

Der zweite Kritikpunkt von Kinross betrifft die Frage nach Gesellschaft und Zeichen. Einer der Argumentationsstränge der poststrukturalistischen Designtheorie rechtfertigt Störung damit, dass sie den Leser durch die Abwesenheit etablierter Strukturen ermächtigt. Kinross hält dagegen, dass experimentelles Design als solches nicht unterdeterminierter als etabliertes Design ist und dem Leser die Sichtweise des idiosynkratischen Designers aufzwingt.<sup>70</sup> Er versucht, so die Argumentation der Poststrukturalisten als Privatsprachenargument zu entlarven und setzt dagegen die Typografie als »multiplied language«, also als technisch vielfältigte und gesellschaftlich geteilte Größe. Diesen Ausgangspunkt zu wählen heißt, Schrift wieder von der Position der Drittheit zu beleuchten – einerseits als Legizeichen, das die Vorlage für Replikation darstellt, andererseits als Symbol, das als geteilte Regel die zukünftige Stabilität des Zeichens sicherstellt. Die Idiosynkrasie der lesbar gemachten Tonalität bedroht dieses Primat der Drittheit und damit auch die in der Aufklärung geborene Gesellschaft der Leser und Leserinnen, die nun nurmehr zu »individuals and their families«<sup>71</sup> reduziert werden. Kinross argumentiert also nicht einfach auf dem Feld der Lesbarkeit, auf dem Anfang der Neunziger die meisten Streitigkeiten um typografische Innovation ausgeglichen werden, sondern stellt die soziale Funktion von Transparenz heraus.<sup>72</sup>

Die Frage, ob die von Kinross verteidigte monolithische Schriftkultur so jemals existiert hat, wird in Emigres Antwort nicht thematisiert. Die Kritik von Emigre setzt vielmehr in der Typografie an – sowohl der

<sup>69</sup>Vgl. Burdick/Sandhaus/VanderLans: »Know Questions Asked. A Dialogue with Fellow Readers: Notes on Multiplied Language«, S. 52.

<sup>70</sup>Vgl. Kinross: *Fellow Readers. Notes on Multiplied Language*, S. 11.

<sup>71</sup>Vgl. ebd.

<sup>72</sup>Vgl. ebd., S. 24.

eigenen wie der von Kinross. Im Gegensatz zu den kritischen Artikeln in Magazinen wie Print oder Eye<sup>73</sup> kann bei Kinross auch die Gestaltung als Teil seiner Argumentation gewertet werden und wird deshalb in »Know Questions Asked« auch grafisch zitiert (siehe Abb. 7.13). Die Gestaltung von Emigre ist dabei sowohl ein Kommentar auf Kinross wie auf die Produktionsbedingungen des eigenen Dialogs, der per E-Mail geführt wird. Der Hauptstrang des Artikels findet allein in der Marginalie statt, die immer wieder von Dialogfragmenten zwischen Burdick und Sandhaus horizontal gesprengt wird. Damit kommentiert VanderLans die Marginallosigkeit des Mailverkehrs, der zu diesem Zeitpunkt nur in ASCII und damit typografisch radikal unterbestimmt möglich ist. Gleichzeitig ist die Umkehrung von Marginalspalte und eigentlichem Text auch eine Kritik an Kinross, dessen Quellenangaben klassisch in der Marginalspalte Platz finden. Das eigene Raster wird durch schwarze Balken gleichzeitig extrem sichtbar gemacht und andererseits immer wieder gebrochen. Die für Emigre zu diesem Zeitpunkt konstitutive Praxis der doppelten Störung wird nun auch auf Kinross angewandt, dessen Text einerseits durch Überschneidungen und andererseits durch Explizierung gestört und transkriptiv bearbeitet wird. Durch diese Bearbeitung wird herausgestellt, dass Kinross mit seiner Gestaltung modernistische Ideale verfolgt,<sup>74</sup> die aber nicht stabile Transparenz garantieren, sondern störrisch bleiben, was wiederum ermöglicht, sie als persönliche Ausdrucksformen sichtbar zu machen. Die These der grafischen Autorschaft wird so auch in »Fellow Readers« nachgewiesen.

Die Frage nach der Autorschaft ist es, von der sich in »Know Questions Asked« sowohl Wissen wie Agency ableiten. Besitzt die Typografie Agency im epistemischen Prozess, so ergeben sich für den Designer damit sowohl Möglichkeiten wie auch neue Verantwortung. Das bedeutet wiederum nicht, dass hier Transparenz verneint wird – Sandhaus und Burdick arbeiten vielmehr heraus, dass sie keine inhärente Größe des Mediums sein kann:

<sup>73</sup>Sowohl Eye wie Print enthalten schon Anfang der Neunziger auch durchaus positive Berichte über Emigre, gerade Rick Poynor, der Herausgeber von Eye steht dem Magazin sehr positiv gegenüber.

<sup>74</sup>Vgl. Burdick/Sandhaus/VanderLans: »Know Questions Asked. A Dialogue with Fellow Readers: Notes on Multiplied Language«, S. 56.

At the same time, the goblet that is used so frequently that we no longer take notice might as well be invisible for it is rendered transparent through conventional usage.<sup>75</sup>

Diese Transparenz ist somit nicht mehr allein der Garant für Wissensproduktion, sondern gerade das Zusammenspiel mit Störung stellt sicher, dass ein verkörpertes Wissen jenseits immaterieller Idealvorstellungen vermittelt wird. Im Anschluss an Jäger könnte man herausstellen, dass es gerade die von Emigre forcierte Oszillation zwischen Störung und Transparenz ist, die den Fortbestand einer geteilten Kultur sicherstellt, und nicht die makellose Vervielfältigung, welche Kinross propagiert. Die Identität eines Zeichens kann nur durch zwangsläufig unvollkommene Kopien seiner selbst gesichert werden. Dass dieses Prinzip der Iteration auch angesichts der Digitalisierung und ihrer scheinbar fehlerfreien Kopien greift, zeigt einerseits die immer gegebene Abweichung des Sinzeichens im Druck und die Tonalität der Schrift, so wie sie in Emigre herausgearbeitet wird.

Was aus Abbildung 7.13 nicht hervorgeht, ist, dass Emigre 34 nicht mehr im überdimensionalen Tabloid-Extra-Format erscheint, sondern 1995 ab Nr. 33 auf 8,5 x 11 inch (etwa 21,6 x 28 cm)<sup>76</sup> zusammenschrumpft.<sup>77</sup> Dieser Formatwechsel korrespondiert mit einem veränderten Anspruch des Magazins, das nun zunehmend Raum für designtheoretische Essays bietet. »Know Questions Asked« zeigt, dass dieser Wechsel kein Ende des diagrammatischen Experiments bedeutet, dessen epistemische Möglichkeiten hier klar als Teil der diskursiven Struktur über Wissen und Design genutzt werden. Dennoch leitet der Formatwechsel einen langen Abschied von der typografischen Störung ein, der Emigre letztendlich 2002 auf Taschenbuchformat bringt und die Gestaltung respektabler Buchtypografie annähert. Die Störung als solche endet damit nicht, denn der transkriptive Eingriff in den Designdiskurs bleibt Emigre erhalten.<sup>78</sup> Die Forschung durch Design, welche die mikrotypografischen Erkundungen von Licko und das diagrammatische Experiment von VanderLans leiten, bleiben

<sup>75</sup>Vgl. Burdick/Sandhaus/VanderLans: »Know Questions Asked. A Dialogue with Fellow Readers: Notes on Multiplied Language«, S. 57.



<sup>77</sup>Vgl. Emigre 69 – The End (2005), S. 53.

<sup>78</sup>Dass Störung für Emigre ein Thema bleibt, auch wenn sie auf den eigenen Seiten nicht mehr inszeniert wird, zeigen Artikel wie »Turn Up the Noise«, in dem sich VanderLans 2003 weiterhin für grafische Widerständigkeit einsetzt. Vgl. Rudy VanderLans: »Turn Up the Noise«, in: Emigre 65 (2003), S. 8–15.

allerdings auf der Strecke. Auch diese Verschiebung verweist wieder auf die Dynamik von Störung und Transparenz, die die gestalterischen Vorstöße von Licko und VanderLans zu einem Stil verdichtet, der angesichts seiner Vervielfältigung das störende Potenzial einbüßt:

**What once upset the status quo have become run-of-the-mill solutions. One bankruptcy replaces the next.<sup>79</sup>**

**[I]t [the work] has lost its ability to do what it was meant to do: draw attention and engage readers.<sup>80</sup>**

<sup>79</sup>Rudy VanderLans: »Introduction«, in: *Emigre* 45 (1998), S. 1.

<sup>80</sup>Ebd.

Wo Licko und VanderLans mittels Störung die Register der Erst- und Zweitheit in der Schrift stärken konnten, zeigt sich nun wieder der Zug in Richtung Symbol und Legizeichen, der die Bezüge zu Materialität und Persönlichkeit in der Gestaltung abschleift und nunmehr einen stilistischen Verweis zurücklässt.

## 7.3 FUSE

Emigre zeigt, wie aus einem Magazin ein Schrift-Label wächst – FUSE entspringt der umgekehrten Bewegung. Vor FUSE steht der 1989 gegründete FontShop, über den Erik und Joan Spiekermann von Berlin aus digitale Schriften vertreiben. Neben digitalisierten Foto- und Bleisatzschriften von Industriegrößen wie Mono- und Linotype – letztere kooperieren zu diesem Zeitpunkt bereits mit Adobe – umfasst das Portfolio des FontShops auch Schriften von Emigre, die so zum ersten Mal direkt in Deutschland zu beziehen sind. Emigre als Magazin findet erst 1991 im Grafikversand Vera Kopp (inzwischen koppmedien) einen deutschen Vertrieb. Wie Emigre in den USA bedient der FontShop einen neuen Markt von Designern, die nun direkt mit digitalen Schriften arbeiten und somit verstärkt

Aufgabenbereiche des Setzers übernehmen. Ein nicht unwichtiger Faktor für die Erschließung dieses Marktes ist, dass Adobe 1989 die proprietäre Fassung der PostScript-Schriften, die bis dahin kryptografisch geschützten Type1-Fonts, für die Allgemeinheit öffnet. Der größte Vorteil gegenüber den Type3-Fonts – das Format der frühen Emigre-Schriften – ist der Einsatz von Hinting.<sup>81</sup> Diese Technik sorgt dafür, dass PostScript-Schriften auch bei niedrigen Auflösungen – etwa auf dem Bildschirm oder über Nadeldrucker – lesbar bleiben, indem sie Breitenverhältnisse in den Glyphen explizieren. So kann sichergestellt werden, dass die Glyphen gleichmäßig auf ein Pixelraster übertragen werden.<sup>82</sup> Gegenüber Type3-Fonts, denen die gesamte PostScript-Sprache zur Verfügung steht, führt Type1 allerdings auch eine Reihe von sprachlichen Beschränkungen ein, um das Format effizienter zu machen.

Der FontShop bleibt weder ein reiner Vertrieb noch ein deutsches Phänomen und eröffnet 1990 Dependancen in Kanada und vielen Teilen Europas – besonders wichtig ist hierbei FontWorks, der britische Ableger des FontShops, über den Neville Brody Teil des neuen »FontShop International« (FSI) wird. Brody prägt nicht nur das frühe Erscheinungsbild des FSI entscheidend, sondern spielt auch eine wichtige Rolle bei der Gründung von FontFont, einem an FSI angeschlossenen Schrift-Label.<sup>83</sup> Wie eng die Verbindung zwischen FontFont und experimenteller Typografie ist, zeigt bereits die erste über FontFont verlegte Schriftart »Beowolf« [sic], ein Entwurf der Niederländer Erik van Blokland und Just van Rossum.<sup>84</sup> Beowolf nutzt die Möglichkeit, in die algorithmische Definition von PostScript-Schriften Zufall einzustreuen – der Umriss der Schrift fällt also bei jeder dargestellten Glyphe etwas anders aus. Dabei existieren drei Varianten – R21, R22 und R23<sup>85</sup> –, in denen das randomisierte »Zittern« verschieden stark ausgeprägt ist. Beowolf lässt sich somit in die Kritik des Algorithmus als Legizeichen einreihen, da hier durch algorithmische Störung die Glyphe als Sinzeichen sichtbar gemacht wird.<sup>86</sup> Gleichzeitig zeigt die Schrift konzeptionelle Parallelen zu Lickos Citizen und Totally

<sup>81</sup>Vgl. King: »New Faces: Type Design in the First Decade of Device-independent Digital Typesetting (1987-1997)«, S. 67ff.

## <sup>82</sup> Macintosh Macintosh

Abbildung 7.14: Eine mit niedriger Auflösung gerasterte Vektor-Schrift ohne Hinting (oben) und mit aktivem TrueType-Hinting (unten). Aus: Fred Smeijers: *Type Now*, London: Hyphen Press, 2003, S. 42.

<sup>83</sup>Vgl. Yves Peters/Erik Spiekermann/Joan Spiekermann: Celebrating 20 Years of FontShop With Erik Spiekermann, [fontfeed.com/archives/celebrating-20-years-of-fontshop-with-erik-spiekermann/](http://fontfeed.com/archives/celebrating-20-years-of-fontshop-with-erik-spiekermann/) (eingesehen am 9. Juli 2011).



Abbildung 7.15: Überlagerungen in Beowolf R23. Ähnliche Muster entstehen beim Farbdruck mit Beowolf, da jeder Farbkanal einzeln berechnet wird und somit andere Formen pro Farbe entstehen. Aus: Erik van Blokland/Just van Rossum: »Is Best Really Better?«, in: *Emigre* 18 (1991), S. 28–29, hier S. 29.

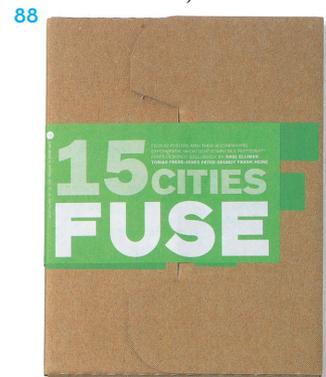
Gothic, deren Ziel es ist, die Medialität des Algorithmischen sichtbar zu machen. Das Alleinstellungsmerkmal von Beowolf ist allerdings, dass die Schrift ihr störendes Potenzial aus der Performanz des PostScript-Algorithmus zieht, dessen bewegliche Teile durch die Einführung von zufälligen Variablen am Umriss der Glyphen hervortreten. Genau hier greifen allerdings die Beschränkungen von Type1 und neueren Formaten wie True- oder Opentype, in denen die statische Natur der Glyphen wieder zementiert wird. Neuere Varianten von Beowolf sind deshalb ihres algorithmischen Witzes beraubt, auch wenn es die aktuelle Opentype-Version zumindest erlaubt, zwischen verschiedenen Glyphen-Varianten zu alternieren und so den Anschein von Zufall zu erzeugen.<sup>87</sup>

Obwohl FontFont also durchaus Raum für störende Schriftarten bietet, machen die wachsenden Ansprüche an die Qualität von digitalen Fonts – etwa deren Vollständigkeit, was Diakritika und Versalien betrifft – Experimente im Rahmen des Labels aufwendig. Um einen Ort für eher skizzenhafte und dezidiert störende Schriften zu schaffen, gründet Brody deshalb 1991 zusammen mit Jon Wozencroft FUSE. Die Publikation wird von FSI vertrieben und ist kein Magazin im engeren Sinne, sondern besteht pro Ausgabe aus einer braunen, etwa DIN A5 fassenden Pappschachtel (Abb. 7.16) mit einem knappen Titel und den Namen der Schriftgestalter bzw. Schriftgestalterinnen.<sup>88</sup> Nach dem Aufklappen der Schachtel sieht der Leser zuerst eine 3,5"-Diskette, hinter der, geschützt durch eine weitere Ebene Karton, ein Booklet und eine Reihe von A2-Plakaten liegen. Die dem Leser durch die Materialität der Verpackung oktroyierte Rezeptionsreihenfolge von Digital und Analog ist – wie sich zeigen wird – durchaus programmatisch für FUSE. Das Booklet – das sich in späteren Ausgaben ebenfalls in eine gefaltete A2-Seite wandelt – enthält Informationen zu den enthaltenen Schriften und ihren Gestaltern sowie essayistische Auseinandersetzungen mit Schrift und Sprache, die in der Regel von Wozencroft stammen. Dieser hatte schon zum 1988 erscheinenden Buch »The Graphic Language of Neville Brody« den Text

<sup>85</sup>Das Nummerierungsschema ist ein Verweis auf Adrian Frutigers Univers, deren zahlreiche Schnitte durch zwei Zahlen nach Breite, Gewicht und Kursivierung organisiert sind. Vgl. Kupferschmid: *Buchstaben kommen selten allein*, S. 18. Inzwischen umfasst Beowolf fünf Schnitte nach dem gleichen Ordnungsprinzip.

<sup>86</sup>Vgl. Pamminger: »Typografie des Singulären. Neuere Annäherungen des Körpers an die Schrift«, S. 47f.

<sup>87</sup>Vgl. Jürgen Siebert: Beowolf OT kommt: mit 85.000 Zeichen, [www.fontblog.de/beowolf-ot-kommt-mit-85000-zeichen](http://www.fontblog.de/beowolf-ot-kommt-mit-85000-zeichen) (eingesehen am 9. Juli 2011).



**Abbildung 7.16:** Eine noch ungeöffnete FUSE-Ausgabe Nr. 15 (1995). Zum Öffnen muss der beschriftete Klebestreifen in der Mitte durchtrennt werden. Aus: Branczyk u. a.: *Emotional digital. Portraits internationaler Type-Designer und ihrer neuesten Fonts*, S. 132.

beigesteuert – die Publikation dokumentiert die erste Phase von Brodys Design und trägt wesentlich dazu bei, diesen als frühen Grafikdesign-Star der Achtziger zu etablieren. Gleichzeitig stürzt ihn die Verdichtung seiner Designpraxis zu einem vielkopierten Stil in eine Krise, aus der FUSE einen Ausweg weisen soll. Deshalb steht am Anfang von FUSE auch eine Kritik an Stil, wenn Wozencroft das Projekt etwa als »dynamic new forum for typography [that] will stimulate a new sensibility in visual expression, one grounded in ideas, not just image«,<sup>89</sup> beschreibt. FUSE ist weniger an Stil interessiert als an Experimenten, die nicht nur den Status quo des Editorial Designs, sondern Schrift als solche hinterfragen. Dabei wird der Käufer explizit als Teil des Experiments miteinbezogen: »FUSE Fonts are experimental typefaces that should be extended by users. Abuse is part of the process«. <sup>90</sup> So entsteht eine etwas schizophrene Lizenz-Situation, da die Schriften in FUSE konventionell eingeschränkt sind, was ihre Vielfältigung betrifft, aber gleichzeitig zur Variation aufgerufen wird. Die Stringenz in Lizenzfragen der sich zur gleichen Zeit etablierenden Free-Software-Bewegung – die kommerzielle Nutzung der Software ebenfalls nicht ausschließt, solange sie weiterhin frei veränderbar bleibt – fehlt in FUSE. Allerdings stellt sich das Problem nicht auf die gleiche Weise wie bei traditioneller Software, da durch den Wegfall der Type1-Verschlüsselung nun alle PostScript-Schriften offen einsehbar und veränderbar sind.

Dass die Formen der digitalen Schrift nun offen sind, hat für die Typografie ganz handfeste Folgen, da sie eine neue Dimension der transkriptiven Bezugnahme zwischen Fonts eröffnet. Schriften, die sich gestalterisch aufeinander beziehen, sind als solche keine neue Entwicklung, sondern im Gegenteil schon immer Kern des typografischen Geschäfts, in dem bestehende Schnitte aus ökonomischen, technischen und materiellen Gründen immer wieder neu aufgelegt werden. Deshalb existieren zu vielen populären Schriftarten eine Vielzahl an konkurrierenden Varianten, welchen Merkmale unterschiedlicher Gestaltungsperioden und Reproduktionstechniken anhaften. Die Digitalisierung – in sich ein großer

<sup>89</sup> Jon Wozencroft: »Why FUSE?«, in: *FUSE* 1 (1991), S. 1.

<sup>90</sup> Jon Wozencroft: »Achtung!«, in: *FUSE* 1 (1991), S. 4.

Reinterpretationsmotor klassischer Schnitte – erlaubt nun aber, bestehende Entwürfe nicht länger analog – durch Nachzeichnen –, sondern digital zu kopieren. Diese Erleichterung erschließt der Typografie die transkriptive Logik des Samplings.

Die Schriften in FUSE sind nicht nur als Sample-Quellen konzipiert, sondern entspringen teilweise selbst dieser Logik – etwa »Can You (and Do You Want to) Read Me« aus Ausgabe Nr. 1, in der auch alle Kapitel-Zwischenseiten dieses Textes gesetzt sind: Das Konzept zu der Schrift stammt aus den frühen Achtzigern und ist Teil einer Untersuchung, die zeigen soll, wieweit sich das gemeine Alphabet beschneiden lässt, ohne seine Lesbarkeit vollends zu zerstören. Damit schließt der Gestalter Phil Baines direkt an vergleichbare Experimente von Brian Coe an, dessen Skizzen für eine reduzierte Grotesk 1968 in Herbert Spencers Lesbarkeitsstudie »The Visible Word« erscheinen.<sup>91</sup> Die Spur des beschnittenen Alphabets reicht tatsächlich mindestens bis ins Jahr 1843 zurück, in dem Maître Leclair – ein französischer Notar – ein Buch veröffentlicht, das nur die obere Hälfte aller Zeilen zeigt und so auch nur die Hälfte der Druckerschwärze benötigt.<sup>92</sup> Ganz ähnliche, wenn auch anders motivierte, Untersuchungen stellt Ende des 19. Jahrhunderts auch Emile Javal an und begründet damit die experimentelle Untersuchung der Buchstabenerkennbarkeit, aus der sich später die Lesbarkeitsforschung entwickelt. Baines bezieht sich hier also auf einen zentralen Berührungspunkt von Typografie und empirischem Experiment.

Auch wenn das Konzept als solches und Phil Baines konkreter Plan zu der Schrift eindeutig vordigital sind, entsteht »Can You ...« klar unter dem Vorzeichen des digitalen Samplings und bedient sich der nun offenen Formen von Adobes »Clarendon Light«.<sup>93</sup> In dieser Fassung seiner Schrift unternimmt Baines keine Versuche, die Schnitte in den Glyphenkörper von Clarendon zu verschleiern, was an vielen Stellen zu ungewöhnlichen Spitzen an den Stämmen der Buchstaben führt. FontFont veröffentlicht 1995 eine weitere Version der Schrift unter dem Titel »You Can Read Me«,

<sup>91</sup>Vgl. Herbert Spencer: *The Visible Word*, 2nd revised edition, New York: Visual Communication Books, 1969, S. 62.

<sup>92</sup>Vgl. Unger: *Wie man's liest*, S. 69.

<sup>93</sup>Vgl. Phil Baines: »Can You (and Do You Want to) Read Me?«, in: *FUSE 1* (1991), S. 3.

in der diese Spitzen abgerundet werden.<sup>94</sup> Anders als die ursprüngliche Fassung beinhaltet »You Can ...« zusätzlich Versalien, die sich durch einen horizontalen Strich über dem – weiterhin gemeinen – Buchstaben vom Rest der Schrift absetzen. Die Unvollständigkeit von »Can You ...« ist symptomatisch für FUSE, das tatsächlich nur selten vollständige Versalien enthält. Anders als in *Emigre*, wo das Magazin oft den Versuchsraum für unfertige Schriften darstellt,<sup>95</sup> lädt FUSE ein, das Experiment am eigenen Computer fortzuführen. Baines gibt Clarendon Light deshalb explizit als Quelle seiner Schrift an, um FUSE-Lesern die Erweiterung – etwa um Versalien – zu erleichtern.<sup>96</sup> Dem Versuchsaufbau von FUSE, in dem die Frage nach der Lesbarkeit dem Rezipienten übergeben wird, steht bei der FontFont-Variante mit »You Can Read Me« die Behauptung von Lesbarkeit gegenüber. Auch wenn diese jederzeit falsifizierbar bleibt, markiert der Titelwechsel doch ein verändertes Verhältnis zum Experiment zwischen FontFont und FUSE.

Interessant ist »Can You ...« auch, weil der Reduktion an den Buchstaben eine Maximierung der Satzzeichen gegenübersteht. Entgegen der Rollenverteilung im normalen Satz erscheinen diese weiß auf schwarzem Grund, und sogar das Leerzeichen wird schwarz gerahmt. »Can You ...« macht auf diese Weise die in der typografischen und linguistischen Debatte oft übersehenen Bestandteile der Schrift sichtbar. Insbesondere die Negation des Leerzeichens als unsichtbaren Agenten in der Diagrammatik der Zeile ist dabei ein wichtiger Punkt, da es sowohl seine Zeichen- wie Glyphenhaftigkeit unter Beweis stellt.<sup>97</sup>

Während bei »Can You ...« nur weggeschnitten wird, etabliert sich Anfang der Neunziger eine neue Klasse von Schriften, in der typografisches Material nicht nur zerstückelt, sondern auch neu collagiert wird. Wichtiges Beispiel ist die 1991 von Max Kisman bei FontFont veröffentlichte »Fudoni« – ein Hybrid aus »Futura« und »Bodoni«. <sup>98</sup> Wie bei »Can You ...« sind auch hier Schnitte ein zentrales gestalterisches Element – statt sie durch fließende Übergänge zu überspielen, werden die transkrip-



**Abbildung 7.17:** Die Zeichenfolge »rind« in »Can You ...« (oben) und »You Can ...« (unten). Der Vergleich zwischen »n« und »r« macht deutlich, wie sehr die Schrift von den zusätzlichen Informationen des ausgeprägten Tropfens am »r« – des rundlichen Abschlusses rechts am Ende des Bogens – profitiert. Eine streng geometrische Schrift könnte an diesem Punkt nicht so rigoros beschneiden.

<sup>95</sup>Vgl. *Emigre* 15 – Do You Read Me? (1990), S. 1.

<sup>96</sup>Vgl. Baines: »Can You (and Do You Want to) Read Me?«, S. 3.

<sup>97</sup>Siehe dazu etwa die erste Seite des laufenden Kapitels auf Seite 80.

<sup>98</sup>**FF Fudoni Two**



**Abbildung 7.18:** Schnitt Nr. 2 von Max Kismans »Fudoni«. Aus: Alexandre Dumas de Raully/Michel Wlassikoff: *Futura. Une gloire typographique*, Paris: Norma Editions, 2011, S. 159.

tiven Narben deutlich zur Schau gestellt. Das gleiche Prinzip leitet auch »Dead History«, einen Hybrid aus »Centennial« (Linotype) und »V.A.G. Rounded« (Adobe), den P. Scott Makela 1990 bei Emigre veröffentlicht. Damit stehen »Can You ...«, Dead History und Fudoni auch für einen neuen Zugang zu historischem typografischen Material. Während Adobes Schriftgestaltung zu dieser Zeit eine möglichst authentische Überführung historischer Schriftschnitte in die Digitalität anstrebt, stellen die Schriften von Baines und Kisman sowohl ihre transkriptive Eigenleistung wie deren Bezug zu Quellen deutlich heraus. Die Störung in den Glyphen von »Can You ...« und Fudoni ist somit Ausgangspunkt einer zweiten Form von Störung, die sich auf die Originale des Samplings bezieht und diese in den Status von Skripten überführt. Wo Schrift bearbeitet wird, berührt das also auch ihre Quellen, die durch die Bezugnahme anders lesbar werden. Die in »Can You ...« gestellte Frage nach den minimalen Voraussetzungen endlicher Differenzierbarkeit<sup>99</sup> in der Alphabetschrift macht etwa sehr deutlich, wie ausgeprägte Serifen oder Tropfen – die in klassischen Groteskschriften ganz oder teilweise getilgt werden – Aufgaben bei der Buchstabenerkennung übernehmen. Auch wenn damit nichts zur Lesbarkeit von Serifenschriften gesagt ist, liefert Phil Baines doch ein Argument gegen die Identifikation von Serifen mit Ornamenten und den daraus abgeleiteten Schluss, dass die Grotesk das Skelett des Alphabets freilegt. Die Serifenbetonung in Clarendon erscheint durch die transkriptive Bearbeitung von »Can You ...« in einem neuen Licht.

Die Verfahrenslogik des digitalen Samplings entfacht in der Typografie neue Fragen zu geistigem Eigentum und Schaffenshöhe, in denen sich die paradoxe Lizenzierungssituation von FUSE wiederfindet, die gleichzeitig die Verbreitung einschränken will und Variation als Triebfeder von Innovation unterstützt.<sup>100</sup> Hier hallt sehr deutlich ein Diskurs nach, wie er schon früher vor dem Hintergrund der Appropriation Art und vor allen Dingen der sample-basierten Musik geführt wurde. Gerade letztere Verbindung zeigt noch einmal, wie sich Strukturen der Musikbranche in der

<sup>99</sup>Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 132.

<sup>100</sup>Kritische Töne zur Schaffenshöhe von Sampling finden sich etwa in: Smeijers: *Type Now*, S. 32.

Typografie wiederholen, während sich letztere zunehmend Sichtbarkeit als Teil einer intermedial operierenden Popkultur verschafft. Diese Verquickung überrascht gerade vor dem Hintergrund von FUSE nicht, denn Wozencroft betreibt neben FUSE auch das Musiklabel »Touch«, und Brodys Karriere beginnt – wie bei vielen englischen Designern seiner Generation – mit der Gestaltung von Plattencovern.<sup>101</sup> Neben diesem Einfluss zeigt sich in Neville Brodys Design aber auch die Auseinandersetzung mit dem frühen Surrealismus, Dada und literarischen Cut-Up-Techniken, die er durch FUSE nun auch in der Typografie fruchtbar machen will: »We've now got the opportunity in language to do what William Burroughs did in text.«<sup>102</sup> Der konzeptionelle Pfad des Cut-Up im Umgang mit digitalen Samples verläuft für FUSE allerdings schnell im Sand, während die ebenfalls in »Can You ...« angelegte Frage nach den Grenzen der Lesbarkeit zunehmend in den Fokus rückt. Brody sucht nach einer »typography devoid of words«,<sup>103</sup> also einer Schrift, deren symbolisch-lexischer Anteil getilgt wurde.

Den Weg zu diesem Ziel soll die Auseinandersetzung mit anderen Notationssystemen, etwa in FUSE Nr. 2 (»Runes«) oder Nr. 6 (»Codes«) weisen. Wozencroft beleuchtet hier vor allen Dingen das magische Potenzial der Runen und macht so auch eine Sehnsucht nach einer verlorenen Form performativer Agency von Schrift geltend<sup>104</sup> – ein Gedanke, der von den Schriften in FUSE Nr. 2 nur bedingt eingelöst wird. Max Kisman und Gerard Unger nähern sich dem Thema durch zwei sehr geometrische Schriftentwürfe, während Erik van Blokland und Just van Rossum mit »Niwida«<sup>105</sup> und »Flixel«<sup>106</sup> zwei mediale Register der Bitmap-Störung erkunden. Niwida basiert auf einer gefaxten und buchstabenweise um etwa 135° gedrehten Schrift. Die verwaschenen Pixel des Faxes sind durch die Vergrößerung sehr präsent und führen die Schrift gemeinsam mit der Rotation bereits sehr nah an die lexikalische Opazität. Gerade die Drehung stört dabei den kontinuierlichen Lesefluss enorm, da sie die Gerichtetheit der Buchstaben gegen die der Zeile ausspielt und den Leser so

<sup>101</sup>Vgl. Jon Wozencroft: *The Graphic Language of Neville Brody 2*, New York: Rizzoli, 1994, S. 8.

<sup>102</sup>Rick Poynor: »Rub Out the Word«, in: *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Michael Bierut u. a., New York: Allworth Press, 1997, S. 242–248, hier S. 245.

<sup>103</sup>Ebd.

<sup>104</sup>Vgl. Wozencroft: »Wind Blasted Trees: A Short History of Runes«, S. 2.

<sup>105</sup>

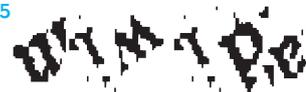


Abbildung 7.19: Die Zeichenfolge »niwida« in Erik van Bloklands »Niwida«.

<sup>106</sup>

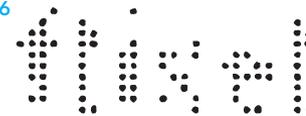


Abbildung 7.20: Die Zeichenfolge »flixel« in Just van Rossums »Flixel«. Gerade an »x« und »e« erkennt man deutlich das leicht randomisierte Raster hinter der Schrift.

zwingt, wenigstens eine konventionelle Form der Leserichtung aufzugeben, also entweder von rechts nach links oder mit verkehrten Buchstaben zu lesen.

Flixel dagegen basiert auf einer Bitmap-Schrift, die auf digitalem Weg leicht vergrößert wurde, was bei Schriften dieses Typs unweigerlich zu Verzerrungen führt. Den nächsten Störungsschritt beschreibt van Rossum als ein digitales »Schütteln«,<sup>107</sup> in dem einige Pixelpositionen zufällig verschoben werden. Anders als bei Beowulf ist dieser Randomisierungsschritt nicht in die Schrift selbst eingelassen, sondern findet vor der Vektorisierung in PostScript statt. Van Rossum entscheidet sich, die einzelnen Pixel nicht als gleich bemessene Quadrate in PostScript zu übertragen, sondern approximiert jedes Pixel mit verschiedenförmigen Flecken, zwischen denen viel Weißraum bleibt. Jede Glyphe in Flixel erinnert somit an ein LED-Raster. Beide Schriften sind ein weiterer Beitrag zum Verhältnis von Vektor und Pixel, wobei van Rossum anders als Zuzana Licko eine dezidiert kritische Position zum Verhältnis von digitaler Schrift und Bitmap einnimmt:

**Bitmap letterforms are the runic letters of our times. In the future we will look at these characters and wonder why there was ever a need for making such primitive and illegible type.**<sup>108</sup>

Der Trend weg von der Bitmapschrift bestätigt sich klar in FUSE, allerdings lässt sich der Einfluss von pixelbasierter Bildbearbeitung auch noch in späteren Ausgaben nachweisen. So etwa in der von Lo Breier und Florian Fossil gestalteten »Spherize«<sup>109</sup> (FUSE Nr. 5 »Virtual«), die aus der Anwendung des Photoshop-Filters Spherize auf die Grotesk Franklin Gothic entsteht.<sup>110</sup> Auch der Weichzeichnungsfilter von Photoshop (»Blur«) scheint bei Schriften wie Peter Savilles »Flomotion« (FUSE 5) oder Cornel Windlins »Moonbase Alpha« (FUSE Nr. 3, »(Dis)Information«) eine Rolle zu spielen. Auch wenn Blur – nicht zuletzt durch Neville Brodys gleichnamige Schrift bei FontFont – in den Neunzigern ein sehr

<sup>107</sup>Vgl. Erik van Blokland/Just van Rossum: »Niwida, Flixel«, in: *FUSE 2* (1991), S. 3–4 (Packpapier), hier S. 4.

<sup>108</sup>Ebd.

<sup>109</sup>



**Abbildung 7.21:** Die Zeichenfolge »Spherize« in der von Lo Breier und Florian Fossil entwickelten Schrift »Spherize«.

<sup>110</sup>Vgl. Lo Breier/Florian Fossil: »Spherize«, in: *FUSE 5* (1992), S. 1.

prägender Effekt ist, darf allerdings nicht vergessen werden, dass er der Praxis der fotografischen Reproduktion entspringt und deshalb auch Vorläufer in fotografisch geprägter Typografie besitzt – etwa in frühen Ausgaben von *The Face*, in denen Brody bereits mit optisch weichgezeichneten Headlines arbeitet.<sup>111</sup>

Der Bezug zum Thema der Rune besteht bei van Blokland und van Rossum – allem Einfluss von pixelbasierten Photoshop-Filtern zum Trotz – in einer Archäologisierung der Bitmap-Schrift. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Runen als Notationssystem findet in *FUSE* Nr. 2 gestalterisch nicht statt. Das mag damit zusammenhängen, dass Type1-Schriften anders als das spätere OpenType Runen-Notation nicht ohne weiteres vorsehen, durch *FUSE* zieht sich aber ganz allgemein eine Unwilligkeit zur ernsthaften graphischen Auseinandersetzung mit bestehenden Notationssystemen jenseits des westlichen Alphabets bzw. westlicher Piktogramme.

Eine kleine Ausnahme bildet »Morsig« aus *FUSE* Nr. 6, die das Alphabet in visuellen Morsecode übersetzt. Die auf der Diskette enthaltene PostScript-Schrift ist dabei der Kompromiss zu einem wesentlich ambitionierteren Projekt, das Tastenanschläge nicht in räumlich organisierte Kreise und Striche, sondern in zeitlich getrennte Lichtblitze auf dem Monitor umsetzen soll. Im beiliegenden Booklet heißt es, rechtliche Gründe hätten die Inklusion des in Hypercard geschriebenen Programms verhindert.<sup>112</sup> Dem Thema »Code« zum Trotz leiten sich die restlichen Beiträge des Magazins klar vom westlichen Alphabet ab und führen die durch »Can You ...« eingeleitete Suchbewegung nach der Grenze zwischen Störung und Zerstörung der symbolischen Funktion weiter. Martin Wenzels »Schirft«<sup>113</sup> [sic] ist hier ein wichtiger Beitrag, dessen Störung einen anderen Ausgangspunkt als Flixel und Niwida hat. Während letztere von reguläreren Fonts ausgehen und diese mit digitalen Mitteln verfremden und so auf die Medialität des Digitalen im Kontext von Bitmaps aufmerksam machen, sind in *Schirft* konsequent Erkennbarkeitsfallen im Entwurf vorgesehen. Der Buchstabendreher im Namen ist Programm, denn etwa »b«,

<sup>111</sup>Vgl. dazu auch: Jon Wozencroft: *Brody. The Graphic Language of Neville Brody*, New York: Rizzoli, 1988, S. 21.

<sup>112</sup>Vgl. Rick Vermeulen: »F Morsig«, in: *FUSE* 6 (1992), S. 1.



**Abbildung 7.22:** Das Poster zur Schrift »Schirft«. Im Zentrum ist die Zeichenfolge »abc« zu lesen. Darunter findet sich der Satz »still a typeface« (weiß) und der Satz »the quick jumps dog over brown the fox lazy« (rot). Auch der geläufige Blindtext »the quick brown fox jumps over the lazy dog« ist also gemäß dem Permutationsprinzip von *Schirft* verdreht. Aus: Martin Wenzel: »Schirft [Poster]«, in: *FUSE* 6 (1992).

»d« und viele andere Details der Schrift sind seitenverkehrt bzw. gedreht angelegt. Der konzeptuelle Ansatz setzt sich auf dem Poster fort, das ein rearrangiertes Gesicht mit der Überschrift »still a face« zeigt – darunter finden sich die Buchstabenfolge »abc«, gesetzt in Schirft mit dem Satz »still a typeface«. Unten auf dem Poster ist ein unbearbeitetes Gesicht neben dem Ausgangsmaterial für Schirft abgebildet. Die hier dargestellten Buchstaben zeigen das Konstruktionsprinzip von Schirft vor dem Verdrehen der Glyphen, das auf der Interpretation einer dynamischen Grotesk mit sehr eckigen, und deshalb fast frakturähnlich wirkenden, Strichen basiert. 1995, also drei Jahre nach Schirft, erscheint dieses Ausgangsmaterial bei FontFont unter dem Namen »Primary«. Das Poster zeigt außerdem ein sich durch die meisten Ausgaben von FUSE ziehendes Desinteresse für die Diagrammatik des Massensatzes.<sup>114</sup> Der Fokus verschiebt sich vielmehr immer stärker auf Fragen der Mikrotypografie, was zu durchaus kritischen Reaktionen in der Designpresse führt:

**Next to the lively type design, the compositions appear loose and unfocused. Almost uniformly uninteresting and with no real function to perform, the posters slip into dilettantish formalism, resorting to frivolous competition among themselves.<sup>115</sup>**

Selbst in den Fällen, in denen der Bezug zum Alphabet noch sichtbar gepflegt wird, geben die Poster an vielen Stellen schon jeden von Lexik getragenen Symbolcharakter auf, ohne dass dieser vom symbolisch-ikonischen Geflecht der Diagrammatik aufgefangen würde. Die von Brody angestrebte Repräsentationskritik der Schrift führt weniger zu anderen Registern des Zeichens als in die referenzielle Opazität der Abstraktion. Auch diese Entwicklung geht nicht ohne Widerstand vonstatten – Gestalter wie Berry Deck oder Jeffery Keedy etwa weigern sich, ihre Beiträge zu Ausgabe Nr. 4 weiter der Opazität anzunähern.<sup>116</sup>

<sup>114</sup>Das Poster zu »Can You...« stellt hier eine der wenigen Ausnahmen da.

<sup>115</sup>Michael Rock: »Beyond typography«, in: *Eye* 15 (1994), S. 26–33, hier S. 31.

<sup>116</sup>Vgl. Poynor: »Rub Out the Word«, S. 245.

Den Bemühungen von Wozencroft, den Zusammenhang zwischen den neuen technischen Bedingungen und der Erkundung von Störung herzustellen, zum Trotz,<sup>117</sup> zeigen die Entwürfe am Rande der Opazität dabei weniger die Agency ihrer Werkzeuge als den Gestaltungswillen der Designer. Den vorläufigen Höhepunkt in Sachen Störung stellt Ausgabe Nr. 10 (»Freeform«) dar, bei der gerade die Absenz eines vorgegebenen Themas die Verabschiedung vom Alphabet erlaubt. Wozencroft spricht hier von der »intention to create an outlet that uses the keyboard more as a musical instrument or palette of colours«,<sup>118</sup> und dem schon in der Runen-Ausgabe angeklungenen Wunsch, nun doch wieder Magie, Kunst und Schrift zusammenzuführen.

Die Sehnsucht nach einem verloren gegangenen Verhältnis zu Schrift zeigt auch Wozencrofts gestalterischer Beitrag »Restart«, mit dem er einerseits versucht, Höhlenzeichnungen, wie sie in Mas d'Azil zu finden sind, in eine Schrift zu überführen, und andererseits fragt, wie eine neue, postapokalyptische Schrift aussehen könnte.<sup>119</sup> Konzeptionell zeigt sich hier eine gewisse Verwandtschaft zu Brian Schorns Arbeit »Breathing through the Body of A« (Abb. 6.2 auf Seite 63), die ebenfalls 1994 erscheint.

Vor dem Hintergrund von PostScript, als State of the Art der technischen Reproduzierbarkeit, soll FUSE also die – um mit Walter Benjamin zu sprechen – von der Magie abgeleitete Aura<sup>120</sup> der Schrift neu etablieren. Die Sehnsucht nach der Aura und damit dem Singulären<sup>121</sup> in der Schrift zeigt noch einmal die Verbindung zwischen der Inszenierung von Störung und der Kritik an Drittheit, die auch in Emigre eine der zentralen Triebfedern ist. Gerade hier liegt aber das Paradox des Formats von FUSE, denn die beigelegte Diskette stellt die technische Reproduzierbarkeit der Schriften und damit den Angriff auf ihre Aura sicher. Wo Benjamin aber das »Chockerlebnis« als Zerstörung des Auratischen ausmacht,<sup>122</sup> erhoffen sich die Gestalter in FUSE in der Störung gerade dessen Auferstehung aus den Trümmern des Symbols.

<sup>117</sup> Vgl. Jon Wozencroft: »It May Be Wrapped, But Will It Warp...?«, in: *FUSE* 6 (1992), S. 1.

<sup>118</sup> Jon Wozencroft: »FUSE Freeform. A Trojan Horse«, in: *FUSE* 10 (1994), S. 1.



**Abbildung 7.23:** Das Poster zu Jon Wozencrofts »Restart«. Die Reihe roter Buchstaben bildet das Alphabet von »B« bis »S« ab. »J«, »K« und »L« sind weiß hervorgehoben. Aus: Jon Wozencroft: »Restart [Poster]«, in: *FUSE* 10 (1994).

<sup>120</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, S. 16.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>122</sup> Vgl. Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 605–653, hier S. 653.



Abbildung 7.24: Die Buchstabenfolge »aa ab AA AB 11 12 Fibonacci« gesetzt in Tobias Frere-Jones »Fibonacci«.

Abbildung 7.24 zeigt eine der Schriften aus FUSE Nr. 10, deren Überwindung des Alphabetischen sehr deutlich ist. »Fibonacci« stammt von Tobias Frere-Jones und leitet die Winkel und Gewichte seiner Striche aus der Fibonacci-Reihe ab. Frere-Jones sieht hier die Chance für eine mathematisch fundierte Grammatik jenseits des Alphabets.<sup>123</sup> Allerdings überlappen alle Glyphen in Fibonacci, und durch die Elimination des Buchstabenzwischenraums als zentralen Bestandteil der Diagrammatik der Zeile ist es nahezu unmöglich, einzelne Buchstaben zu erkennen. Der Vergleich der ersten drei Glyphenpaare zeigt, dass in Gemeinen, Versalien und Zahlen jeweils andere Formen abgelegt sind: Gemeine korrespondieren mit Schrägen, Versalien mit Horizontalen bzw. Vertikalen und Zahlen mit Bögen. Setzt man ein ganzes Wort wie »Fibonacci« in der Schrift (Abb. 7.24 rechts), wird deutlich, wie undurchdringbar die Verschränkung der Glyphen ist. Gleichzeitig lässt sich auch der Bezug zum Suprematismus Kasimir Malewitschs nicht verleugnen. Frere-Jones schließt somit den Kreis zu den Quellen des Modernismus. Michael Rock zeigt in seiner Analyse von FUSE, dass die Publikation insgesamt stark vom Avantgarde-Verständnis der klassischen Moderne zehrt<sup>124</sup> – ein Zusammenhang, der das Feindbild des Modernismus, mit dem sowohl Emigre wie FUSE arbeiten, in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Auch »Mutoid« und »Robotnik«, die Beiträge von John Critchley – der zu diesem Zeitpunkt bereits Teil der FUSE-Redaktion geworden ist – und Cornel Windlin, zeigen den PostScript-Font weniger als Teil eines Notationssystems, sondern vielmehr als ein künstlerisches Werkzeug, mit dem sich in etwa menschliche (Mutoid) oder mechanische (Robotnik)

<sup>123</sup>Vgl. Tobias Frere-Jones: »F Fibonacci«, in: *FUSE* 10 (1994), S. 1.

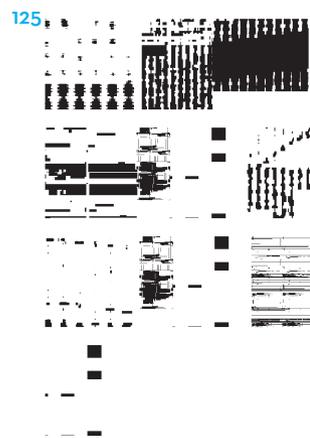
<sup>124</sup>Vgl. Rock: »Beyond Typography«, S. 31.

Formen konstruieren lassen. Das Konzept der referenziellen Opazität erreicht damit in FUSE Nr. 10 seinen Höhepunkt, ist aber noch nicht am Ende angekommen. Interessant ist etwa Alexander Branczyks Beitrag zu FUSE Nr. 14 (»Cyber«), in dem er über die Synästhesie den Ton in die Schrift trägt.<sup>125</sup> In »Synaesthesia« geht es aber nicht darum, Graphem-Phonem-Korrespondenzen neu zu verhandeln – was vermittelt werden soll, ist vielmehr ein musikalischer Zugang zur Schrift:

**Synaesthesia tries to translate the sensory modality of sound into form. It is more a collection of patterns than a font and has no aspirations towards the Roman alphabet. Make your own music!**<sup>126</sup>

Der Bezug zur Musik zeigt sich in Synaesthesia durch aneinandergereihte Wellenformen, die an einen digitalen Mehrspureditor erinnern. Auch wenn die Wellenform als räumliche Visualisierung von Klang keine Erlungenschaft der Digitalisierung ist, verweist Branczyk somit klar auf die Produktionsbedingungen jüngerer elektronischer Musik.

Trotz dieses sehr technisch geprägten Verständnisses von Musik zeigt der Entwurf wiederum ein Verlangen nach sprachlichen Eigenschaften, die mit dem Alphabet und seiner technischen Reproduzierbarkeit verloren gingen. Sybille Krämer etwa zeichnet eine Denktradition nach, die genau das Aufkommen des phonetischen Alphabets als den Moment ausmacht, in dem sich Musikalität und Sprachlaut trennen.<sup>127</sup> Wo Krämer diese Dichotomie in der Mündlichkeit auflöst und so der Musik neuen Raum im Sprechen schafft, greift Branczyk sie auf und opfert das alphabetische Prinzip der Musikalität. An die Stelle der symbolisch organisierten Abbildung von Phonemen tritt dabei eine diagrammatisch operierende Visualisierung von Klang. Diagrammatisch, da das Prinzip jeder grafischen Wellenform die Übersetzung zeitlich differenzierter Relata in räumliche Formen ist. Dass Branczyk den symbolischen Gehalt seiner Schrift so mühelos aufgibt, ergibt sich auch aus seiner Gestaltungspraxis, in der er



**Abbildung 7.25:** Die Zeichenfolge »Synaesthesia« in Alexander Branczyks »Synaesthesia«.

<sup>126</sup> Alexander Branczyk: »Synaesthesia«, in: *FUSE* 14 (1995), S. 1.

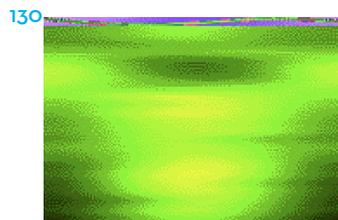
<sup>127</sup> Vgl. Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität«, S. 43f.

Fonts als speicherökonomische Illustrationselemente für sein Grafikdesign einsetzt.<sup>128</sup> Synaesthesia ist also genauso zum Malen wie zum Musizieren gedacht.<sup>129</sup>

In der gleichen Ausgabe veröffentlicht Rick Vermeulen mit »Big Eyed Beans« ein Projekt, das an den ursprünglichen Plan von Morsig anschließt: Die Schrift ist nicht mehr in PostScript programmiert, sondern liegt als ausführbare Datei vor, die Tastenanschläge gleichzeitig in Töne und Grafiken übersetzt.<sup>130</sup> Das Programm ordnet allerdings nicht jedem Buchstaben eine Bild/Ton-Kombination zu, sondern reduziert seinen Zeichenvorrat auf neun disjunkte Zeichen: Jedem Vokal kommt ein eigenes Muster zu, während alle Konsonanten nach ihrem Artikulationsort – gemäß englischer Phonetik – gruppiert sind. Vermeulen unterscheidet dabei grob nach labial (»Lip-letters«), koronal (»Teeth/tongue-letters«) und guttural (»Throat-letters«) artikulierten Phonemen.<sup>131</sup> Alle korrespondierenden Grapheme dieser drei Klassen fasst er grafisch und auditiv zusammen und gelangt so zu den neun Zeichen seines Alphabets. Im Gegensatz zu Synaesthesia ist also die Graphem-Phonem-Korrespondenz und nicht die Musikalität der Sprache das Hauptthema der Schrift. Nichtsdestotrotz sieht Vermeulen in der Rhythmik der Tastenanschläge, die sich direkt in die Länge der Töne bzw. Darstellungslänge der Grafiken übersetzt, die Möglichkeit, der Kommunikation über Big Eyed Beans Persönlichkeit zu verleihen. Dadurch, dass diese Dimension nicht quantisiert, also in ein festgelegtes rhythmisches Raster gepresst wird, entsteht hier ein Verbindungsglied, über das indexikalische Spuren von Körperlichkeit ihren Weg in die Kommunikation finden können. Gleichzeitig betont Vermeulen aber auch die Rolle der Medialität, die durch ein »ever moving ›hair‹ [...] there to make the now-and-then imperfect functioning of man-machine noticable«,<sup>132</sup> sichtbar gemacht wird. Dieses »Haar« ist in Abbildung 7.26 am oberen Rand der Grafik zu erkennen. Im Gegensatz zu den statischen Grafiken durchläuft es eine kurze Animationssequenz, die alle Pixel unter ihr invertiert. Bei weißem Hintergrund – also wenn keine Taste gedrückt

<sup>128</sup>Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.

<sup>129</sup>Ein Beispiel für den primär illustrativen Einsatz der Schrift findet sich im von Branczyk mitherausgegebenen Band »Emotional Digital«, in dem der Hintergrund vieler Seiten aus repetitiven Schichtungen von Synaesthesia-Glyphen besteht. Vgl. etwa Branczyk u. a.: *Emotional digital. Portraits internationaler Type-Designer und ihrer neuesten Fonts*, S. 8.



**Abbildung 7.26:** Die grafische Ausgabe von Rick Vermeulens »Big Eyed Beans« beim Anschlag von »a«. Das Programm läuft auf Mac OS 9.0.4 über einen durch SheepShaver 2.3 emulierten Power Macintosh 9500.

<sup>131</sup>Vgl. Rick Vermeulen: »Big Eyed Beans«, in: *FUSE 14* (1995), S. 1.

<sup>132</sup>Ebd.

wird – erscheint das Haar so selbst weiß auf schwarzem Hintergrund; auf der grünlichen Grafik in der Abbildung ist der Hintergrund des Haars magenta. Auch wenn das Haar selbst durchsichtig ist, erzeugt es so stets den maximalen farblichen Kontrast für seine Bewegungen. Vermeulen macht hier den Zusammenhang zwischen Störung und der Medialität von Technik noch einmal sehr deutlich. Diese zeitlich aufgelösten Aspekte der Schrift lassen sich natürlich nur umständlich in statische Seiten übertragen – das Poster zu Big Eyed Beans hat deshalb auch keinerlei grafischen Bezug zum Output des Programms und zeigt stattdessen ein Zitat, gesetzt in keiner FUSE-Schrift, sondern Tobias Frere-Jones Interpretation der amerikanischen Highway-Beschilderung »Interstate«: »Hit that long lunar note, and let it float«.<sup>133</sup> Das Zitat stammt aus dem Song »Big-eyed beans from venus« von Captain Beefheart, von dem sich der Titel von Vermeulens Schrift herleitet – wieder also ein Verweis auf die Popmusik. Gleichzeitig zeigt das Plakat aber sehr deutlich die Nebensächlichkeit des Drucks für das eigene Projekt. Anders als bei Emigre ist der Druck nicht das unmittelbare Ziel, sondern vielmehr eine Fußnote zur Datei, deren algorithmische Performanz im Mittelpunkt steht.



Abbildung 7.28: Die zwei Extremzustände von Lucas de Groot's »Move me MM«.

Zeitlichkeit als Teil einer Schrift lässt sich auch in »Move me MM« in Ausgabe 11 von FUSE nachweisen. Lucas de Groot's Beitrag zum Thema »Pornography« ist eine Multiple-Master-Schrift, also eine PostScript-Schrift, die es erlaubt, zwischen zwei Schnitten wie etwa leicht und fett beliebig viele Zwischenstufen zu interpolieren.<sup>134</sup> Auch wenn das Prinzip



Abbildung 7.27: Das Poster zur Schrift »Big Eyed Beans« von Rick Vermeulen zeigt ein Zitat von Captain Beefheart und steht in keinem ikonischen Bezug zur eigentlichen Schrift. Aus: Rick Vermeulen: »Big Eyed Beans [Poster]«, in: FUSE 14 (1995).

<sup>134</sup>Vgl. Forssman/Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*, S. 53.

der Interpolation auf gestalterischen Achsen weiter eine Rolle spielt, konnte sich Multiple Master als PostScript-Erweiterung nicht durchsetzen – Move me MM ist deshalb eine der wenigen Schriften in diesem Format, die nicht von Adobe selbst stammen. Im Gegensatz zu Adobes MM-Schriften nutzt de Groots Entwurf die Interpolation nicht, um automatisch halbfette Schnitte zu generieren, sondern als Animations-Werkzeug. Jede Versalie liegt zu diesem Zweck in zwei Schnitten vor: einmal in einer fetten Grotesk und zweitens als vage pornographisches Piktogramm (Abb. 7.28). Bei genauerem Hinschauen lassen sich in der auf den ersten Blick eher schlichten Grotesk bereits Andeutungen der Piktogramme erkennen – etwa eine mikroskopische Einkerbung am Hals des »G«. Der Multiple-Master-Algorithmus erzeugt zu diesen zwei Extrema die Zwischenstufen und damit ein Art Morph, den de Groot in kurzen Videosequenzen festhält. Letztere liegen der Schrift für die Buchstaben »L«, »Q« und »W« bei – gemeinsam mit einer Anleitung zum Erstellen weiterer Animationen. Wiederum wird das Plakat zur Nebensache, da es weder die Performanz noch die Fluidität der digitalen Schrift festhalten kann. Die graduelle Verfremdung der Schrift ist unter dem Gesichtspunkt der Störung interessant, da sie den symbolisch-lexikalischen Gehalt eines Worts auch noch in die ikonische Extremposition trägt: Wo ein Wort einmal entziffert wurde, wirkt diese semiotische Dimension auch in der Piktogramm-Fassung weiter. Das Kontinuum der Schriftbildlichkeit mit seiner beständigen Verquickung von Ikonischem und Symbolischem wird hier entlang der Zeitachse durchschritten.

Zeitliche Veränderung soll auch Tobias Frere-Jones Schrift »Reactor« aus Ausgabe 7 (»Crash«) darstellen – im Gegensatz zu de Groot, nutzt Frere-Jones dafür allerdings nicht das Medium des Videos, sondern die zeitliche Performanz des Schreibakts. Worte in Reactor – soweit das Konzept – verfallen beim Schreiben. Jeder gemeine Buchstabe ist zu diesem Zweck mit störenden Partikeln, »noise fields«,<sup>135</sup> (Abb. 7.29) ausgestattet, die sich mit anderen Buchstaben in der Zeile überschneiden. Frere-

<sup>135</sup>Tobias Frere-Jones: »Reactor«, in: *FUSE 7* (1993), S. 1.



**Abbildung 7.29:** Tobias Frere-Jones Schrift »Reactor«. Links ist ein gemeinsames »b« abgebildet, das sich in dieser Schrift nur durch die »noise fields« links und rechts von der Versalie unterscheidet. Daneben die Zeichenkette »Reactor«, wobei das R als Versalie keine Störpartikel einsteuert.

Jones düstere Rahmung »if left unchecked, this noise will accumulate until the text is all but destroyed. *THE MORE YOU TYPE, THE WORSE IT GETS...*«<sup>136</sup> ist allerdings technisch nicht ganz zutreffend. Da jedes »noise field« nur eine Reichweite von einigen Glyphen hat, ist an einem gewissen Punkt die maximale Überlappung und damit das Maximum an Störung erreicht.<sup>137</sup> In seiner Beschreibung der Schrift führt Frere-Jones die Metapher eines Hausbrands ein, der letztendlich den Blick auf das Gerüst freigibt. Vergleichbar mit Template Gothic versucht Reactor nun den materiellen Verfall in die digitale Schrift zu tragen. Im Gegensatz zu Barry Decks Entwurf, der nur einen Schnappschuss eines Verfallsprozesses darstellt, will Frere-Jones allerdings den Prozess als solchen abbilden – einen Prozess, der durchaus als produktiv charakterisiert wird, da in der Asche der gestörten Schrift ihr eigentliches Gerüst sichtbar wird. Als Gerüst müssen dabei die impliziten Hypothesen der Schreibszene, aber genauso deren Materialität verstanden werden.

Eher stillgestellte Störung leitet Pierre di Sciullo's Schrift »Scatched Out«, die wie Spherize in Ausgabe Nr. 5 (»Virtual«) erscheint. Abbildung 7.30 zeigt klar, dass hier mit Pixeln gearbeitet wird – Ausgangsmaterial ist eine fette, durch rechte Winkel geprägte Grotesk, die di Sciullo durch eine Reihe von pixelbasierten Übermalungen und Ausradierungen stört. Was in FUSE vorliegt, ist eine vektorisierte Fassung der Schrift, jedes Pixel wird also zu einem beliebig skalierbaren Quadrat. Anders als das Thema der Virtualität es nahelegen würde, scheint Scatched Out eines der wenigen Beispiele zu sein, in dem die Diskette und die enthaltene PostScript-Datei nicht den konzeptionellen Fluchtpunkt der Gestaltung

<sup>136</sup>Frere-Jones: »Reactor«, S. 1.

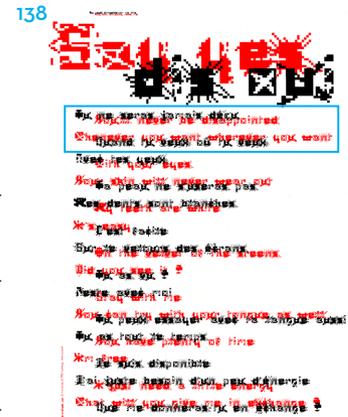
<sup>137</sup>Dass Glyphen-Überlappungen nicht immer störend sind, zeigt »DearJohn« (FUSE 3). Die Schriftart stellt keine ganzen Buchstaben sondern nur Buchstabenfragmente zur Verfügung, aus denen sich mittels Überlagerung Buchstaben konstruieren lassen.



Abbildung 7.30: Ein Teil von Pierre di Sciullo's Poster zu »Scatched Out«. Von der Copyright-Angabe abgesehen ist der ganze Text zweisprachig gesetzt.<sup>138</sup>

darstellt. Di Sciullo reflektiert, was es bedeutet, einen Text in Scatched Out zu setzen: »[T]he text is never totally there, it refuses itself, whereas sentences bring comfort.« Die Behaglichkeit des Satzes muss auf zwei Ebenen gedeutet werden: Erstens stellt di Sciullo fest, dass die Störung auf Glyphenebene verheerend ist, dass sich aber in der Zeile durch den Wortüberlegenheitseffekt wieder Lesbarkeit einstellt: »[W]ords emerge from letters that refuse to be read.«<sup>139</sup> Hier wirkt das oszillierende Verhältnis zwischen Störung und Transparenz, das – und hier setzt die zweite Ebene ein – nach dem Lesen der Glyphen im Poster den Blick auf geradezu übertrieben beruhigende Sätze freigibt. In Abbildung 7.30 etwa heißt es »You'll never be disappointed« und »Whenever you want wherever you want«. Die hier formulierten Versprechen des Virtuellen werden auf diese Weise nahezu negiert, da die Störung auch da, wo sie der Transparenz der Lesbarkeit weicht, in ihrer transkriptiven Wirkung bestehen bleibt. Zerkratzt wird also nicht nur die Oberfläche der Botschaft, sondern diese selbst. Di Sciullo sieht hier das politische Potenzial der Schriftart, in der er an anderer Stelle auch die Berichterstattung des Golfkriegs kommentiert. Gegen die Rhetorik der chirurgischen Kriegsführung und deren Komplizenschaft mit der Evidenz des Ikonischen soll Scatched Out zur Reflexion auffordern und so Propaganda entlarven.<sup>140</sup>

Damit liefert »Scatched Out« gewissermaßen die Vorlage für FUSE Nr. 12, die sich vollständig dem Thema »Propaganda« und damit der politischen Dimension der Schrift annimmt. Besonders fällt hier der Beitrag der frisch gegründeten Women's Design and Research Unit (WD+RU) auf. Sian Cook, Liz McQuiston und Teal Triggs versuchen in »Pussy Galore«



Aus: Pierre di Sciullo: »Scatched Out [Poster]«, in: FUSE 5 (1992).

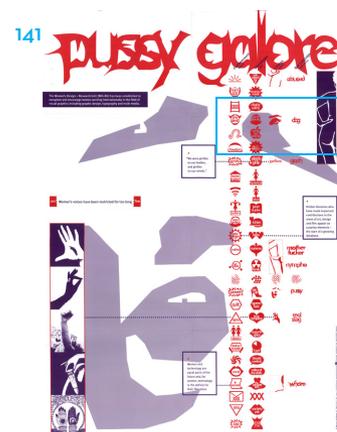
<sup>139</sup> Pierre di Sciullo: »Scatched Out«, in: FUSE 5 (1992), S. 1.

<sup>140</sup> Vgl. ebd.



Abbildung 7.31: Ausschnitt aus dem Poster zu »Pussy Galore«, in dem die vier Ebenen der Schrift aufgeführt werden. Die im Poster dargestellten Glyphen weichen allerdings teilweise deutlich von der mitgelieferten Schrift ab, deren »Empowerments« erheblich weniger piktoграфisch und »Stereotypes« buchstabenärmer sind. Beide Ebenen sind in der PostScript-Datei weiterhin wesentlich begrenzter in ihrer Glyphenauswahl.<sup>141</sup>

feministische Sprachkritik ins Ikonische zu transportieren. Zu diesem Zweck etabliert die Schriftart verschiedene Ebenen: Wie in Reactor und zahlreichen anderen FUSE-Schriftarten übersetzt sich Groß- und Kleinschreibung nicht in Versalien und Gemeine, sondern aktiviert zwei verschiedene Ebenen der Schrift. Über Diakritika und Sonderzeichen in ihrer gemeinen bzw. versalen Form kommen zwei weitere Ebenen hinzu. So lassen sich de facto über die Kombination der Tasten »Shift« und »Option« (inzwischen auch auf dem Macintosh »Alt«) vier Ebenen der Schrift aktivieren, die jeweils einen anderen Sprachgebrauch darstellen sollen.<sup>142</sup> Der Normalzustand der Schrift steht für »Empowerment« und übersetzt Tastenanschläge größtenteils in Worte wie »grrls«, »rights« oder »lotte reiniger\*«. Der Asterisk verweist auf Textdateien auf der Diskette, die als Fußnoten zur Glyphe fungieren. Im Fall von Lotte Reiniger heißt es dort:



Aus: Sian Cook/Liz McQuiston und Teal Triggs: »Pussy Galore [Poster]«, in: *FUSE* 12 (1994).

<sup>142</sup> Vgl. Steven Heller: »Pussy Galore«, in: *Design Literacy (Continued). Understanding Graphic Design*, hrsg. v. Steven Heller, New York: Allworth Press, 1999, S. 127–130, hier S. 129.

**Hidden Heroines is an element of Pussy Galore which demonstrates our interest in recognising women's contributions to the Art, Design and Film areas.<sup>143</sup>**

Dem folgt eine Kurzbiografie, in der besonders Lotte Reinigers Arbeit in der Scherenschnitt-Animation gewürdigt wird. Pussy Galore stößt hier einen wichtigen Punkt an, denn Zuzana Lickos Erfolg und der mit der Digitalisierung verknüpften Demokratisierungsrhetorik der Neunziger zum Trotz ist die westliche Typografie und insbesondere die Schriftgestaltung zu diesem Zeitpunkt ein von weißen Männern dominiertes Feld.

Weniger wortlastig und stärker piktografisch operiert die Versal-Ebene, die problematische Stereotype zusammenstellen soll. Hier wird gerade die stereotype Darstellung des weiblichen Körpers ikonisch wiederholt. Der Körper spielt auch auf der gemeinen Sonderzeichenebene eine Rolle, allerdings sind die hier gezeigten Glyphen weit weniger ikonisch zu Stereotypen verdichtet und sollen vielmehr die Dimension der persönlichen Wahlfreiheit betonen. Durch die Aktivierung von Shift verkehrt sich diese Ebene wiederum ins Negative und zeigt vulgäre, erniedrigende Begriffe, die im Vergleich zur Empowerment-Ebene starker typografischer Verzerrung ausgesetzt wurden. Die Versalebene aktiviert also insgesamt problematischen Sprachgebrauch, während die Gemeinen positiver belegt sind. Die Tastatur wird so zu einer Klaviatur der Sprachregister, wobei ähnlich wie in *Move Me MM* das ganze Spektrum der Schriftbildlichkeit erschlossen wird. Auch wenn der alphabetische Bezug der Tastatur dabei nicht erhalten bleibt, teilt die Schrift mit *Scratched Out* doch den Anspruch, durch typografische Mittel – und insbesondere deren Widerständigkeit – auf kommunikative Missstände aufmerksam zu machen.

Der Versuch, Aufmerksamkeit durch den Einsatz von Störung zu verschieben, ist es, der die Schriften von FUSE zusammenhält, auch wenn die konkreten Ziele und formalen Mittel einen umfangreichen Raum erschließen. Gerade die abstrakteren Entwürfe sind dabei von Explikation zweiter Störform abhängig, die in einigen Fällen erst ihre Wahrnehmung

<sup>143</sup>Sian Cook/Liz McQuiston/  
Teal Triggs: »\* I.r.«, in:  
*FUSE* 12 (1994).

als Schrift ermöglicht. Das schränkt natürlich ihre Funktionalität außerhalb der Publikation stark ein – und tatsächlich dürften einige FUSE-Fonts kaum gedruckten Einsatz außerhalb der eigenen Poster gefunden haben. Jon Wozencrofts Problemstellung im Mission Statement der ersten Ausgabe bleibt also auch 1995 nach 15 Ausgaben FUSE weiter offen:

Over the last decade, the technical changes that have taken place in typography and typesetting have made a deep impression upon the state of language, yet outside the design profession, the power of typography is barely recognized.<sup>144</sup>

FUSE richtet sich weiterhin an Mitglieder der Designprofession, und nur bei wenigen Schriften wie Scratched Out wird über Funktionen von Störung reflektiert, die sich nicht auf den Design-Diskurs richten – und doch schaffen Publikationen wie FUSE und Emigre damit ein Klima, in dem auch Publikationen, die sich nicht primär an Designer wenden, grafische Widerstände erkunden können. Auf dem englischsprachigen Markt spielt das Musikmagazin Ray Gun hier eine zentrale Rolle.

<sup>144</sup>Wozencroft: »Why FUSE?«, S. 1.

## 7.4 Ray Gun

So wie es nötig war, FontShop International nachzugehen, um zu FUSE zu gelangen, ist auch für das Musikmagazin Ray Gun ein kleiner Umweg nötig, um zum Magazin selbst zu kommen. Dieser Exkurs führt zu Beach Culture, einem kurzlebigen Magazin, das zwischen 1989 und 1991 auflösen wollte, was zu diesem Zeitpunkt wie ein Oxymoron wirkt: die Verbindung von Strandleben bzw. -sport und anspruchsvoller Kulturproduktion. Beach Culture hat mit der ersten Phase von Ray Gun sowohl David Carson als Art Director wie Neil Feineman als Chefredakteur gemeinsam. Feineman sollte Ray Gun allerdings nur für wenige Ausgaben begleiten.<sup>145</sup> Beach

Culture kann gerade in grafischer Hinsicht als Vorstudie zu Ray Gun gesehen werden: Vieles, was David Carson mit seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen bei Ray Gun entwirft, hatte er – mit deutlich weniger personeller Unterstützung – schon in Beach Culture erprobt. Carsons Kontakt zum Editorial Design geht allerdings noch deutlich weiter zurück zu »Transworld Skateboarding«, wo er zwischen 1983 und 1987 für einen deutlichen Umschwung in der Gestaltung verantwortlich ist.<sup>146</sup>

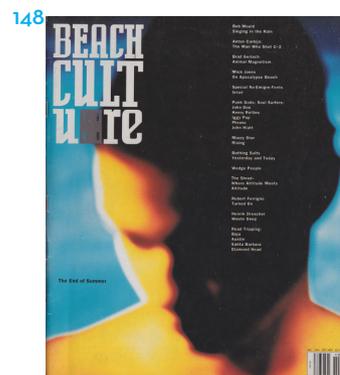
Eine wichtige Entscheidung, die sich von Beach Culture zu Ray Gun trägt, ist der Verzicht auf Seitenzahlen,<sup>147</sup> wie ihn auch Emigre nach der Transformation zum Designmagazin eingeführt hatte. Die so aufgehobene Adressierbarkeit der Artikel zwingt den Leser zu einem anderen Umgang mit dem Magazin, in dem selektives Lesen immer eine Suchbewegung durch das Magazin voraussetzt, die wiederum von der sehr heterogenen Gestaltung der Headlines nicht vereinfacht wird. Die sichtbarste Markierung zwischen den Artikeln sind im Kontext eines suchenden Überfliegens oft die gestalterischen Brüche – die diagrammatische Organisation in der Tiefe des Magazins fußt also weniger auf der Einheit einer visuellen Hierarchie als auf der Verschiedenheit aller Bestandteile.

Ein Magazin ohne Seitenzahlen muss auch die Funktion seines Inhaltsverzeichnisses überdenken. Carson, der sowohl bei Beach Culture wie Ray Gun die Freiheit besitzt, solche Entscheidungen zu treffen, behält es bei und funktioniert es zu einem Ort um, der gleichzeitig von foto- wie typografischer Ikonizität bestimmt ist – so etwa in Beach Culture Nr. 4 (Abb. 7.33). Diese Ausgabe ist auch deshalb interessant, weil sie auf ihrem Cover als »Special No-Emigre-Fonts Issue« angepriesen wird.<sup>148</sup> Tatsächlich ist allerdings das Logo von Beach Culture – gemäß dem klassischen Editorial Design noch eine unabänderbare Größe – in Zuzana Lickos »Senator« gesetzt. Dieser Inkonsequenz zum Trotz ist der Verweis auf die eigene typografische Gestaltung spannend, da es sich bei Beach Culture im Gegensatz zu FUSE oder Emigre um kein Designmagazin handelt. Hier zeigt sich einerseits ein verschobenes Machtverhältnis innerhalb der Redaktion, bei

<sup>145</sup> Vgl. Blackwell/Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, S. 90.

<sup>146</sup> Vgl. Philip B. Meggs/David Carson: *Fotografiks. An Equilibrium Between Photography and Design through Graphic Expression that Evolves from Content*, Schopfheim: Bangert, 1999, S. 16.

<sup>147</sup> Eine Ausnahme ist Ray Gun Nr. 1, in der zumindest die erste rechte Seite als »First Page« betitelt ist. Diese Nomenklatur wurde nicht beibehalten, die letzte Seite wird allerdings auch in späteren Seiten als »Last Page« ausgewiesen. In Ableitung von der ersten Ausgabe geht die hier verwandte Seitenzählung davon aus, dass unabhängig von Anzeigen die erste rechte Seite im Innern von Ray Gun und Beach Culture Seite 1 ist.



**Abbildung 7.32:** Titelseite von Beach Culture Nr. 4. Rechts im Inhaltsverzeichnis heißt es an fünfter Stelle: »Special No-Emigre-Fonts Issue«. Das Thema wird allerdings im Inneren der Ausgabe nicht aufgenommen. Aus: David Carson: »Titelseite«, in: *Beach Culture 4* (1991).



Abbildung 7.33: Das Inhaltsverzeichnis von Beach Culture Nr. 4.<sup>149</sup>

<sup>149</sup> Aus: David Carson: »Content«, in: *Beach Culture* 4 (1991), S. 1

dem der Art Director genügend Agency besitzt, um die Titelseite nicht nur zu gestalten, sondern auch seine gestalterischen Entscheidungen zu explizieren. Andererseits ist Beach Culture ein Hinweis darauf, dass der mikrotypografische Diskurs der Achtziger nicht mehr allein eine Sache weniger Designer ist, sondern in die Popkultur ausstrahlt. Die Schriftge-

staltung in Emigre scheint in diesem Kontext für Carson schon so abgenutzt, dass er für die letzten drei Ausgaben von Beach Culture (insgesamt erscheinen sechs) eher auf eine klassische Auswahl an Schriften zurückgreift.

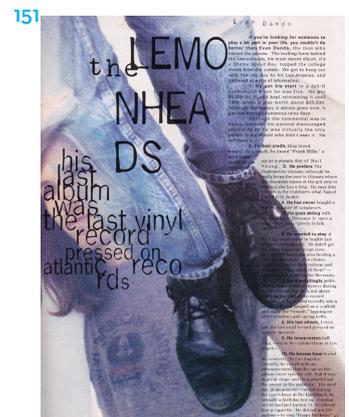
Das Inhaltsverzeichnis für Beach Culture Nr. 4 etwa setzt neben einer fetten Grotesk einen Schnitt der Times ein. Alle Titel erscheinen in ihrer Reihenfolge innerhalb des Hefts. Auch wenn die Adressierung durch Seitenzahlen wegfällt, erhält sich der Entwurf also die standardisierte Diagrammatik eines nummerierten Inhaltsverzeichnisses. Ungewöhnlich ist allerdings der Einsatz von »forced justification«, <sup>150</sup> also einem erzwungenen Blocksatz, der sowohl Buchstaben- wie Wortabstände überspreizt – hier deutet sich schon eines der wesentlichen gestalterischen Themen von Ray Gun an. Besonders signifikant ist der Abstand zwischen »conten« und dem anschließenden »t«. Hier greift kein Blocksatz, das »t« wird vielmehr von der Welle ergriffen, auf der es abgebildet ist. Genau wie der Surfer rechts neben dem eigentlichen Inhaltsverzeichnis ist es im Begriff, ins Wasser gestürzt zu werden – ein Zusammenhang, der durch das, um 90 Grad gedrehte, »fallin« noch verstärkt wird. Die Fallrichtung wird hier diagrammatisch in der Leserichtung aufgenommen. Ob das fehlende »g« bereits in den Wellen verschwunden ist oder nur aufgrund seiner – potenziell in den Text ragenden – Unterlänge getilgt wurde, bleibt offen. Das Design der Seite ist damit auch ein Beispiel für Carsons Umgang mit fotografischem Material und dessen Interaktion mit Typografie. Die diagrammatisch-ikonische Aufladung der Glyphen zeigt, dass Carson auch in der Schrift gerade an bildlichen Aspekten interessiert ist.

Auch wenn Beach Culture ein eher kurzlebiges Experiment ist, etabliert es Carson als feste Größe in Designkreisen und bringt ihm unmittelbar im Anschluss eine Position bei »Surfer«, einem weiteren Magazin im Portfolio des Verlags hinter Beach Culture, ein. Wichtiger im Kontext dieses Kapitels und Carsons Erkundung von Störung ist allerdings, dass Beach Culture Marvin Scott Jarrett in die Hände fällt – dem ehemaligen

<sup>150</sup>Blackwell/Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, S. 55.

Herausgeber des Musikmagazins »Creem«. Jarrett ist maßgeblich an dem Konzept eines neuen Musik- und (in geringerem Maße) Modemagazins beteiligt, das er in Anspielung auf den Text eines David-Bowie-Songs »Ray Gun« nennt. Der Untertitel erklärt das Magazin selbstbewusst zu »The Bible of Music + Style«. Jarrett ist es auch, der Carson den nötigen Spielraum für typografische Erkundungen einräumt – tatsächlich erscheinen viele Artikel völlig ohne redaktionelle Abstimmung der Gestaltung. In vielen Fällen bekommt nicht einmal Carson selbst die Druckfahnen zu Gesicht, was teils zu unerwarteten Druckfehlern führt. In der ersten Ausgabe (1992) des Magazins etwa findet sich ein Artikel zu den »Lemonheads« mit einem falsch beschnittenen Bild. Das Ergebnis ist schwarzer Text über einem schwarzen Schuh.<sup>151</sup> Gerade in den frühen Ausgaben zeigt sich eine große Offenheit für Fehler, die in etwa dem entspricht, was April Greiman in ihrer frühen digitalen Gestaltung beschreibt.<sup>152</sup> Auch wenn Carsons Mangel an Ordnung im Umgang mit seinem Computer geradezu legendär ist,<sup>153</sup> entspringen diese Fehler allen Schritten eines hybriden Gestaltungsprozesses. Ähnlich wie bei Emigre arbeitet Carson intensiv mit digitalen Schriften. Bis zu Ausgabe Nr. 14 (1994) werden viele Teile von Ray Gun allerdings noch analog arrangiert und per Reprokamera für die Vervielfältigung vorbereitet. Die ganz undigitale Collagearbeit zeigt sich in der ersten Ausgabe in einer Plattenbesprechung das Albums »Delaware« der »Drop Nineteens«, die nicht nur den Text, sondern auch mehrere Tropfen Blut reproduziert.<sup>154</sup> Quelle ist nicht der Computer, sondern Carsons Finger, den er sich beim Zuschneiden verletzt.<sup>155</sup> Auch konzeptionell wagt Carson das Risiko von Fehlschlägen:

That's when you open yourself up to more mistakes and the extremes of creating some really good work and some really bad work. I believe if you're not making some of those mistakes, you are probably not progressing.<sup>156</sup>



**Abbildung 7.34:** Ausschnitt aus einem Artikel zu den »Lemonheads« – die Überschneidung von Schuh und Text ist ein Druckfehler, der nicht behoben wurde. Aus: Ohne Autor: »Lemonheads«, in: *Ray Gun* 1 (1992), S. 16.

<sup>152</sup> Siehe S. 94.

<sup>153</sup> Vgl. Blackwell/Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, S. 11.

<sup>154</sup>



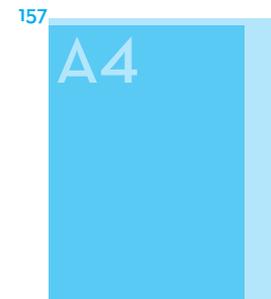
**Abbildung 7.35:** Kurzbesprechung des Albums »Delaware« der »Drop Nineteens«. Am oberen Ende der Seite sind schwarz reproduzierte Blutropfen zu sehen. Aus: Erin Culley: »Delaware. Drop Nineteens«, in: *Ray Gun* 1 (1992), S. 91.

<sup>155</sup> Vgl. Blackwell/Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, S. 120.

Den Einsatz von Störung in Ray Gun allerdings völlig auf (un)glückliche Zufälle zurückzuführen, wäre falsch. An vielen Stellen zeigt sich durch die Ausgaben vielmehr eine fast systematische Erkundung von typografischen Parametern. Insbesondere beschäftigten Carson die Abstände zwischen Buchstaben, Wörtern und Kolumnen – also der Weißraum, der die Diagrammatik der Schrift in Gang hält – wie Abbildung 7.33 zeigt, ein Interesse, das schon in Beach Culture angelegt ist. Bei der Betrachtung von Weißraum darf das – bei Beach Culture und Ray Gun identische – Format von 30,5 cm x 25 cm<sup>157</sup> nicht ausgeklammert werden. Damit erreicht das Heft zwar bei weitem nicht die Ausmaße der frühen Emigre-Ausgaben, aber gerade in der Breite bietet Ray Gun doch einige Zentimeter mehr als viele andere Magazine. Von Störung kann in Bezug auf das Format und die Papierwahl trotzdem keine Rede sein – mit Vierfarb-Hochglanzdruck auf gleichbleibendem Papier mit niedrigem Volumen erfüllt Ray Gun alle Ansprüche an ein hochwertiges Musikmagazin.

Carsons Freiraum im Umgang mit Text und Bildern ist nicht nur ein redaktioneller, sondern ein ganz wörtlich von den Seiten des Magazins aufgespannter. Auch längere Artikel wirken deshalb nur selten gedrängt. Das gilt selbst dann, wenn Carson mit negativen Abständen arbeitet – etwa im Artikel zu »Too Much Joy« in Ray Gun Nr. 1 (Abb. 7.36), einem der ausgeprägteren Beispiele für Überschneidungen in Ray Gun. Der Text in der oberen und rechten Hälfte der Seite ist mit negativem Zeilenabstand gesetzt, und auch der Abstand zwischen den beiden Kolumnen in der unteren Hälfte ist negativ. Im oberen Teil der Seite überschneiden sich allerdings nicht nur die Zeilen einer Kolumne, der gleiche Text ist zudem in mehreren Schriftarten übereinander gelegt und verdichtet sich zur Mitte des Absatzes zu einer schwarzen Fläche, die den Hintergrund für eine weiße Variante des Texts bildet. Die vergleichsweise ungestörte Kolumne links unten schließt allerdings nicht direkt an die weiße Variante an, sondern bildet die Fortsetzung des Texts, der sich mit dem Bild rechts unten überschneidet. Diese Überschneidung ist anders als bei Evan Dandos

<sup>156</sup> *Emigre* 27 – David Carson (1993), S. 4.



by Anita Sarko

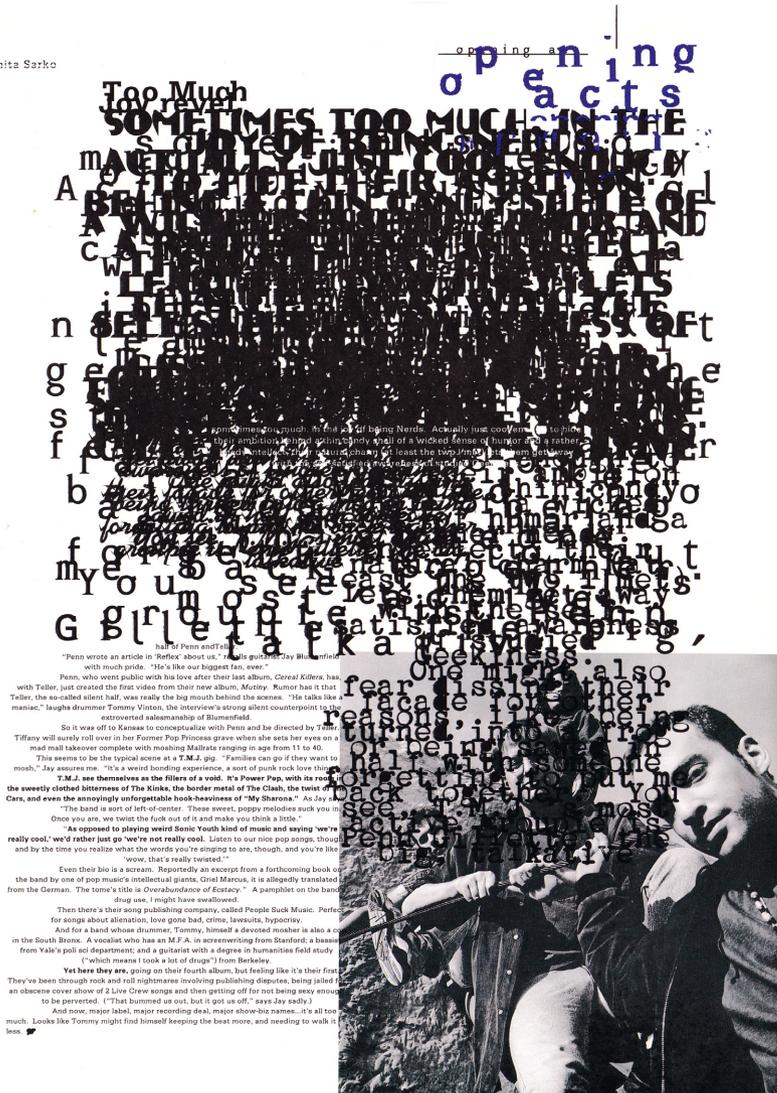
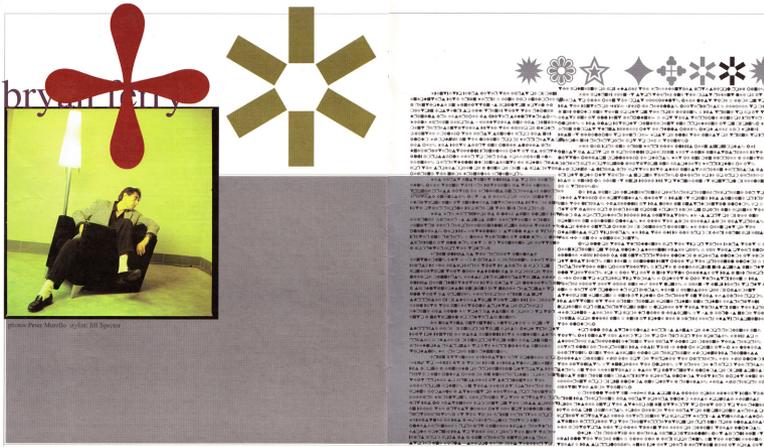


Abbildung 7.36: Titelstory zur Band »Too much Joy« in Ray Gun Nr. 1. <sup>158</sup>

<sup>158</sup> Aus: Anita Sarko: »Too Much Joy«, in: Ray Gun 1 (1992), S. 20.

Schuhen kein Unfall, sondern gestalterische Absicht. Hier wird sehr offensiv die Grenze zwischen Störung und Zer-störung symbolisch-lexikalischer Schrift erkundet – anders als in FUSE allerdings nicht im Kontext von Mikro-, sondern in der Makrotypografie. Der mehrfach überlagerte



**Abbildung 7.37:** In Ray Gun Nr. 21 entschließt sich David Carson, einen Artikel zu Bryan Ferry komplett in Zapf Dingbats zu setzen (links). Am Ende der Ausgabe erscheint der gleiche Text allerdings im Klartext (rechts). Die letzte Seite in Ray Gun bietet normalerweise Raum für Illustrationen oder Fotografien, die im Heft keinen Platz gefunden haben.

Absatz kann deshalb nicht einfach als illustratives Element abgetan werden, dessen symbolisch-lexikalischer Gehalt völlig nebensächlich ist. Um den Text als Ganzes zu erfassen, ist es nötig, die Grenzen der Störung am oberen und unteren Ende des Absatzes zu erproben und den Überschneidungen Worte abzurufen. Der Anfang des Absatzes ist deshalb wichtig, weil hier der Titel des Artikels von der Überlagerung ergriffen wird. Der Artikel ist damit ein klares Beispiel für die Auflösung klassischer Informationshierarchien und gleichzeitig für einen Willen zum Experiment, der sich nicht nur auf Headlines bezieht, sondern in den Text hineinragt. Hier besteht laut Carson auch der wesentliche Unterschied zu vorangehenden Experimenten im Editorial Design:

**With Beach Culture we experimented primarily with titles, and with Ray Gun it's been more the body copy.<sup>160</sup>**

Dieser Wille, auch im Fließtext die Grenzen der Störung zu erkunden, leitet sich auch von einer gewissen Geringschätzung Carsons gegenüber



<sup>159</sup> Aus: Anita Sarko: »Bryan Ferry«, in: *Ray Gun* 21 (1994), S. 50–51, 78.

<sup>160</sup> *Emigre* 27 – David Carson (1993), S. 27.

den Texten in Ray Gun ab.<sup>161</sup> Berühmtes Beispiel dieser Spannung ist ein Interview mit Bryan Ferry in Nr. 21 (1994), das komplett in Zapf Dingbats, einer Sammlung nicht-alphabetischer Symbole, gesetzt ist (Abb. 7.37). Die Unlesbarkeit des – in Carsons Augen belanglosen – Interviews wird allerdings am Ende des Hefts aufgelöst – hier findet sich der Klartext (Abb. 7.37 rechts). Trotz dieses Zugeständnisses an die alphabetische Lesbarkeit ist der Artikel ein klarer Beleg für die Bereitschaft, typografische Störung bis an den Rand zu treiben. Dass sich diese Störung primär aus mikrotypografischen Mitteln speist, ist für Carsons Arbeit eher ungewöhnlich. Wer sich trotz der Opazität der Glyphen dem Text nähert, wird allerdings entdecken, dass sich auch hier im Mittelteil der rechten Seite Kolumnen überschneiden. Anders als in Abbildung 7.36 sind die Kolumnen nicht durch verschiedene Schriftgrößen als autonome diagrammatische Elemente getrennt, sondern durch leichte Versetzung der Zeilen in der zweiten Kolumne – ein Verfahren, das in Cranbrook-Publikationen populär gemacht wurde.<sup>162</sup>

Den allgegenwärtigen Überschneidungen stehen auf der anderen Seite Überspannungen von Abständen gegenüber. Abbildung 7.38 etwa zeigt einen Artikel zur Band »The Wolfgang Press«, dessen Zeilenraster in Sinuswellen zu oszillieren scheint. Durch die Kolumnen changieren die Zeilenabstände zwischen Überschneidung und Überspannung und verdichten so Absätze, die eigentlich nach der Satzlogik keine sein dürfen. Strapaziert werden aber nicht nur Zeilenabstände: Die mittlere Kolumne zeigt klare Zeichen eines erzwungenen Blocksatzes, der Worte auseinanderreißt und so zu der verstörenden Rhythmik des Artikels beiträgt. Reflektiert wird die eigene Methodik in dem Wort »strained«, also »strapaziert«, am unteren Ende der mittleren Kolumne, das gemeinsam mit seinem Satzzeichen extrem gesperrt ist. Die nüchterne Grotesk, die rechtwinkligen Kolumnen und die Regelmäßigkeit des Rasters lassen die Seite trotz der intensiven Erkundung des Zeilenabstands im Kontext des Magazins fast bieder erscheinen. Wo der Abstand zwischen Kolumnen in

<sup>161</sup>Vgl. Poynor: *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, S. 63.

<sup>162</sup>Vgl. etwa McCoy/McCoy: »The New Discourse«, S. 14.

# the wolfgang press

The Wolfgang Press has always been about ideas. From the raucous, rough-

diamond feel of first LP *The Burden of Mules* back in '83 to the glowering Kansas EP in '89 and the enigmatically hep *Queer* a couple of years ago, Mick Allen, Andrew Gray and Mark Cox have been nothing if not unpredictable, chameleonic and fascinating. The band's *Funky Little Demons*, due out early in the new year, possess the same caprice, but this time the trio bows to the rhythm and blues spirit of icons like Otis Redding and Marvin Gaye and the ambient soul of Aphex Twin.

"It's a conscious thing," says singer

Allen with a voice as rich and smooth as a thick vanilla frappe. "We set out to change every time. I think we look to a definite source of styles as a pool of influences, but I don't think it's obvious what that pool consists of. We never wanted to tie ourselves to anything stylistically, and we wanted to produce something of interest to us."

What, apparently, is of interest to the Wolfgang Press is also of interest to a number of others—including Welsh living legend and neo-middle-age heartthrob Tom Jones, who covered the

band's 1992 single "A Girl Like You."

"[When he first expressed interest]

my reaction was to laugh for about five minutes," Allen says. "But he does have an outstanding voice, and I respect him for what he's doing now, trying to do something new, reinvent himself. When we heard him do it, we were quite surprised. Our version is very light and bouncy, but his is quite dark."

Jones liked "A Girl Like You" so much,

he asked Wolfgang Press for more material, so Allen and the boys wrote him



Abbildung 7.38: Titelstory zur Band »The Wolfgang Press« in Ray Gun Nr. 21. <sup>163</sup>

Ray Gun breiter wird, nimmt er sonst tendenziell ein ikonisches Eigenleben auf und verbiegt sich in nicht rechtwinklige Formen. <sup>164</sup> Die Kritik an der Regelmäßigkeit eines modernistischen Rasters ist eine der zentralen Triebfedern der Gestaltung in Ray Gun. Mehr noch, Regelmäßigkeit an sich ist bei Ray Gun unter Beschuss, weshalb die Zeitschrift sogar auf

another: "Show Me Some Devotion" will appear

on Jones' imminent new album. If that's not enough, a live show featuring the two disparate entities is currently in the works. Strangely, though, it all seems to fit into the Press' shared vision of a wayward career.

"By nature, I'm

contrary," Allen confesses, "which isn't

necessarily a good thing. If someone says you

can't do that because it's not hip or cool at the moment, then I have a tendency to try to prove them wrong. Sometimes we do it just to prove a point, but the Wolfgang Press has had to prove a point, they generally succeed. The tough part is getting projects started and finished with

reason. What on the outside appears to be the

band's shifty and slyly crafted image ends up

being a slow work ethic and old-fashioned procrastination. "I think the elusiveness people impose on us is just what we're after," Allen admits. "Unfortunately, the band's deliberate work ethic did irreparable damage to the structure of the Wolfgang Press during the

recording of *Funky Little Demons*: Founding

member Mark Cox left the band over the summer.

"Mark was disappointed because of the way this album was done," Allen explains. "Before we had always worked together, making noise and trying to achieve results together. But we had problems this time around. Andrew had a death in the

family; my wife had a child. This time out, we got

a studio for four months and only came up with three things we thought were okay. That wasn't enough, so we all went back and put things down and came back and put things together, and we ended up squabbling over a lot of things." His voice dims; his somber tone becomes more grave. "We were like brothers.

But because of that, our closeness grew s t r a i n e d . . . "

Their surviving testament from those difficult sessions is the Press' tribute to love and loopy sacred rhythm and blues, only with an unequivocally left-field approach. Though it doesn't sound much like anything else these

days, the listening is easy, with

a few of the cuts actually suggesting ambient swing with vocal tracks.

"We're not the greatest musicians, really," Allen says. "We just enjoy

playing with sound. And now

we're more efficient at

manipulating sound to get what we want quicker. Honing down the ideas has become an easier process.

"I don't know if we've been noticed that much over the years,

actually," Allen says, pondering

what the band's legacy will be. "I feel, though, without sounding crazy, that there's an integrity we have that I show in years to come, and a certain striving for fresh and new ways of saying things. I

can see the Fall being perceived that way and the Velvets and Can, and that's where I'd love to be at the end of our careers."

by Bob Gulla

photo by Matt Anker

<sup>163</sup> Aus: Bob Gulla: »The Wolfgang Press«, in: *Ray Gun* 21 (1994), S. 12.

<sup>164</sup>

How To Be Human or

The Monks of Dog

Twenty-four years ago, in a hip, funky hole in Upper New York, a group of monks built a small wooden church topped with gold, onion-shaped cupolas. It looks a little bit like the Kremlin if the Kremlin were much tinier and made out of Lincoln Logs. This is New Skete. The monks still live and worship on the hilltop.

What am I doing here? That is a question I have been asking myself since Tim Quirk even arrived. I asked it in the bar in Hoosic

Falls, where I stopped for my last beer for

the next four days. I asked it in the bar in

Cambridge, where I stopped for my other last beer. I

asked it as

Abbildung 7.39: Erster Absatz eines Artikels über die Mönche von New Skete. Der Absatz zeigt die für Carson typische Verformung der Kolumne und Überschneidungen zwischen Überschrift und Text. Der Absatz endet mit »I asked it as« und wird erst auf der übernächsten Seite weitergeführt. Typisch ist weiterhin der Einsatz von gestörter Schrift in der Überschrift. Carson setzt hier gerne collagierte Schriften im Stil von Dead History oder erodierte Formen in der Tradition von Schriften wie Template Gothic ein. Aus: Tim Quirk: »How to be Human or the Monks of Dog«, in: *Ray Gun* 15 (1994), S. 58–60, hier S. 58.

ein Logo verzichtet und stattdessen den Schriftzug »Ray Gun« auf der Titelseite der typografischen Variation preisgibt. Das beinhaltet neben der Schriftart sowohl die Trennung von »Ray« und »Gun« wie die Groß- bzw. Kleinschreibung. Nr. 1 etwa ist mit »RAY GUN«<sup>165</sup> betitelt. Ungewöhnliche Mischungen von Gemeinen und Versalien gehören gerade in Überschriften zum gestalterischen Inventar des Magazins.

<sup>165</sup>David Carson: »Titelseite«, in: *Ray Gun* 1 (1992).

Die Wahl der Schriften ist dabei wie die Gestaltung selbst sehr heterogen – digitale Interpretationen von Klassikern lassen sich genauso finden wie Schriften von jungen Designern und eigens für Ray Gun angefertigte Fonts. Die Liste der »Font Designers« im Impressum ist deshalb oft genauso lang wie die der Fotografen. Ähnlich wie bei Emigre finden sich sehr schnell Anzeigen im Heft, die eigene Schriften zum Verkauf anbieten. Mit GarageFonts existiert ab 1993 ein eigenes Schriftlabel zu diesem Zweck.<sup>166</sup> Trotz der mikrotypografischen Explikation im Impressum erhält diese Dimension der Schrift in Ray Gun aber wesentlich weniger Aufmerksamkeit als in FUSE und Emigre. Das Ziel ist weniger, einzelne Schriften sichtbar zu machen, als sie in eine Kakophonie der schnellen Wechsel und heterogenen Überschneidungen einzureihen. Ruhe kehrt höchstens gegen Ende des Heftes in den Plattenkritiken ein, die über mehrere Seiten ein gestalterisches Kontinuum bilden. Die Gestaltung dieser Seiten liegt in der Regel nicht bei Carson selbst, sondern bei den Mitarbeitern und Praktikanten, mit denen Ray Gun sich einen ständigen Zufluss neuer Ideen von Universitäten wie CalArts sichert.<sup>167</sup>

<sup>166</sup>Vgl. Heller/Fink: *Faces on the Edge: Type in the Digital Age*, S. 115.

<sup>167</sup>Vgl. Rick Poynor: »Paganini Unplugged«, in: *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Michael Bierut u. a., New York: Allworth Press, 1997, S. 248–254, hier S. 250.

Eine auch nur annähernd vollständige Typologie der gestalterischen Mittel in Ray Gun zu erstellen, wäre aufgrund der Heterogenität des Magazins eine enorme Aufgabe – interessanter scheint die Frage, welche Funktion dem offensiven Umgang mit makrotypografischer Störung und der darin angelegten Kritik diagrammatischer Formate zukommt. Einen Anhaltspunkt liefert die Mitte des Magazins. Beach Culture hatte hier einen Raum für die unkommentierte Darstellung bildender Kunst geschaffen. In Ray Gun wird diese Idee unter dem Titel »Sound in Print« fort-

geführt. Im Gegensatz zu Beach Culture steht hier jedoch nicht nur die Kunst als solche, sondern ihre Leistung in der intermedialen Transkription im Vordergrund: Jedes dargestellte Kunstwerk ist die Visualisierung eines Popsongs. Dieser Bezug wird durch Betitelung der Bilder hergestellt. Letztendlich stellt also eine intermediale Transkription – die der Explikation des Bildes durch die Bildunterschrift – eine zweite – die der Visualisierung eines Musikstücks durch das Bild – sicher. In den Kunstwerken sind somit zwei Größen angelegt, die oft auch für Carsons Gestaltung reklamiert werden: erstens ein malerischer<sup>168</sup> Umgang mit Typografie, der zweitens in der Lage ist, Musik zu visualisieren – nicht irgendwelche Musik, sondern primär zeitgenössischen alternativen Rock, dessen sichtbarste Spielart zu diesem Zeitpunkt der »Grunge« ist.<sup>169</sup> Die Bilder in »Sound in Print« zeigen allerdings bereits, dass die Transkription von Musik in die Domäne des Visuellen alles andere als selbstevident ist und deshalb vom störenden Potenzial des Symbolischen zehrt, das erst den Bezug zwischen Skript und Transkript herstellt.

Auch der Bezug zwischen Typografie und Musik ist fragil und in Ray Gun nur an wenigen Stellen durch Kommentare von Carson belegt. Es ist deshalb zu vermuten, dass die transkriptive Logik der Seiten komplexer ist: Wo in Emigre der Einsatz von Störung unmittelbar von der Analyse der eigenen Gestaltung aufgefangen und in Transparenz zurückgeführt wird, fehlt in Ray Gun diese Form von Explikation. Die Auflistung von Schriftgestaltern im Impressum kann nicht das gleiche leisten wie seitenlange Analysen und Interviews. Es ist also einerseits die Aufmerksamkeitslenkung des Indexikalischen gegeben, aber der symbolische Anschluss muss noch eingefordert werden. Erst die abduktive Suchbewegung der gestörten Rezeptionssituation führt zur Musik – oder vielmehr zum intermedial operierenden Pop, in dem Musik eine zentrale Größe darstellt. Der transkriptive Bezug zwischen Typografie und Musik ergibt sich also weniger, weil Carson eine angemessene Visualisierung für die Musik der frühen Neunziger schafft, sondern weil die offensive Störung

<sup>168</sup>Vgl. etwa Poyner: *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, S. 62.

<sup>169</sup>*Emigre* 27 – David Carson (1993), S. 4.

seiner Designs auf Erklärung pocht und diese Erklärung von der Leserschaft in der Kontextualisierung durch die Popkultur gesucht wird, über die Ray Gun berichtet. Dean Kuipers beschreibt in seiner Analyse des Hefts das hermeneutische Versprechen von Ray Gun folgendermaßen:

**The allure of its eye candy comes, in part, from the promise that cracking its visual code will somehow bring you closer to your favorite artist.<sup>170</sup>**

Der Künstler, von dem Kuipers hier spricht, ist zu diesem Zeitpunkt wesentlich mehr als eine Stimme auf CD oder Vinyl, sondern besitzt auch eine visuelle Identität, die gerade durch die Verbreitung des Musikfernsehens vorangetrieben wird. Um in seiner Gestaltung relevant zu bleiben, muss Ray Gun also weniger der Musik selbst als ihrer Darstellung auf MTV gerecht werden.<sup>171</sup> Marvin Jarrett gründet 1996 ein weiteres Magazin mit dem Titel »Blah Blah Blah« für MTV Großbritannien, das sich stark an das Editorial Design von Ray Gun anlehnt – der Versuch dürfte also als geglückt gelten.<sup>172</sup> Dass der Bezug zum alternativen Rock sich verfestigt, bestätigt der amerikanische Design-Diskurs, der bald deutlich weniger von dekonstruktivistischer oder postmoderner Typografie – Nomenklaturen, die im Fahrwasser von Cranbrook und dem Design Criticism der späten Achtziger entstanden –, sondern von Grunge-Typografie spricht.<sup>173</sup>

Das in der Störung angelegte Verlangen nach Nivellierung durch transkriptive Bearbeitung stellt für Ray Gun eine große Herausforderung dar. Einerseits bedeutet die Einreihung von Ray Gun in den grafischen Kanon des Grunge einen Gewinn für das Musikmagazin, gleichzeitig schleift diese Entwicklung das innovative störende Potenzial des Magazins ab. Im monatlichen Erscheinungsrhythmus und in jedem Artikel erneut mit den Erwartungen der Leserschaft zu brechen, kann auch Ray Gun nicht leisten – insbesondere, da es an (typo-)grafischen Entwicklungen teilhat, die auch anderswo vorangetrieben werden. Deshalb findet trotz

<sup>170</sup>Dean Kuipers: »Are You the Bomb? Speaking Ray Gun to the New Niche-Culture«, in: *Ray Gun: Out of Control*, hrsg. v. Dean Kuipers/Chris Ashworth, London: Booth-Clibborn, 1997, S. 42–69, hier S. 59.

<sup>171</sup>Vgl. Rick Poynor: »Alternative by Design?«, in: *Ray Gun: Out of Control*, hrsg. v. Dean Kuipers/Chris Ashworth, London: Booth-Clibborn, 1997, S. 226–235, hier S. 233.

<sup>172</sup>Vgl. Marvin Scott Jarrett: »Marvin's Room«, in: *Ray Gun: Out of Control*, hrsg. v. Dean Kuipers/Chris Ashworth, London: Booth-Clibborn, 1997, S. 14–21, hier S. 21.

<sup>173</sup>Vgl. etwa Tobias Frere-Jones: »Towards the Cause of Grunge«, in: *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Michael Bierut u. a., New York: Allworth Press, 1997, S. 16–18, hier S. 16.

des beständigen Pochens auf Unregelmäßigkeit, das die ersten Hefte von Ray Gun leitet, eine stilistische Verdichtung statt, in der sich zumindest die zu variierenden Parameter verfestigen. Erodierter und recollagierter Schriften, Überschneidungen, strapazierter Weißraum und verformte Kolonnen sind einige dieser Parameter. Die bei Emigre bzw. van Bloklands und van Rossums Schriftlabel LettError gewachsene Kritik an der Makellosigkeit des Algorithmischen als Quasi-Legizeichen entwickelt sich zum Gemeinplatz. Der Verweis auf das Singuläre, der am Anfang dieser Kritik steht, erodiert dadurch allerdings. Was als Störung, die Zweitheit stärkt, beginnt, entwickelt sich zu einem symbolischen Verweis auf Stilzugehörigkeit und ist somit vom Zeichenwachstum getilgt worden.

Ray Gun wird auch ohne Logo zu einer Marke und David Carson zu einem typografischen Popstar. Als Gestalter von Werbekampagnen nutzt er den Bezug zwischen seiner Gestaltung und jugendlicher Popkultur, der in Beach Culture und Ray Gun erarbeitet wird, und trägt so weiter zur Transparentwerdung des Magazins bei. Spätestens durch das Carsons Gestaltung gewidmete Buch »The End of Print« wiederholt sich 1995 Neville Brodys Karriere und macht Carson zu einer leicht zu kopierenden Vorlage für Nachahmer.<sup>174</sup> Der Titel des Buchs bezieht sich auf einen Kommentar von Neville Brody, der in der Arbeit von Carson das nahende Ende der Druckkultur ausmacht.<sup>175</sup> Hier zeichnet sich ein gerade in den letzten Jahren wieder salonfähiger Topos ab, der eine durch Digitalisierung und Ikonizität beförderte Welt ohne Drucksachen kommen sieht. Zumindest in den Neunzigern wird diese Befürchtung allerdings nicht eingelöst – dass Marvin Scott Jarrett neben »Blah Blah Blah« mit »huH« und »Bikini« noch zwei weitere Magazine nach dem Schnittmuster von Ray Gun auf den Markt bringt, spricht eher für den gegenteiligen Effekt von Carsons Arbeit.<sup>176</sup> Diese enorme Iteration der gestalterischen Ideen in Ray Gun erodiert ihr störendes Potenzial vollends und lässt 1995 Rufe nach einem drastischen gestalterischen Bruch laut werden. Statt neuen Formen von Störung proklamiert Jarrett dabei das Gegenteil und sieht

<sup>174</sup> Anders – und vielleicht neutraler formuliert: Die Gestaltung von Carson wird zum Ausgangspunkt intensiver transkriptiver Bezugnahme.

<sup>175</sup> Vgl. Blackwell/Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, S. 37.

<sup>176</sup> Vgl. Jarrett: »Marvin's Room«, S. 20.

die Zukunft des Magazins in einer »new simplicity«.<sup>177</sup> Tatsächlich zeigen einige von Carsons Designs aus diesem Jahr so etwas wie Zurückhaltung, ein wirklicher Bruch lässt sich allerdings nicht ausmachen. Was nachweislich in diesem Jahr bricht, ist Carsons Verhältnis zu Ray Gun – nach 30 Ausgaben verlässt er Ende 1995 das Magazin.

<sup>177</sup>Vgl. Poynor: »Paganini Unplugged«, S. 253.

## 7.5 Frontpage

Die Geschichte von Frontpage beginnt an einem der Geburtsorte des deutschen Techno, dem passend betitelten »Technoclub« in Frankfurt am Main. Als Club im Club wird hier ab Mitte der Achtziger erst im »No Name« später in der Flughafendiskothek »Dorian Gray« elektronische Musik gespielt. Als Ort für Plattenkritiken, Interviews und szenenahe Termine gibt der Club ab Mai 1989 ein eigenes Fanzine unter dem Titel »Frontpage« heraus. Das Heft ist – wie viele Fanzines seiner Zeit – kostenlos, schwarz-weiß und auf DIN A5 gefaltet. Die erste Ausgabe umfasst nur acht Seiten, aber wie die Szene selbst expandiert auch das Heft: Schon Ende 1990 wird die Auflage auf 10.000 verdoppelt und der Umfang des monatlich erscheinenden Magazins überschreitet schnell 20 Seiten, die sich wiederum von A5 auf A4 vergrößern.

Die Editoriale von Jürgen Laarmann – der sich mit Armin Johnert den Chefredaktionsposten teilt – machen schon früh klar, dass Frontpage nicht nur elektronische Musik dokumentiert, sondern aktiv eine sich entwickelnde Clubkultur mitgestalten soll. Dieser Anspruch drückt sich klar im Claim »Forcing the Future« aus, den das Magazin ab 1990 unter seinem Logo führt. Laarmann sieht diese Zukunft weniger im von EBM (Electronic Body Music) und Industrial geprägten Programm des Technoclubs, sondern in den musikalischen Entwicklungen, die sich in Berlin seit dem Mauerfall vollziehen. Der Streit der konkurrierenden Techno-

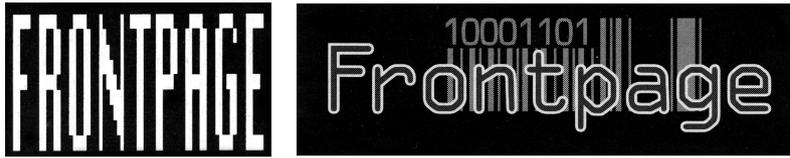


Abbildung 7.40: Logos der ersten (links)<sup>178</sup> und zweiten (rechts)<sup>179</sup> Frontpage-Generation.

Visionen wird letztendlich von der Berliner Fraktion für sich entschieden: Der Technoclub gibt im April 1992 die Herausgeberschaft von Frontpage auf, und Armin Johnert verlässt als redaktionelle Stimme der Frankfurter Techno-Definition das Heft.<sup>180</sup>

Der redaktionelle Bruch muss auch visuell kommuniziert werden, deshalb übernimmt ab Juni 1992 Alexander Branczyk – als »czyk« – die Position des Art Directors. Mit dem Heft wird nicht nur ein völlig überarbeitetes Editorial Design, sondern auch eine neue Zählung eingeführt: Neben dem regulären »06/92« enthält die Ausgabe auch die Zählung »2.01« – ein klarer Verweis auf die Versionsnummerierung von Software, wenn auch mit einem kleinen Zugeständnis an die numerische Logik eines Magazins, dessen Zählung bei eins und nicht wie in der Informatik bei null beginnt. Das Versionsschema bleibt dem Magazin über die nächsten Jahre erhalten und gibt den Takt für die Selbstrevision an, die alle 12 Ausgaben ein neues Design und einen neuen Slogan mit sich bringt. In Version 2 lautet dieser einfach »The Next Generation«. Assoziationen zur zweiten Serie des Star Trek-Universums, »Star Trek: The Next Generation«, drängen sich an dieser Stelle auf. Science Fiction stellt sowohl gestalterisch wie ideologisch eine wichtige Ressource des deutschen Techno dar.<sup>181</sup> Genauso wichtig ist allerdings der Verweis auf die technischen Aspekte der Gegenwart, die sich in der Versionierung von Frontpage abzeichnet. Schon vor Version 2 war das von Stefan Weil gestaltete Logo mit seinen vergrößerten Pixeln (Abb. 7.40) ein deutlicher Verweis auf die digitalen Produktionsbedingungen des Hefts.<sup>182</sup> In Branczyks erster Revision des Logos (Abb. 7.40) wird diese Pixeligkeit getilgt,

<sup>178</sup> Aus: Stefan Weil: »Titelseite«, in: *Frontpage* 9 (1990).

<sup>179</sup> Aus: Alexander Branczyk: »Frontpage Poll«, in: *Frontpage* 1 (1993), S. 31.

<sup>180</sup> Vgl. Robert Klanten/Chromapark e. V.: *Localizer 1.0. The Techno House Book*, Berlin: Die Gestalten, 1995, 5.11.

<sup>181</sup> Vgl. Erik Meyer: *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, Opladen: Leske & Budrich, 2000, S. 101.

<sup>182</sup> Vgl. Klanten/Chromapark e. V.: *Localizer 1.0. The Techno House Book*, 5.11.

der Verweis auf das Digitale bleibt trotzdem überdeutlich: »Frontpage« ist in »OCR-A« gesetzt. Auch wenn die Schrift aus dem Jahr 1966 stammt und damit dem Desktop Publishing deutlich vorausgeht, trägt sie ihren elektronischen Verwendungszweck bereits im Namen: »Optical Character Recognition«.<sup>183</sup> OCR-A ist ein früher Versuch, eine Schrift zu gestalten, die sowohl für Menschen wie Maschinen erkennbar ist – hier wirkt also ein posthumanistisches Lesbarkeitsideal. Dieses Ideal wird auch im Logo fortgesetzt, das nicht nur den Titel, sondern auch einen stark vergrößerten Strichcode zeigt. Anders als ein regulärer Handelsstrichcode ist dieser nicht von einer dezimalen Übersetzung, sondern von einem achtstelligen Binärcode (»10001101«), also genau einem Byte digitaler Daten, begleitet. Im Innern des Hefts ist der Bezug zur Digitalität etwas subtiler, obwohl Frontpage 1992 vollständig auf dem Macintosh gestaltet wird. Branczyk greift hier zu Beginn auf die Ressourcen von MetaDesign zurück – Erik Spiekermanns Designagentur in Berlin. Hier hat er tagsüber als Mitarbeiter den Kontakt zur neuen digitalen Typografieszene und nachts den Raum, an Techno-Gestaltung zu arbeiten.

Prägend für die ersten Ausgaben ist der intensive Einsatz von rechteckigen Rahmen rund um Textkolumnen. Die so gerahmten Kolumnen werden übereinandergeschichtet und stehen in der Regel völlig aufrecht. Der Mayday-Bericht in Abbildung 7.41 zeigt eine der wenigen Ausnahmen – auch hier wird allerdings die Rechtwinkligkeit der Rahmen zueinander erhalten. Branczyk versucht so, die Fenster-Ästhetik des Macintosh in die Gestaltung zu übertragen.<sup>184</sup> Gestapelte Kolumnen ersetzen die Mehrspaltigkeit eines klassischen Rasters. Trotz dieser Auflehnung gegen die modernistische Ordnung bleiben die Grundsätze der Spaltendiagrammatik erhalten: Auch wenn die Stapelungshierarchie anders verläuft, folgt die Ordnung in Version 2 von Frontpage der Leserichtung – welches Textfenster entlang der virtuellen dritten Dimension am weitesten vorne liegt, hat also keine diagrammatische Konsequenz. Das gilt auch für die Mayday-Doppelseite, obwohl hier durch die Rotation der

<sup>183</sup> Vgl. Lewis Blackwell: *Twentieth Century Type*, München: Bangert, 1992, S. 166.

<sup>184</sup> Vgl. Friedrich Friedl: »Buchstaben in Bewegung. Die Typographie der Techno-Generation«, in: *Form* 149 (1995), S. 61–66, hier S. 63.



Abbildung 7.41: Berichterstattung zur dritten Mayday-Party in Frontpage Nr. 1 (1993).<sup>185</sup> Aus: Bernd Gerlach: »Dieser Mayday«, in: *Frontpage 1* (1993), S. 18–19, hier S. 18f.

mittleren Kolumne zwei Leserichtungen miteinander konkurrieren. Quer zur regulären Ausrichtung des Hefts berichtet Bernd Gerlach in einem »Ravers Comment«<sup>186</sup> von seinen Erfahrungen bei der Mayday. Dass hier ein Teilnehmer zu Wort kommt, der sich durch sein Fantum bzw. seine Ausdauer angesichts 18 Stunden Party und nicht durch journalistische Vorerfahrung qualifiziert, zeigt, dass die Frontpage auch 1993 noch ein Stück weit Fanzine ist.

Der Beitrag ist in drei Schriftgraden gesetzt, deren Wechsel eher von Platznot als von diagrammatischer Unterteilung motiviert zu sein scheint. Der Textabschnitt im zweiten Block ist komplett im kleinsten Textgrad gesetzt. Erstaunlich angesichts der beengten Verhältnisse ist, dass sich im Bereich links unterhalb des ersten Bildes, der im größten Schriftgrad gedruckt ist, mehrere Sätze wiederholen, in denen der Autor über das Merchandising-Angebot am Eingang der Veranstaltung berichtet. Ob es sich hier um einen kritischen Kommentar der Redaktion bzw. Branczyks oder um ein Versehen handelt, ist schwer nachzuprüfen. Beide Möglichkeiten sind bei Frontpage denkbar: Die Abwesenheit eines professionellen Lektorats macht sich immer wieder bemerkbar,<sup>187</sup> und Branczyk redigiert gelegentlich Texte, mit deren Aussage er unzufrieden ist.<sup>188</sup> Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Mayday ist Frontpage allerdings ein denkbar schlecht geeignetes Forum, denn Chefredakteur und Herausgeber Jürgen Laarmann ist Mitveranstalter der Party, die für ihre dritte Wiederholung an ihren Geburtsort, eine Halle in Berlin Weißensee, zurückkehrt. Einerseits schließt die Veranstaltung damit an die für den deutschen Techno enorm wichtige Tradition an, Räume im ehemaligen Berliner Osten für Partys zu erschließen, gleichzeitig handelt es sich nur noch bedingt um eine Berliner Veranstaltung: Bei den redaktionellen Kritikpunkten, die am unteren Rand der Doppelseite unterhalb dreier Minus-Glyphen zu finden sind, wird angemerkt, dass »[w]enige Berliner im Publikum«<sup>189</sup> zugegen seien. Die rund 6000 Besucher rekrutieren sich tendenziell aus anderen Städten und Dörfern – Bernd Gerlach etwa ist aus Bad Oeynhausen angereist.<sup>190</sup>

Von digitalen Werkzeugen sind auch die Bilder zur Mayday geprägt. Hier werden aggressiv die Photoshop-Filter angewandt und Fotos verpixelt bzw. verzerrt. Branczyk hofft, durch den Einsatz von Effekten ein wenig der bunten, flackernden Clubatmosphäre in die noch völlig farblose Frontpage zu transportieren.<sup>191</sup> Der Umgang mit Bildmaterial steht hier im Gegensatz zu dem in Ray Gun, wo zwar mit ungewöhnlichen Zuschnitten

<sup>187</sup>Vgl. Oliver Gehrs: »Und außerdem linksradikaler«, in: *Taz* 4833 (1996), S. 15–16, hier S. 15.

<sup>188</sup>Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.

<sup>189</sup>Gerlach: »Dieser Mayday«, S. 19.

<sup>190</sup>Vgl. ebd.

<sup>191</sup>Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.

gearbeitet wird, aber doch ein klar fotografischer Blick dominiert. Die Bilder in Frontpage dagegen gehen offensiv mit ihrer Digitalität um und liefern damit schon einen Vorgeschmack auf die Partyfoto-Strecken späterer Frontpage-Versionen – mit dem großen Unterschied, dass die fotografische Party-Berichterstattung in späteren Ausgaben sehr fanzentriert ist, und der Mayday-Artikel vor allen Dingen teilnehmende DJs zeigt.

Während 1992 die typografische Gestaltung der Frontpage noch stark vom Einsatz der OCR-A geprägt ist, zeigt der Artikel bereits »Madzine Whip«, eine von Branczyks neuen Schriften, in der Überschrift und dem Vorspann des eigentlichen – quergestellten – Berichts. Madzine Whip ist Teil der Madzine-Familie, in der vor allem verschiedene Störungsverfahren erprobt werden. Madzine Whip etwa ist durch Spiralen und ungleichmäßige Konturen geprägt. Eine ähnliche Kombination hatte bereits Frank Heine mit der Schrift »Remedy« populär gemacht, die ab 1991 bei Emigre zu beziehen ist. Andere Mitglieder der Madzine-Familie sind etwa »Dent«, in der die Grundformen von Madzine zusätzlich »verdellet« werden, oder »Dirt«, in der – ähnlich zu Reactor – die einzelnen Glyphen mit digitalem »Schmutz« bestreut sind. In Ausgabe 5/93 werden bereits neun Varianten der Schrift aufgelistet.<sup>192</sup>

Trotz dieser großen Auswahl an eigenen Schriften ist die Informationshierarchie in Version 2 der Frontpage klar: Innerhalb eines Hefts werden alle Überschriften typografisch nahezu gleich behandelt – eine Kakophonie der Stile wie in Ray Gun sucht man vergebens. In der Enge der Seite behaupten sich die Überschriften einerseits durch ihr Störpotenzial und andererseits durch ihre nicht zu unterschätzende Größe. Obwohl das Heft mit seinen A4-Seiten nicht die Vergrößerungs-Möglichkeiten von Emigre besitzt, fungieren die Headlines auch als mikrotypografischer Schaukasten für Branczyks Gestaltung. Im Vergleich zu Ray Gun und trotz konsequenter Nummerierung der Seiten fehlt das Inhaltsverzeichnis – Überblick bietet nur die Titelseite. Grund dafür dürfte Platzmangel sein, der allgemein die Gestaltung von Frontpage prägt. Die 32 DIN-A4-Seiten

<sup>192</sup>Vgl. Alexander Branczyk: »100% HabenWollen!«, in: *Frontpage 5* (1993), S. 28.

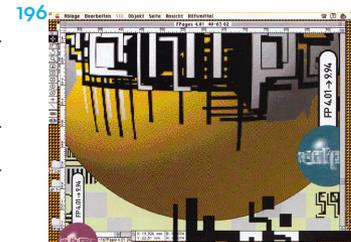


der Lesbarkeit. Doppelseitige Designs wie der Mayday-Bericht bilden bei dieser Werbedichte eher die Ausnahme. Eine zweite Form des Platzmangels ergibt sich digital, denn die frühen Designs von Frontpage müssen zu Transportzwecken auf nur einer 3,5"-Diskette – also in rund 1,44 MB – Platz finden.<sup>195</sup> Das Interesse an vektorieller Gestaltung mit Hilfe von digitalen Schriften erklärt sich also auch durch ihre Kompaktheit im Vergleich zu Bitmap-Grafiken.

Auch wenn die Fenster-Optik der zweiten Version in späteren Iterationen nicht fortgesetzt wird, bleibt der Anspruch, die eigenen Werkzeuge sichtbar zu machen. Version 4 (1994-1995) macht zu diesem Zweck den Screenshot zu einem festen Element des Editorials.<sup>196</sup> Der Vergleich zu April Greimans Arbeit für Design Quarterly (Abb. 7.2 auf Seite 86) liegt nahe und macht gleichzeitig klar, wie anders die technischen Gegebenheiten 1994 sind: Mit QuarkXPress wird in Frontpage bereits die zweite Generation der DTP-Programme gezeigt, die 1994 schon lange kein Randphänomen in der typografischen Praxis darstellt, sondern im Gegenteil zur Norm geworden ist (Abb. 7.43).

Abbildung 7.42 zeigt eine Doppelseite aus Version 3.10 (7/94), also kurz vor dem Wechsel zu Version 4. Die Rechtwinkligkeit von Version 2 ist hier sehr deutlich aufgegeben, Kolumnen liegen schräg und sind in nicht-rectilineare Formen gepresst. Die Überschrift »new german UNDERGROUND« steht am unteren Ende der Doppelseite und ist wesentlich intensiver von Überschneidungen betroffen als das Beispiel aus Version 2. Während sich »new german« noch weitestgehend problemlos rekonstruieren lässt, operiert »Underground« nahe an der Unlesbarkeit. Die Überschneidung ist dabei schon in den Glyphen selbst angelegt: Die verschiedenen Ebenen von »Underground« sind in »Mittelczyk Duo« gesetzt, einer Schrift, die Gemeine und Versalien glyphenweise überlagert – gut zu erkennen etwa im »O« oder »R« der grauen Ebene.<sup>197</sup> Mittelczyk verweist sowohl gestalterisch wie vom Titel auf die DIN-Mittelschrift, die wenig später extrem erfolgreich von Albert-Jan Pool für FontFont

<sup>195</sup> Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.



**Abbildung 7.43:** Ab Version 4 wird zu Beginn jedes Frontpage-Editorials ein Screenshot gezeigt. Die Abbildung zeigt einen stark vergrößerten Ausschnitt von Seite 59 des gleichen Hefts im DTP-Programm QuarkXPress. Spätere Ausgaben der vierten Version zeigen dagegen Teile des Titelblatts im vektororientierten Zeichenprogramm »Freehand«. Anders als QuarkXPress ist Freehand eher für die Gestaltung einseitiger Dokumente geeignet. Im Vergleich zum Original wird in den Freehand-Screenshots Text hinzugefügt, der in Verbindung zum Editorial steht. Aus: Jürgen Laarmann: »Frontpage 4.01: Was passiert ist, was passiert und was passiert«, in: *Frontpage* 9 (1994), S. 2.

<sup>197</sup> Auch hier finden sich amerikanische Parallelen, etwa Stephen Farrells »Entropy«, die 1993 als eine der ersten Schriften beim Schriftlabel »T-26« erscheint. Vgl. Frank Heine: »Change Your Face!«, in: *PAGE* 12 (1995), S. 70–74, hier S. 72.

digitalisiert wird. Auch bei der Mittelczyk existieren mit »Duo«, »Space« oder »Mix« verschiedene Schnitte, die jeweils andere Störungen am Ausgangsmaterial der Mittelschrift erproben. Anders als in Version 2 gibt es kaum mehr Kontinuität bei den Headlines quer durch das Heft, konstant bleibt interessanterweise nur die Formatierung des Vorspanns, der immer im gleichen Grauton und in identischer verzerrter Schrift auftritt. Quer über die beiden Seiten werden vier deutsche Labels durch Interviews vorgestellt, wobei nur »Fischkopf Records« ganz links mit der Vorspann-Formatierung beginnt. Die eigentliche Einleitung zu den Interviews am oberen rechten Rand – also nicht dem Punkt, an dem ein westlicher Leser gewöhnlich mit der Lektüre beginnt – ist dagegen wie gewöhnlicher Text gestaltet. Die Diagrammatik der Doppelseite legt so deutlich einen direkten Einstieg in das erste Interview nahe, bei der die Kontextualisierung des Titels und der Einleitung nur bei Bedarf konsultiert werden können. Die verschiedenen Labels werden einerseits durch knapp bemessenen Weißraum und durch Unterüberschriften in der Schrift »czyKameo«, einer invertierten Variante der »czykAgo«, getrennt. In letzterer ist auch das neue Logo von Frontpage Version 3 gesetzt. Der Bezug zur Digitalität ist bei diesem Logo wesentlich vager als bei Version 2 und ergibt sich nur noch durch die Verwandtschaft der czykAgo zu Susan Kares Schrift »Chicago«, die seit 1984 einen Teil der typografischen Grundausstattung des Macintosh bildet.<sup>198</sup> Dass hier Labels aus Städten wie Hamburg und Köln vorgestellt werden, zeigt klar den Anspruch des inzwischen auf 80 Seiten und eine Auflage von 60.000 angewachsenen Hefts, den gesamten deutschsprachigen Raum zu repräsentieren. Fester Teil der Magazins sind deshalb auch die City Reports, in denen Fans von aktuellen Entwicklungen in ihren Städten berichten. Mehr als an irgendeinem anderen Ort im Heft wird bei diesen Berichten mit den Formen und Positionen von Kolonnen experimentiert. Die verschiedenen Formen der diagrammatischen Abgrenzung sind nötig, um bis zu fünf City Reports auf einer DIN-A4-Seite unterzubringen und als eigenständige Entitäten sichtbar zu machen.

<sup>198</sup>Vgl. Loretta Staples: »Typography and the Screen: A Technical Chronology of Digital Typography, 1984 – 1997«, in: *Design Issues* 16.3 (2006), S. 19–34, hier S. 22.

Fanorientiert ist auch die Titelseiten-Politik, auf der ab Version 3 keine DJs oder Produzenten, sondern anonyme Raver dargestellt werden. Anders als in der Dramaturgie der deutschen Technogeschichte oft dargestellt<sup>199</sup> steht Frontpage vor Version 3 allerdings keineswegs für einen Techno ohne Stars, sondern arbeitet stark an einer Kanonisierung einer kleinen Gruppe von DJs mit, die wiederum zu Zugpferden für die eigenen Techno-Großveranstaltungen werden. Die starke Fokussierung des Fans in der Bildauswahl ab Version 3 scheint vielmehr eine Kompensationsleistung für die zunehmende Professionalisierung der Szene und von Frontpage selbst darzustellen.

Eine wesentliche Änderung, die nicht aus Abbildung 7.42 hervorgeht, ist der schleichende Wechsel zum Vierfarbdruck. Bereits in Version 2.07 (02/93) finden sich vereinzelte Seiten in Farbe, in Version 3 wird bereits der Großteil des Hefts farbig gedruckt – die Titelseite miteingeschlossen. Ein schwarz-weißer Bereich bleibt bis in Version 4 bestehen und betrifft die Plattenbesprechungen am Ende des Hefts. Da das Heft aus klammergebundenen A3-Bögen besteht, ergibt sich aus der Spiegelsymmetrie der Blätter, dass auch zu Beginn einige Seiten schwarz-weiß gedruckt sind. Bestimmt von den Plattenkritiken am Ende, erscheinen deshalb auch in Version 4 noch einige Titelstorys farblos.

Abbildung 7.44 zeigt ein Beispiel für einen vierfarbig gedruckten Artikel aus Version 4 von Frontpage. Die Überschrift ist in einem weiteren Schnitt der Madzine-Familie mit dem Titel »Nuke« gesetzt – deutlich zu erkennen sind hier Inversionen bei praktisch allen Glyphen. Das Prinzip hinter der Inversion lässt sich etwa am versalen »J« ablesen: Wird der Kontrollpunkt einer Bézierkurve über eine entgegengesetzte Grenze des Umrisses gezogen, entsteht ein Loch im Umriss und eine neue geschlossene Form jenseits des ursprünglichen Umrisses. Im Fall des »J« entsteht so ein Dreieck, das wie invertiert an den Schweif des Buchstabens anschließt. Im Fließtext herrscht Rechtwinkligkeit, die angeschrägten Kolumnen aus Abbildung 7.42 finden sich aber durchaus noch in Version 4. Wirklich

<sup>199</sup>Vgl. etwa Meyer: *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, S. 101. Vgl. etwa Nadja Quante: »Identifikationskonstruktion im Techno als post-subkulturelle Formation«, in: *Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der post-Westlichen Identität in Deutschland*, hrsg. v. Elisé Bisanz, Münster: Lit, 2005, S. 91–110, hier S. 106.



# 10 JAHRE TECHNOCLUB

**Frontpage ist 5, der Technoclub sogar 10 Jahre alt. Damit ist die Frankfurter Institution wirklich für Deutschland und die ganze Welt die älteste Technoquelle, die noch immer sprudelt. 1984 gründete Talla 2 XLC mit seinem Partner Matthias Haibach im Frankfurter Innenstadtclub „No Name“ stattfindet. Später kamen Alex Azary und Michel Greulich dazu. Der Technoclub war weltweit der erste Club, in dem ausschließlich elektronische Musik aller Art gespielt wurde (damals von DAF bis Kraftwerk, von Cabaret Voltaire bis Moska TV).**

Als Sonntagnachmittagsclub war er übrigens der erste After Hours Club für die Samstags-Dorian-Gray-Gänger. Zu dieser Zeit ahnten nur die Macher, welchen Siegeszug Techno um die Welt antreten sollte. Aus dem Miniclub für die ersten 300 begeisterten Technofans entwickelte sich das längste, trendsetzende, erfolgreichste Clubprojekt der deutschen Technoszene. In keiner anderen Location haben so viele Leute mit Techno den Kick für ihr Leben gekriegt. Nach Zwischenstationen im „Roxanne“ über der Frankfurter Zeil und im Omen ist der Technoclub seit nunmehr 6 Jahren freitags im Gray die Club-Institution. Die Liste legendärer Parties, rauschender Raves und vieler Erinnerungen ist endlos. Von der Front-242-Backstage-Party im No Name, von einer der ersten Acid-House-Parties Deutschlands im Omen, den legendären Re-Animation Raves nach der Sommerpause, der 5-Jahresparty mit Nitzer Ebb live, den aufwendigen Halloween Parties, der ersten Virtual Reality Party Frankfurts „Das Ei“ bis hin zu den Holy Raves an Weihnachten und den legendären Euphorias.

Jeder Act und DJ, der Rang und Namen hat, hat hier einmal gespielt oder aufgelegt. Von Sven Väth bis Westbam, Dag, Marusha usw. waren alle schon einmal hier. Die Liste würde den Rahmen sprengen. Die Technoclub DJs von heute sind Talla 2XLC, Andy Düx, R. Damski, „T“ und Jeff Johnert und die Technoclub-DJs der frühen Tage, Torsten Penslau, Tom, Robby Rob, Andy Fröse, Mete Bozkurt und Uwe LP4 prägen mit der legendären Anlage des Dorian Grays den Sound, der Frankfurt weit über seine Grenzen hinaus bekannt machten.

Der Technoclub brachte 1989 Frontpage als Fanzine auf den Markt – der Rest ist History.

In den Achtzigern war der Technoclub die Institution für Electronic Body Music und Aggro, in den 90ern war er auch Vorreiter für Techno-House mit stetig steigenden Besucherzahlen, der Konstante im Frankfurter Nightlife und einem der besten Clubs in Deutschland. Derzeit ist der Technoclub mit konstanten Besucherzahlen um ca. 1000-1500 Gästen pro Freitag auch einer der größten regelmäßigen Clubs.

Das Jubiläumsprogramm ist beeindruckend:

Am 2.12. ist die Electro Class-X Night. Mit einer Special Appearance von DAF Member Gabi Delgado. Talla 2 XLC und nicht zuletzt Sven Väth, der ja in den Jahren 86-88 großer EBM-Aktivist war.

Mit dabei auch die DJs der Gründerjahre Armin Johnert, Mete Bozkurt & Andy Fröse.

Am 9.12. heißt es Frankfurt-Berlin – alles klar! Die Frontpage High-Five-Crew feiert dort, wo Frontpage ins Leben gerufen wurde. Mit dabei Westbam, Tanith, Rok, Terry Belle, Andi Düx und natürlich Frontpage DJ „T“!

Am 16.12. heißt es Trance Station Frankfurt mit Dag, Pacal F.E.O.S., Tom, Sylvie, Andie Düx, R-Damski & T

Am 23.12. wird so richtig losgehabert. Dabei sind PCP, die Inferno Brothers, Paul Elstak, Cirillo, Rob, Andi Düx, R-Damski & T, Neophyte und die Rotterdam Terror Corporation.

Weihnachten ist dann ja wieder der Holy Rave.

Am 30.12. ist die Open Homebast mit Düx, R-Damski & T und es gibt freien Eintritt als Dankeschön für alle Technoclubber.

Happy Birthday Technoclub!!

**Talla 2 XLC**  
Der Vater des Technoclubs, schon seit Jahren der Technopapst genannt: Frontpage Lesern der frühen Tage noch bestens bekannt nicht nur durch seine Soundlabors von Music Research und seine Labels Zoth Ommog, Suck Me Plasma und viele andere. Nun feiern alle Jubiläum und hier ist das 1994er Interview mit dem Mann, der unbeirrt und fest von Beginn an die Fäden in seinen Händen hält.

**Als Du damals den Begriff Technoclub erfunden hast, wie hast Du damals den Begriff Techno definiert?**  
Talla 2 XLC: Ich saß damals im November 1984 und bastelte an dem Konzept meines ersten eigenen Clubabends. Ich wollte ausschließlich elektronische Musik spielen, deswegen war der Gedankengang „Elektronik = technologischer Fortschritt“ durchaus einschneidend. Und da ich das Ganze als eine Art Unit aufziehen wollte, also als „Club“ (damals gabs auch Memberclubs) kam ich auf „Technoclub“ = Club = Technoclub.

**Und wie definierst Du den Begriff Techno heute?**  
Techno ist auch heute noch die ultimative Definition für elektronisch erzeugte Klänge, wobei vieles, was jetzt als Techno vermarktet wird, eigentlich Dancemusic ist.

**Konkret: Du, als der Technoclub gegründet wurde, welche Ausmaße das dies mit annehmen?**

Der Grund, daß ich den Technoclub ins Leben rief, war hauptsächlich die Liebe zu dieser Musikrichtung, und daß ich mich legte, daß zwangsläufig die Techno auslagert. Der immense Boom erahnte ich damals nicht, jedoch denke ich, daß der Technoclub ein nicht unwichtiger Faktor war, worauf ich auch ein bißchen stolz bin. Trotzdem sollte man diesen Boom auch kritisch betrachten, denn es gibt immer auch eine Kehrseite der Medaille.

**Welches siehst Du selbst als wichtigsten Verdienst?**  
Die Kontinuität, den Einfallsreichtum (z.B. Gründung von Frontpage), keine Abzockerei der Fans und der Versuch, den anderen immer eine Waare im Voraus zu sein.

**Was waren Deine Lieblingsparties im Technoclub?**  
Nämlich die Eröffnungsparty am 2.12.84, die legendäre Fifth Anniversary Party mit Nitzer Ebb, all die anderen wohl unzähligen, würde die Seite wohl sprengen.

**Gib es Zeilen, die Du als schwierig empfunden hast, die Dir gegenwärtig mit uns gefallen?**

Klar hatten wir Durststrecken zu überwinden, gerade in den Anfangsjahren im „No Name“ bzw. im „Roxanne“ gab es Phasen, da hegte ich vor 40-500 Leuten auf. Aber mit Kraftwerks Spruch: „Es wird immer weitergehen, Musik als Träger von Ideen“, meine ich die Lieblingszeile, sagt's ich mal, daß ich nicht aufgeben darf. Bis jetzt habe ich es nicht bereut.

**Was würdest Du um heutigen Frontpage verändern?**  
Die kleine Schritt – sie sieht zwar abgefahren futuristisch aus, aber es ist jedes Mal eine Tortur, sie zu lesen. 2. Mehr über meine Labels (Bahaj). Ansonsten gestehe ich, daß Frontpage Nr. 1 im Fanbereich ist.

**Was sind die Pläne für Deine Labels für die Zukunft?**  
Durch verbesserte Promotion und die Einstellung unserer A&R für unsere Technolabels wollen wir mehr für unsere bisherigen Künstler tun und auch verstärkt neue Talente fördern. Daß das bisher gut geklappt hat, sieht man an Acts wie Danc 2 Trance, Konstante, Shineum und Transomorph. Wichtig ist mir vor allem, das die Musiker mit unserer Labelarbeit zufrieden sind.

**Was ist Deine Prognose in Sachen Techno für 1995?**  
Nicht noch mehr Stilarten bitte... Ich denke die BPMs gehen zurück, die heutigen Einflüsse werden stärker und die Leute werden hoffentlich nicht mehr an Geschmackswertung und kaufen Oin zwei Droll... I wanna see you sweat usw.

**Dein Plan für die nächsten 10 Jahre Techno-Club?**  
Wie in „In a Sublime“ zum Technoclub-Booklet gesagt: „Never stop. We are phuture (you know) and we never grow up. Thanks to all technoclubbers for your support – join us for another Technoclub-Weekend!“

**Alex Azary**  
Auch mit Alex Azary dem Mann, der mit Talla 2 XLC heute den Technoclub macht und der mit AMV Frontpage in alle Plattenläden brachte, hier ein Interview zum Jubiläum.

**Seit wann bist du beim Technoclub dabei?**  
Alex Azary: Seit Mitte 1987 – also seit sieben Jahren. Ich habe damals mit Sven im Dorian Gray gearbeitet und im City Music Talla kennengelernt, der damals schon sonntags den Technoclub veranstaltete. Da ich im Gray freitags aufgelegt habe & das damalige Gray-Konzept auf Discojunker ausgerichtet war, habe ich ihn vorgeschlagen, ins Gray umzuziehen.

**Was waren Deine Lieblingsparties im Technoclub?**  
Die Opening Night mit Klinik, die 5. Jahresparty mit Nitzer Ebb, die Acid Parties 88/89, Future Trance mit Dag, die Frontpage Parties, der Holyrave 92, beide Euphorias 8&6...

**Was ist Dein Lieblings-Techno-Stil?**  
Das ändert sich ständig, wobei für mich der aktuelle Sound immer nur der geilste, nie der absolute war.

**Kannst Du irgendwas Technoclubmäßig mel ons morden?**  
Nein.

**Was würdest Du um heutigen Frontpage ändern?**  
No Lesslove belegen.

**Das XS ist ja, was machst Du im so im Moment im Moment bin ich Club- und Veranstaltungsmäßig mit dem Technoclub, den Holy Raves und die Euphorias schon recht gut ausgelastet, die übrige Zeit verbringe ich im Moment mit Haussein, Auflegen und im Studio. Mit meinem Partner Gabriel Lemar arbeite ich zur Zeit an unserem Aural Float Album und diversen Remixen.**

**Dein Motto für 1995**  
Schönen besser, größer  
Und für die nächsten 10 Jahre Technoclub  
Immer weiter.

Abbildung 7.44: Artikel zum zehnjährigen Bestehen des Technoclubs in Frankfurt. <sup>200</sup>

<sup>200</sup> Aus: Ohne Autor: »10 Jahre Technoclub«, in: Frontpage 12 (1994), S. 26.

auffällig ist in der Makrotypografie nur die unregelmäßige Kolumnenbreite. Mit der Farbe entwickelt sich ein neues Verhältnis zum Hintergrund, der sich im Vergleich zu Version 2 stärker von den Kolumnen entkoppelt und ein typografisches Eigenleben entwickelt. Der Weißraum wird weniger mit maßgeschneiderten Flächen gefüllt, sondern der Hintergrund als Ganzes bespielt. Im Beispiel findet sich die Zahl »10« gesetzt in einer retro-futuristischen Schrift und mehrere niedrigaufgelöste Varianten des Technoclub-Logos – also eine typo-grafische Interpretation des Themas »10 Jahre Technoclub«. Schaut man auf die erste Version von Frontpage zurück, war das Logo seinerzeit keineswegs verpixelt, sondern muss schon damals vektorisiert oder zumindest hochauflösend vorgelegen haben.<sup>201</sup> Analog zu van Rossums Argumentation in FUSE<sup>202</sup> repräsentiert das Pixel in Frontpage Ende 1994 nicht mehr die digitale Zukunft, sondern entwickelt sich zu einem Merkmal der Vergangenheit – die retro-futuristische »10« verstärkt diesen Eindruck noch. Dass der Prozess der Umdeutung noch nicht abgeschlossen ist, zeigen allerdings andere Artikel im Kontext der vierten Version und nicht zuletzt die »Camel Silverpages«, ein von der R.J. Reynolds Tobacco Company gesponsorter Terminkalender auf den letzten Seiten jeder Ausgabe mit konstant pixeldurchsetztem Design. Die Gestaltung dieses Kalenders liegt ebenfalls bei Branczyk und wird im Gegensatz zur Arbeit am Rest von Frontpage entlohnt.<sup>203</sup>

<sup>201</sup>Vgl. etwa LAW Graphics for Music: »Titelseite«, in: *Frontpage* 1 (1992).

<sup>202</sup>Siehe S. 117 dieser Arbeit.

<sup>203</sup>Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.

Am linken Rand der Seite findet sich eine gegenüber Version 2 und 3 deutlich überarbeitete Paginierung, in der das neue Frontpage-Logo dreidimensional auf eine Kugel projiziert wird. Der Trend zu dezidiert foto-unrealistischer Dreidimensionalität ist in der Technoszene in Anzeigen, Plattencovern und Flyern sehr präsent. Gerade letztere dürfen in ihrer stilbildenden Eigenschaft für die Szene nicht unterschätzt werden und bekommen ab Version 3 der Frontpage eine eigene Seite unter dem Titel »Visuals«. Die Logo-Kugel dürfte allerdings mit den Möglichkeiten der sonst eher zweidimensional ausgerichteten DTP-Software hinter Frontpage erstellt worden sein – dem Druck der Anzeigen zum Trotz bleibt

Frontpage flach und vergleichsweise zurückhaltend in seiner Farb-  
keit.<sup>204</sup> Auf einen Wettlauf, was die typografische Lautstärke der eigen-  
nen Seiten angeht, lässt sich das Heft nicht ein. Nichtsdestotrotz spielt  
Störung weiter eine Rolle in der Wahrnehmung von Frontpage, wie etwa  
die Interviews in »10 Jahre Technoclub« belegen. Auf die Frage, was die  
Technoclub-Betreiber Talla 2XLC und Alex Azary an der Frontpage von  
1994 verändern würden, antwortet ersterer: »Die kleine Schrift – sie sieht  
zwar abgefahren futuremäßig aus, aber es ist jedes Mal eine Tortur, sie  
zu lesen«,<sup>205</sup> und Azary meint: »Ne Leselupe beilegen«<sup>206</sup>. Auch in der  
deutschen Designpresse wird das Störpotenzial von Frontpage diskutiert,  
im Magazin »Page« etwa heißt es:

<sup>204</sup>Vgl. Interview Branczyk  
13.10.2011.

<sup>205</sup>Ohne Autor: »10 Jahre  
Technoclub«, S. 26.

<sup>206</sup>Ebd.

**Die erste Lektüre der »Frontpage« beschert Augenflimmern  
und Kopfschmerzen. Hilflös sitzt der Technolaie vor den krei-  
schenden Seiten, die nur ein Wahnsinniger gestaltet haben  
kann, bis irgendwann der Gewöhnungseffekt eintritt und  
man »Frontpage« als eine professionell gemachte Technozeit-  
schrift anerkennt.<sup>207</sup>**

<sup>207</sup>Antje Dohmann: »An  
der Technofront«, in:  
PAGE 3 (1995), S. 20.

Damit beschreibt Page genau das Oszillieren zwischen Störung und Trans-  
parenz. Dass der Störungsaspekt derart intensiv wahrgenommen wird,  
liegt auch an den gegenüber den USA und Großbritannien deutlich ande-  
ren Voraussetzungen der lokalen Designlandschaft. Eine kritische Ausein-  
andersetzung mit den modernistischen Idealen in der Typografie hatte im  
Deutschland nur sehr zaghaft stattgefunden. Periodika für die Diskussion  
eines neuen Typografieverständnisses wie Emigre oder – in weniger iko-  
nisch selbstreferenzieller Form – das britische Eye gab es in den Achtzi-  
gern und frühen Neunzigern nicht. Am dichtesten am digitalen Wandel  
liegt tatsächlich Page, die Mitte der Achtziger als Magazin mit einem Fo-  
kus auf Drucktechnik startet und den Fokus dann schrittweise in Rich-  
tung Design verschiebt.

Es bleibt die Frage nach der Funktion der Störung. Auch wenn im Kontext des FUSE-Beitrags »Synaesthesia« in die Richtung argumentiert wird, bestreitet Branczyk, dass mit Frontpage Techno visualisiert wird.<sup>208</sup> Obwohl das Interesse an der Sichtbarmachung von Technik sicherlich nicht unbeeinflusst von elektronisch produzierter Musik ist, müssen die transkriptiven Zusammenhänge analog zu Ray Gun anders hergeleitet werden: Der Kampf um die Definition des Techno-Begriffs und die sich daraus ergebende Ausrichtung von Frontpage ist mit Version 2 auch ein typo-grafischer. Während die Entscheidung zum Umzug nach Berlin bereits getroffen ist und die redaktionellen Positionen schon seit längerem im Heft ausgefochten werden, braucht die neue Frontpage 1992 auch ein neues Gesicht. Mehr noch, der neue Techno braucht eine visuelle Identität, um das schon 1991 in der Frontpage gegebene Versprechen, »Techhouse« sei die Jugendkultur der Neunziger,<sup>209</sup> einzulösen und nicht nur hundert Berliner, Frankfurter oder Kölner, sondern Zehntausende aus ganz Deutschland zum Feiern unter einem Logo zu vereinen.<sup>210</sup> Die abduktive Subbewegung des schmerzenden Auges stellt den transkriptiven Zusammenhang zwischen Musik, Typografie und Mode<sup>211</sup> her. So wie Ray Gun durch den Einsatz von Störung eine Grunge-Typografie verfestigt, ist Frontpage ein wichtiges Instrument in der Formierung einer deutschen Techno-Typografie. Dass die beiden Richtungen in ihren Stilmitteln nicht unwesentliche Überschneidungen aufweisen, zeigt noch einmal, dass hier nicht einfach musikalisch motiviertes Design betrieben wird, sondern Störung Leerstellen erzeugt, die erst nachträglich durch transkriptive Abreibungsprozesse zwischen Musik und Ikonizität gefüllt werden.<sup>212</sup>

Die Nivellierung von Störung durch transkriptive Bearbeitung bedeutet allerdings gleichzeitig die Stärkung der symbolischen Dimension der Typografie. Deren ikonische Singularität verdichtet sich so zunehmend zum symbolischen Verweis auf Stilzugehörigkeit. Für den »Technolaien« bleiben diese, zum Symbol verdichteten, Zusammenhänge opak, er

<sup>208</sup> Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.

<sup>209</sup> Vgl. Klanten/Chromapark e. V.: *Localizer 1.0. The Techno House Book*, 5.11.

<sup>210</sup> Nicht nur die Mayday, auch die Loveparade wird von Laarmann mitorganisiert und von Branczyk gestalterisch begleitet. Das Loveparade-Logo selbst stammt allerdings nicht von Branczyk. Vgl. Interview Branczyk 13.10.2011.

<sup>211</sup> Mode nimmt nicht nur in der Technoszene, sondern auch in Frontpage Version 4 eine wichtige Rolle ein und wird 1995 mit »Sense« in ein eigenes Magazin ausgekoppelt.

<sup>212</sup> Für Nadja Quante machen gerade diese Leerstellen die Attraktivität von Techno für ost- wie westdeutsche Jugendliche aus. Vgl. Quante: »Identifikationskonstruktion im Techno als post-subkulturelle Formation«, S. 106.

ist stattdessen mit dem vollen Störpotenzial der Seiten konfrontiert und verharret im Modus der Zweitheit. Die identitätstiftende Funktion der Störung ist also auch gleichzeitig eine exkludierende.

Trotz der Störung, die sich einerseits in den magazin-eigenen Schriften und andererseits im makrotypografischen Zuschnitt der Seiten ausmachen lässt, hängt Frontpage doch einem tendenziell konservativeren Designideal als Ray Gun oder FUSE an. Die vollständige Überwindung der symbolischen Dimension von Schrift oder die Abschaffung von Drucksachen als solchen steht nicht auf dem Programm. Die vielkritisierte kleine Schrift ist trotz oder gerade wegen ihrer Größe sorgsam zugerichtet, um ihre Lesbarkeit verbessern. Wesentlich intensiver wird im Kontext der Überschriften und Vorspanne experimentiert. Gerade die Überschriften sind ein Raum, in dem neue Schriften erprobt werden, die erst in der Vergrößerung ihre ikonische Dimension voll entfalten. Deutliche Annäherungen an die Opazität sind auch hier nicht die Regel. Durch die Ausgaben lassen sich aber durchaus genügend Beispiele für Überschriften finden, deren symbolisch-lexikalischer Gehalt sich nur schwer rekonstruieren lässt und die nurmehr als diagrammatische Markierung für den Beginn eines neuen Artikels dienen. Sichtbar gemacht werden allerdings nicht nur die Schriften: Auch ihre Gestalter werden im Impressum aufgeführt – Frontpage steht also durchaus für ein verändertes Verhältnis zu gestalterischer Autorschaft. Das zeigt sich auch darin, dass die eigene Gestaltung immer wieder im Kontext des Editorials aufgegriffen wird: »Techno«, so Jürgen Laarmann »ist auch unser Faxmodem, unser Apple Computer, die Telefone, die Kommunikation, die Art und Weise, wie unser Magazin aussieht und wie es entsteht.«<sup>213</sup>

<sup>213</sup>Jürgen Laarmann: »Frontpage A.G.E.«, in: *Frontpage* 9 (1993), S. 2–3, hier S. 3.

## 7.6 Form+Zweck

Unter allen Magazinen, die hier untersucht werden, ist Form+Zweck mit Abstand das älteste. Ab 1956 dokumentiert und kommentiert das Heft in unregelmäßigen Abständen das Industriedesign – bzw. in eigener Terminologie die »industrielle Formgestaltung« – der DDR und bildet so das Gegenstück zur westdeutschen Zeitschrift »Form«.<sup>214</sup> Damit stellt Form+Zweck einen noch weitgehend unerschlossenen Längsschnitt durch DDR-Design und dessen Theoretisierung dar, der auch hier nicht voll erschlossen werden kann. Die Leitfrage nach Störung legt vielmehr nahe, die Untersuchung am Mauerfall auszurichten: Dieser stellt auf beiden Seiten der zumindest materiell eingerissenen Trennung ein kulturelles Störungsmoment dar – der Zusammenprall ostdeutscher Industriedesigner mit der westlichen Warenwelt besitzt dabei eine besondere Qualität. Bis dieser Zusammenprall auf den Seiten von Form+Zweck sichtbar wird, soll es noch ein Jahr dauern. Der Herausgeber des Magazins, das Amt für Industrielle Formgestaltung, bleibt bis zum Ende des Jahres 1990 bestehen und produziert in diesem Jahr noch drei Hefte, die gestalterisch und thematisch der eigenen Tradition treu bleiben – den Abschlusspunkt stellt eine sozialistisch gefärbte Auseinandersetzung mit dem Thema »Auf dem Lande« dar.<sup>215</sup> Der Angelpunkt zum neuen Form+Zweck ist das Heft 4/1990, das zwar noch vom Amt für Formgestaltung mitfinanziert wird,<sup>216</sup> aber schon auf den ersten Blick mit den vorausgehenden Ausgaben bricht und sich anschickt, die Situation von Ostdesignern im wiedervereinigten Deutschland zu protokollieren. Die Gestaltung dieser Ausgabe liegt bei Grappa, einer Designgemeinschaft, die sich bereits im März 1989 formiert und im wiedervereinigten Berlin schnell einen Namen in der Gestaltung für Kultureinrichtungen macht.

Abbildung 7.45 zeigt eine Doppelseite der vom langjährigen Redaktionsmitglied Jörg Petruschat rückwirkend als »Heft 0« betitelten Ausgabe 4/90.<sup>217</sup> Zwischen den beiden Seiten läuft ein Wechsel des Papiers und

<sup>214</sup>Vgl. Jörg Petruschat: »Querform+zweck«, in: *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«*. Zeitschriften in der DDR, hrsg. v. Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis, Berlin: Ch. Links, 1999, S. 269–275, hier S. 269.

<sup>215</sup>Vgl. Petruschat: »Querform+zweck«, S. 270.

<sup>216</sup>Vgl. Ohne Autor: »In eigener Sache«, in: *Form+Zweck 0* (1990), S. 0.

<sup>217</sup>Vgl. Petruschat: »Querform+zweck«, S. 272.



Abbildung 7.45: Ausschnitt aus dem Artikel »In der DDR heißt Plastik Plast«. 218

218 Aus: Michael Suckow: »In der DDR heißt Plastik Plast«, in: *Form+Zweck* 0 (1990), S. 16–19, hier S. 16f.

der Farben. Während der erste Teil des Hefts einfarbig in einem Blau-ton auf gelbem Papier gedruckt ist, erscheint der Rest des Artikels im Vierfarbdruck auf hochweißem, glänzendem Papier. Der Wechsel in der Drucktechnik bedingt einen drastisch anderen Umgang mit dem Bildma-terial. Während die Bilder im ersten Teil ihre binäre Rasterung deutlich zur Schau stellen – ein Stilelement, das auch in Emigre eine wichtige Rol-le spielt und den Speicherbeschränkungen der eingesetzten Computer

zuarbeitet –, erscheinen die Fotos jenseits des Wechsels in Vollfarbe. Nur der Aschenbecher im Zentrum der Doppelseite überbrückt diese Trennung. Einerseits kann der Wechsel als Verweis auf das Thema des Artikels verstanden werden: Michael Suckow rezensiert auf vier Seiten das Buch »S.E.D. Schönes Einheitsdesign« von Georg C. Bertsch und Ernst Hedler, an dem ihn zuerst die Bilder reizen: »mein verblichener DDR-Alltag in Hochglanz und Nahaufnahme«.<sup>219</sup>

<sup>219</sup>Suckow: »In der DDR heißt Plastik Plast«, S. 17.

Den Hochglanz nimmt Form+Zweck auf – ein Stilelement, das genau wie der vierfarbige Druck zur absoluten Ausnahme in den kommenden Heften gehört. Hier eignen sich Grappa die Ironie an, mit der Suckow über den Designband berichtet. Hauptkritikpunkt ist dabei der naiv imperialistische Blick gen Osten, der sich in der Werbefotografie ausdrückt. Statt den Alltag der DDR abzubilden, basiert die Auswahl im S.E.D.-Band Suckows Meinung nach allein auf ihrem Kuriositäts-Faktor für westliche Augen.<sup>220</sup> Diskutiert wird nicht Gebrauch, sondern allein visuelle Ästhetik. Der sich im Artikel ausdrückende Zwiespalt ist paradigmatisch für die Aufarbeitung von DDR-Design in Form+Zweck nach dem Mauerfall: Der »Blickwinkel der Befremdlichkeit«<sup>221</sup> ist gleichermaßen nach Osten wie Westen gerichtet – Befremdlichkeit gegenüber der Realität einer DDR-Warenwelt, die dem Diktum des Funktionalismus zum Trotz am täglichen Gebrauch scheitert,<sup>222</sup> und der Konsumwelt des Westens, dessen Angelpunkt für Autoren wie Suckow mehr die Werbeanzeige als der Gebrauch zu sein scheint.

<sup>220</sup>Vgl. ebd.

<sup>221</sup>Petruschat: »Quer. form+zweck«, S. 272.

<sup>222</sup>Vgl. Suckow: »In der DDR heißt Plastik Plast«, S. 18.

Der Zwischenraum der doppelten Befremdlichkeit drückt sich auch in der Gestaltung aus: Form+Zweck wendet sich nicht einfach drastisch vom Regelwerk des Modernismus ab wie etwa Ray Gun oder Frontpage, sondern sucht Ausdrucksformen zwischen moderner und postmoderner Ästhetik. Durch das ganze Heft zieht sich ein klares vierspaltiges Raster, und statt beständigem mikrotypografischen Wechsel beschränken sich Grappa fast vollständig auf wenige Schnitte der 1989 von Font Bureau veröffentlichten »Bureau Grotesque«. Auch wenn diese gerade im fetten

Schnitt des Vorspanns Eigenheiten im Vergleich zu modernistischen ostdeutschen Schriften wie der »Super Grotesk« oder »Maxima« zeigt, bleibt in der Kolumne doch ein Stück typografische Moderne erhalten. Der Widerstand liegt im Detail: Absätze werden nicht durch Weißraum erzeugt, sondern sind durch Kreise in x-Höhe markiert. Die klassische Absatz-Diagrammatik des Weißraums wird ausgehebelt, der Leerraum in der ersten Kolumne der rechten Seite erfüllt keine Strukturfunktion, sondern ist visualisiertes Schweigen: Er trennt das Wort »vor-kommt« in Suckows Behauptung »Höfliches Schweigen ist eine Art, sich zu äußern, die im Spektrum moderner Kommunikationsformen und Sprachen nicht mehr vorkommt.«<sup>223</sup> Auch eine von der Schriftgröße getragene Informations-

<sup>223</sup>Vgl. Suckow: »In der DDR heißt Plastik Plast«, S. 17.

hierarchy löst die Doppelseite auf – die Überschrift ist nicht in großen Buchstaben über dem Text zu finden, sondern hängt um 90 Grad gedreht an ihm – ein rechter Winkel weist indexikalisch den Weg in den Text.

Der Zwiespalt, in dem Form+Zweck zu Beginn operiert, eröffnet dem Heft allerdings auch Themenkomplexe, die anderenorts erst später entdeckt werden: Von Beginn an ist nicht nur Design im ehemaligen Osten, sondern auch Ökologie ein zentrales Thema, das auch von der Konsumkritik des Hefts zehrt. Der Blick des Produktdesigns, der gleichermaßen nach Gebrauch wie Visualität fragt, schlägt sich dabei auch in der Gestaltung des Magazins nieder. Wie kaum ein anderes Periodikum erfindet sich Form+Zweck immer wieder neu, was Handhabung und Papier betrifft. Auffallend etwa in Ausgabe 1, für die DDR-Papierbestände<sup>224</sup> genutzt wurden und bei dem sich der bestempelte Umschlag aus Packpapier schon taktil deutlich vom Magazin-Standard abhebt. Das klammergebundene Heft wird unbeschnitten ausgeliefert, die einzelnen Seiten hängen also noch gemäß der ursprünglichen Faltung der Druckbögen an der Seite oder unten zusammen und müssen vom Leser aufgeschnitten werden. Damit erzwingt Nr. 1 eine Auseinandersetzung mit dem Heft, die zwar dem Lesen zuarbeitet, aber doch die Materialität der Seiten in der Performanz des Schneidens völlig anders konstituiert. Anders als Nr. 0 ist das

<sup>224</sup>Vgl. Interview Haufe/Fiedler 5.12.2011.

Heft komplett einfarbig bedruckt, ihm liegen allerdings mehrere Karten aus weißem Karton bei die, zumindest teilweise, farbige Abbildungen beherbergen.

Konstanz zwischen den Ausgaben schafft vor allen Dingen das Format, das ab Ausgabe 2+3 bis Ende 1995 mit 21 x 32,3 cm<sup>225</sup> gleich bleibt. Das Heft führt als Erstes eine Doppelnummerierung ein, mit der die sechsmonatige Verspätung kompensiert werden soll. Dementsprechend verdoppelt sich der Umfang von Nr. 1 auf 2+3 mit 128 Seiten genau. Die Verlagsanbindung von Nr. 1 wird aufgegeben – genauso wie das zaghafte Schalten von Werbung auf den letzten Seiten des Hefts. Stattdessen soll sich Form+Zweck ab Ausgabe 4 allein durch Abonnements und öffentliche Förderung finanzieren. Die Fortführung des bestehenden Abonnen-tenkreises erweist sich als schwierig: nicht nur, weil viele der Betriebe, an die Form+Zweck vor dem Mauerfall ging, nicht in der gleichen Form fortbestehen – auch der konzeptionelle Bruch des Magazins wird von vielen Lesern nicht mitgetragen.<sup>226</sup> Dass sich Form+Zweck trotzdem weiter finanzieren kann, liegt einerseits daran, dass die Redaktion bzw. die Gestalter ohne Gehalt an Form+Zweck arbeiten, andererseits zahlen sich die Beziehungen in die Deutsche Hochschullandschaft aus, und Ausgabe 2+3 kann Gelder des Bauhaus Dessau für den Druck einwerben.

Thematisch setzt Ausgabe 2+3 fort, was in den ersten zwei Ausgaben begonnen wurde, und berichtet deshalb über »Noch einmal Recycling/Ökologie«.<sup>227</sup> Abbildung 7.46 zeigt ein Interview mit Tomás Maldonado zu diesem Thema, das wiederum den Zwiespalt des Magazins klar macht. Obwohl Jörg Petruschat zum Neuanfang 1991 feststellt, »[a]lle wollten weg von der Ulmer, von der rationalistischen Tradition«,<sup>228</sup> wird hier der ehemalige Rektor der Hochschule der Gestaltung Ulm interviewt. Die typografische Gestaltung macht klar, dass es sich nicht um ein Streitgespräch handelt: Maldonados Beiträge sind türkis, die der Redaktion rotbraun eingefärbt – dass hier Maldonado freier Lauf zum Monologisieren gelassen wird, lässt sich deshalb schon auf den ersten Blick ablesen. Wie



<sup>225</sup> Vgl. Angelika Petruschat: »Leserbriefe«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 127.

<sup>226</sup> Ohne Autor: »Inhaltsverzeichnis«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 4–5, hier S. 4.

<sup>227</sup> Petruschat: »Querform+zweck«, 272.

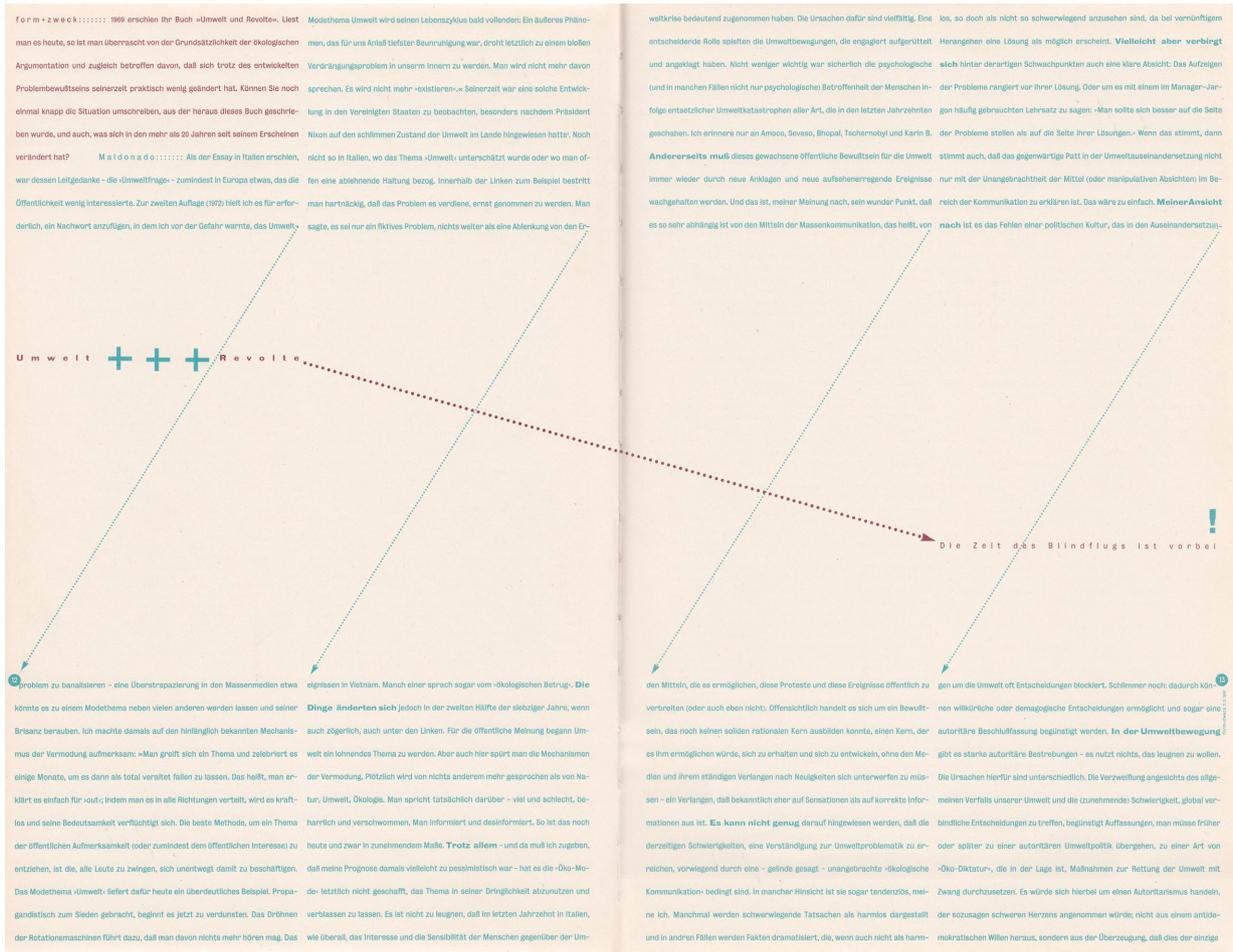


Abbildung 7.46: Ausschnitt aus einem Interview mit Tomás Maldonado zu seinem Buch »Umwelt und Revolte«. 229

im Beispiel aus Ausgabe 0 liegt auch hier typografisch die kritische Auseinandersetzung mit Weißraum im Fokus. Am deutlichsten ist dabei der Spalt in der Mitte der Doppelseite, der alle Kolonnen völlig ohne Rücksicht auf den Satzverlauf trennt. Die Kohäsion der Kolonnen wird durch den Einsatz von Pfeilen wiederhergestellt, die den Spalt überbrücken. Die Trennung zwischen vertikalem Mittel- und Außenbereich zieht sich

229 Aus: Tomás Maldonado: »Umwelt und Revolte. Die Zeit des Blindflugs ist vorbei«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 12–17, hier S. 12f.

durch das komplette Doppelheft, während das zweispaltige horizontale Raster immer wieder aufgebrochen wird. Auf den folgenden zwei Doppelseiten des Interviews etwa wird der Mittelbereich mit Zeilen gefüllt, deren Abstand deutlich unter (S. 14-15) oder über (S. 16-17) dem des Innenbereichs liegt. Trotzdem ist die lineare Kohäsion des Satzzusammenhalts so stark, dass sich auf keiner der Seiten wirklich autonome diagrammatische Einheiten formieren. Dem vertikalen Weißraum wird seine strukturelle Diagrammatik entzogen. Dementsprechend können Zeilenumbrüche nicht länger inhaltliche Zäsuren markieren. Stattdessen setzen Grappa einen fetten Schnitt der Grotesk ein, um die Antworten von Maldonado zu untergliedern. Der einzige Ort, an dem horizontal Weißraum eingesetzt wird, ist im Anschluss an redaktionelle Fragen. Hier wird die trennende Kraft des farblichen Wechsels zwischen den beiden »Stimmen« des Interviews noch verstärkt.

Der in der Mitte der Doppelseiten gewonnene Weißraum schafft den Raum für die Überschrift des Artikels. Wie zuvor ist auch hier der typografische Größenunterschied zwischen Text und Überschrift subtil. Anders als alle anderen hier vorgestellten Magazine zeigt Form+Zweck nur ein sehr mäßiges Interesse an mikrotypografischer Gestaltung – Sichtbarmachung durch Vergrößerung spielt in den ersten Ausgaben nach dem Mauerfall keinerlei Rolle. Umso wichtiger wird dafür ab Ausgabe 2+3 der Einsatz von Sonderfarben<sup>230</sup> zur diagrammatischen Gliederung des Texts – ebenfalls ein Merkmal, das Form+Zweck vom Rest der hier untersuchten Magazine abhebt. Der farbliche Wechsel ist es auch, der die Überschriftenebene von den schneidenden Pfeilen trennt. Die Überschrift ist wiederum von einem horizontalen Pfeil zusammengehalten, der nicht allein deiktisch-indexikalisch, sondern diagrammatisch aufgeladen ist: Hier wird die Verbindung zwischen »Umwelt +++ Revolte« und »Die Zeit des Blindflugs ist vorbei« geschaffen.<sup>231</sup> Beim fett gedruckten Teil links des Pfeils handelt es sich nicht nur um die Unterüberschrift des Texts, sondern auch um den Titel eines 1969 von Maldonado verfassten

<sup>230</sup>Sonderfarben (teilweise auch Spot- oder Schmuckfarben genannt) sind nicht aus Prozessfarben (etwa Cyan Magenta und Gelb) gemischt, sondern werden gesondert aufgetragen. Vgl. Gavin Ambrose/Paul Harris: *Druck & Veredlung. Moderne Methoden der Bild- und Textproduktion und der Aufwertung von Printprodukten*, München: Stiebner, 2009, S. 161.

<sup>231</sup>Maldonado: »Umwelt und Revolte. Die Zeit des Blindflugs ist vorbei«, S. 12f.

Buchs zu Umweltfragen. Der eigentliche Titel des Artikels steht auf der rechten Seite des Pfeils. Die durch den Pfeil geschaffene Relation ist somit diagrammatische Abbildung einer zeitlichen Differenz – der Zeit des ökologischen Blindflugs. Diesen diskutiert Maldonado am Produktdesign und vor allen Dingen an der italienischen Automobilindustrie. Umweltbilanzen von Drucksachen werden im Heft nicht diskutiert. Wo Fragen der Ökologie behandelt werden, beziehen sich diese primär auf Produktdesign und teilweise auch auf Architektur.<sup>232</sup> Quer zu allen thematischen Schwerpunkten bleiben Fragen des Grafik- und Editorial Designs bis 1995 in *Form+Zweck* unterbeleuchtet. Die Auseinandersetzung mit der ostdeutschen Frauenzeitschrift »Für Dich« und ihrem Wandel zwischen 1988 und 1991 in Ausgabe 2+3 stellt eine der spärlichen Ausnahmen dar. Auch hier wird allerdings kaum über Gestaltung geschrieben, im Zentrum des Artikels steht vielmehr eine Textcollage mit Ausschnitten aus den drei Jahrgängen, deren typografische Gestaltung völlig getilgt wurde.<sup>233</sup> Raum für Typografie bleibt im Heft nur auf den letzten Seiten, die kurz einige Workshops zu aktuellen Entwicklungen in Typografie und Grafikdesign erwähnen.<sup>234</sup>

Dieser Themenmix in *Form+Zweck* bedingt, wie mit der Herausforderung der Digitalität umgegangen wird: Die Gestaltung mit Computern steht in den ersten Ausgaben der neuen Zählung weniger im Fokus als die Gestaltung von digitalen Interfaces. Dass Interface-Design so schnell zum Thema wird, hängt stark mit Gui Bonsiepe – wie Maldonado in den Sechzigern eine der treibenden Kräfte an der HfG Ulm – zusammen. In Ausgabe 2+3 widmet er dem Thema »Grafische Gestaltung von Interfaces« sechs Seiten, und in seinem Grundsatzprogramm »Die sieben Säulen des Design« in Ausgabe 6 (1992) ist die Digitalisierung Ausgangspunkt für eine Erneuerung der Lehre und Forschung im Design und darüber hinaus. Zentrale Perspektive ist dabei die »Entmaterialisierung«,<sup>235</sup> die einen unmotivierten visuellen Raum eröffnet, der von einer neuen Generation von Designern erschlossen werden muss. Dieser Ausgangspunkt hindert

<sup>232</sup> Architektur gehört schon lange zum Portfolio von *Form+Zweck* und ist zu DDR-Zeiten auch teilweise Ort des politischen Widerstands. Vgl. Wolfgang Kil: »In der Rückschau. Der Traum von der idealen Zeitung«, in: *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«. Zeitschriften in der DDR*, hrsg. v. Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis, Berlin: Ch. Links, 1999, S. 258–264, hier S. 261.

<sup>233</sup> Vgl. Antje Kraemer/Martina Moede: »Für dich. »Wende« einer Frauenzeitschrift«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 66–67, hier S. 67.

<sup>234</sup> Vgl. Ohne Autor: »DIDOT-Works«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 121.

<sup>235</sup> Gui Bonsiepe: »Die sieben Säulen des Design«, in: *Form+Zweck* 6 (1992), S. 6–9, hier S. 6.

Bonsiepe allerdings nicht, Materialität als Leerstelle einer designblinden Sozialwissenschaft auszumachen, die sich der Frage stellen muss, »wie es die sozialen Agenten eigentlich fertigbringen, effektiv zu handeln, ohne daß je explizit auf das materielle Substrat menschlichen Handelns in Industriegesellschaften eingegangen wird.«<sup>236</sup> Auch Jörg Petruschat beschäftigt die Entmaterialisierung in seinem Editorial zu Ausgabe 4+5 (1992).<sup>237</sup> Bits als »reiner Inhalt«<sup>238</sup> stellen die Unterscheidung von Ornament und funktional bedingter Form auf die Probe, weil das Bit für Petruschat nichts bedingt.<sup>239</sup> Die Perspektive des unmotivierten digitalen Zeichens<sup>240</sup> rückt die Sichtbarmachung der eigenen digitalen Werkzeuge im Vergleich etwa zu Emigre an den Rand: Im Bildmaterial finden sich gelegentlich vergrößerte und oft einfarbige Pixel, die Titelseite von Ausgabe 6 etwa zeigt ein Muster, das klar digitaler Herkunft ist. Gerade eine mikrotypografische Auseinandersetzung mit Vektor oder Pixel bleibt aus – zumindest bis Ausgabe 11+12 (1995).

Form+Zweck 11+12 erscheint im Jahr 1995 und wird wie bereits die Ausgaben 7+8 und 9+10 laut Impressum nicht mehr von Grappa, sondern von Cyan gestaltet. Hinter diesem Namen verbergen sich allerdings weiterhin Daniela Haufe und Detlef Fiedler, die als Mitglieder von Grappa ab Ausgabe 0 an der Gestaltung beteiligt sind und diese wenig später vollständig übernehmen. Thema der ersten Hälfte des Hefts ist die Reparatur, ein Themenkomplex, der untrennbar mit der Frage nach Störung verbunden ist. Wie Angelika Petruschat in ihrer Untersuchung historischer Lauten herausstellt, ist Reparatur dabei »kein vorgang bloßen wiederingangsetzens«,<sup>241</sup> die Reparatur stellt also nicht einfach den Zustand wieder her, der vor dem Eintreten einer Störung geherrscht hat, sie ist nicht allein korrektiv, sondern konstruktiv.<sup>242</sup> Genau hier stoßen Design und Reparatur aufeinander, denn das Reparieren widerspricht als konstruktiver Vorgang der Logik des industriellen Designs. Letzteres setzt dort an, wo das Handwerk aufhört, und definiert sich in der Gestaltung für die Massenproduktion. Den Replikas, die aus dieser Produktionsweise hervorgehen,

<sup>236</sup> Bonsiepe: »Die sieben Säulen des Design«, S. 7.

<sup>237</sup> Ausgabe 4+5 setzt, was Bindung und Papier betrifft, den von 2+3 eingeschlagenen Weg fort. Im Gegensatz zu 2+3 ist das Heft allerdings recht deutlich zweigeteilt. Die ersten 16 Seiten sind der Theoretisierung der gestalterischen Moderne gewidmet und unterscheiden sich sowohl von der Seitenzählung (Lateinisch) wie dem Farbschema (Orange, Tiefblau) stark vom restlichen Heft.

<sup>238</sup> Jörg Petruschat: »Editorial«, in: *Form+Zweck* 4+5 (1992), S. 3.

<sup>239</sup> Vgl. ebd.

<sup>240</sup> 2008 widmet Form+Zweck der »Fühlbarkeit des Digitalen« ein ganzes Heft. Die Perspektive bleibt also nicht unverändert.

<sup>241</sup> Angelika Petruschat: »Fecit – Gemacht«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 49–57, hier S. 49.

<sup>242</sup> Vgl. Jäger: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, S. 46.

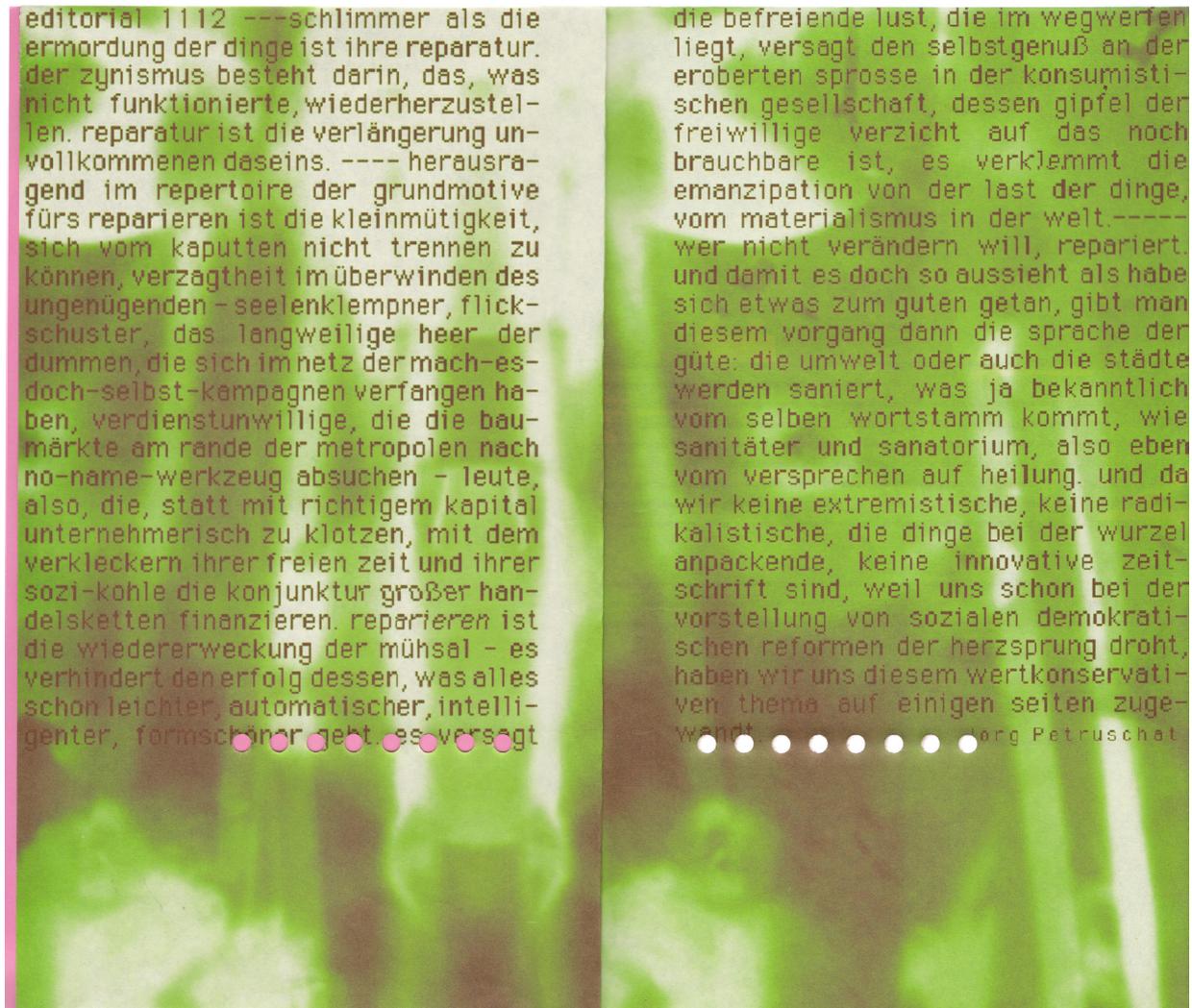


Abbildung 7.47: Editorial der Ausgabe 11+12 von Form+Zweck.<sup>243</sup>

<sup>243</sup>Aus: Jörg Petruschat: »Editorial«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 2–3.

steht die handwerkliche Singularität der Reparatur gegenüber, die deshalb problematisch ist, weil sie nicht nur die Replika instandsetzt, sondern aus ihr ein Unikat konstruiert. Gleichzeitig ergibt sich die Notwendigkeit der Reparatur unweigerlich aus dem ökologischen Diskurs, den Form+Zweck Anfang der Neunziger verhandelt. Jörg Petruschat stellt den Widerspruch zwischen Konsumgesellschaft und Reparatur zynisch heraus:

es [das Reparieren] versagt die befreiende lust, die im wegwerfen liegt, versagt den selbstgenuß an der eroberten sprosse in der konsumistischen gesellschaft [...].<sup>244</sup>

Wie Abbildung 7.47 zeigt, ist das gesamte Heft – ausgenommen ist nur das Titelblatt – mit acht Bohrlöchern versehen. Diese Bohrlöcher beherbergen vier jeweils zweiteilige Nieten. Geliefert wird das Heft als verschlossenes Paket: auf der einen Seite mit einer Klebebindung – vergleichbar mit der eines Schreibblocks – und auf der anderen von einem perforierten Umschlag zusammengehalten. Löst man den Umschlag von der Klebebindung, gibt er den Blick auf die Nietenteile frei. Mit diesen Nieten und einem Hammer lässt sich die eigentliche Bindung des Heftes anbringen, und der nun überflüssige Teil des Umschlags kann an der Perforation abgerissen werden.<sup>245</sup> Das Heft selbst ist also reparaturbedürftig und macht wie schon Ausgabe 1 den Zusammenhang zwischen Performanz und Materialität sehr deutlich: Die Performanz der Hammerschläge macht nicht nur ihr vorausliegende Materialität sichtbar, sondern bringt sie als verformte Nieten erst hervor. Den acht Bohrlöchern liegt damit gleichzeitig das Zeug für die Nivellierung der gestörten Bindung bei, und sie stellen selbst eine Störung dar, die sich durch die Seiten frisst und dabei zumindest im Editorial den Textkörper verletzt. Neben der Störung der Durchlöcherung zeigt das Editorial auch einen für die von Grappa und Cyan bestimmte Phase von Form+Zweck untypischen Einsatz von mikrotypografischer Störung: Das Editorial weicht zum ersten Mal von der Bureau

<sup>244</sup>Aus: Jörg Petruschat: »Editorial«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 2f.

<sup>245</sup>Die Originalanweisungen auf dem Umschlag lauten: »ACHTUNG 1 HIER VORSICHTIG LÖSEN 2 ZWEI DER DREI RÜCKENPAPPEN ENTFERNEN 3 MIT GESCHLOSSENEM DECKEL UMDREHEN 4 AUFSCHLAGEN 5 KLAPPE AN DER PERFORATION ABTRENNEN 6 NIETEN ENTNEHMEN 7 AM RÜCKEN VERNIETEN«. »Achtung« ist gesperrt und alle Zahlen sind invertiert in Kreisen abgebildet. Ohne Autor: »Versandumschlag«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995).

Grotesque ab und zeigt stattdessen eine stark vergrößerte Bitmap-Schrift mit schlechtem Hinting und deshalb sehr ungleichmäßiger Strichstärke. Auf der ersten Seite sind die Worte »großer« und »reparieren« verzerrt, die oberen Pixel deutlich nach links (bei »großer«) bzw. rechts (bei »reparieren«) verschoben – vergleichbar also mit der zeilenweisen Verzerrung, die ein reparaturbedürftiger Kathodenstrahl-Monitor erzeugen kann. Dieser Verweis auf Digitalität zieht sich auch durch die folgenden Seiten, auf denen Überschriften immer wieder in weichgezeichneter Bitmap-Chicago gesetzt sind. Zu diesem Zeitpunkt existiert schon länger eine von Bigelow und Holmes vektorisierte Fassung der Schrift. Der Einsatz von Bitmap-Schriften ist hier also ein deutlicher Verweis auf den Bildschirm. Nachdem das Thema der digitalen Typografie selbst fünf Jahre lang marginalisiert wurde, bringt die »Reparatur« es zum Vorschein. Das ist interessant, weil die Verhandlung des Computers als Störquelle im Heft gerade unter dem Titel »Unsichtbarkeit des Falschen«<sup>246</sup> diskutiert wird – hier stehen also wiederum Unmotiviertheit und Immaterialität algorithmischer Prozesse im Vordergrund. Das fehlende Hinting im Editorial dagegen rückt eine Form von Störung in den Fokus, die nicht arbiträre Visualisierung eines Rechenfehlers, sondern unmittelbare Abbildung eines algorithmischen Problems ist – des gleichmäßigen Einpassens von vektoriellen Formen auf ein Pixelraster. Hier scheinen Haufe und Fiedler aus ihrer persönlichen Störungs-Erfahrung dem Rest der Redaktion voraus zu sein, welche erst mit Ausgabe 14 (1997) die Auswirkungen der digitalen Medien auf das Design zum zentralen Thema macht.

Dass nicht erst Ausgabe 11+12 Störungen provoziert, belegen die Leserbriefe der ersten Ausgaben (mit Nr. 6 wird 1992 der Abdruck von Leserbriefen eingestellt). Gerade in Ausgabe 1 werfen ein Großteil der abgedruckten Leserbriefe dem Heft mangelnde Lesbarkeit vor.<sup>247</sup> Die herbe Kritik zu Beginn hängt sicherlich mit dem Widerspruch zusammen, dass Ausgabe 0 einen sehr deutlichen konzeptionellen Bruch vornimmt, aber gleichzeitig der bestehende Abonnementkreis beibehalten

<sup>246</sup>Vgl. Hans G. Helms/Jörg Petruschat: »Unsichtbarkeit des Falschen«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 25–31, hier S. 25.

<sup>247</sup>Vgl. Thilo Hilpert u. a.: »Es haben uns geschrieben«, in: *Form+Zweck* 1 (1991), S. 61.

wird. Leserbriefe von Studierenden, die Form+Zweck erst neu für sich entdecken, fallen generell positiver aus. Störung entsteht hier vor allen Dingen durch den Bruch mit lange gewachsenen Erwartungshaltungen. Rückblickend spricht Jörg Petruschat in Ausgabe 13 (1996) – dem ersten Heft, das nicht mehr von Haufe und Fiedler gestaltet wird – von einer »Attacke auf die Schriftkultur, die auch form+zweck geritten hat«. <sup>248</sup> Hintergrund dieses Befunds ist die zweite von FUSE organisierte Konferenz im November 1995, bei der auch David Carson in Berlin vorträgt und der Frage des »End of Print« nachgeht. Als Gegenmittel zur drohenden Analphabetisierung der Jugend macht er dabei gerade die Störung stark, da diese wieder Lust an der Schrift wecke. <sup>249</sup> Der ikonischen Aufladung der Worte steht Petruschat allerdings sichtlich kritisch gegenüber: »Was ist hier los, wenn Analphabetismus mit Bilderflut bekämpft werden soll [...]?« <sup>250</sup> Stattdessen soll Form+Zweck Nr. 13 ein Heft zum »Lesen« <sup>251</sup> sein. Nicht nur die grundsätzliche Ablehnung von Carsons Störungsprogramm drückt sich in Petruschats Editorial aus – für ihn ist diese Form des Designs gleichermaßen fehlgeleitet wie ermüdet: Petruschat sieht die »Attacke auf die Schriftkultur« im Mainstream und damit in der Werbung angekommen. <sup>252</sup> Auch wenn man Petruschats Bestimmung des »main-stream« nicht teilt, lässt sich Carsons Einfluss auf die amerikanische Werbelandschaft 1996 nicht leugnen.

In Petruschats Editorial drückt sich somit noch einmal der Zwiespalt <sup>253</sup> aus, der Form+Zweck bestimmt: Der konzeptionelle und gestalterische Bruch mit der eigenen Tradition ist 1990 redaktioneller Konsens, und doch bleibt das Magazin reserviert gegenüber der Kritik am modernistischen Transparenzdogma, die im englischsprachigen Design Criticism diskutiert und vollzogen wird. Form+Zweck führt deshalb auch nach 1995 die mikrotypografische Strenge der früheren Hefte fort. Fortgeführt wird in Nr. 13, so wie in späteren Ausgaben, aber auch das materielle und makrotypografische Experiment. Auch wenn die Formen der Widerständigkeit damit deutlich andere sind als etwa in Frontpage, verbindet

<sup>248</sup> Jörg Petruschat: »Editorial«, in: *Form+Zweck* 13 (1996), S. I–III, hier S. II.

<sup>249</sup> Ebd., S. I.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Ebd., S. II.

<sup>252</sup> Vgl. ebd.

<sup>253</sup> Vgl. dazu auch Michèle-Anne Dauppe: »Form and Purpose«, in: *Eye* 17 (1995), S. 44–51, hier S. 50.

die beiden Magazine doch der Zusammenhang von Identität und Störung. Beide Magazine vollziehen einen Wandel, der ohne den Mauerfall nicht stattgefunden hätte, und in beiden Fällen ist die folgende Identitätssuche auch visuell und setzt sich mit Mitteln der Störung von ihrem Umfeld ab. Diese Identität steht sowohl bei Frontpage wie bei Form+Zweck immer in einem Spannungsverhältnis zur Singularität: Während sich Frontpage alle zwölf Ausgaben neu erfindet, präsentiert sich Form+Zweck mit jedem neuen Heft deutlich anders – bei wesentlich geringerer Publikationsfrequenz. Zwischen 1992 und 1995 sind es dabei gerade die mikrotypografische Beschränkung und die Konsistenz der Abmaße, die als identitätsstiftende Größen Raum für Experimente mit anderen Parametern eröffnen.

8

order |

Das Ende des Jahres 1995 markiert für viele der hier vorgestellten Magazine einen signifikanten Wechsel im Umgang mit Störung: Emigre – bereits seit Anfang 1995 im kleineren Format – fragt mit Ausgabe 39 (1996) nach »Graphic Design and the Next Big Thing« und greift dabei sichtlich auf die Formensprache des Modernismus zurück.<sup>1</sup> Zuzana Licko veröffentlicht mit »Mrs Eaves« und »Filosofia« ihre ersten Neuinterpretationen klassischer Vorlagen – Mrs Eaves bezieht sich auf die Gestaltung von Baskerville, während Filosofia Bodoni interpretiert. Störung lässt sich dabei nur noch im Titel von Mrs Eaves ausmachen, der nicht auf John Baskerville, sondern seine langjährige Geliebte und spätere Frau Sarah Eaves verweist, die nach seinem Tod sein typografisches Werk vervollständigt.<sup>2</sup> FUSE erscheint auch nach 1995 mit ähnlichem Innovations-Anspruch, aber gleichzeitig drastisch reduziertem Publikationsrhythmus – von 1996 bis zum Jahr 2000 erscheinen nur noch zwei weitere Ausgaben. Ray Gun bleibt bis Ende 1999 bestehen, wenn auch ohne David Carson, der Ende 1995 Platz für den Einzug der grafischen »new simplicity«<sup>3</sup> macht.

Frontpage erscheint bis 1997 monatlich und wird trotz der Einführung eines Verkaufspreises von 5 DM durch den Konkurs des Herausgebers Technomedia eingestellt – aus den Trümmern des Magazins entsteht später das Magazin »De:Bug«, das Frontpage eine betont nüchterne Gestaltung und Berichterstattung entgegenstellt.<sup>4</sup> Nach der Trennung von Cyan 1995 pendelt sich Form+Zweck vorerst auf einen etwa jährlichen Erscheinungsrhythmus ein. Trotz Jörg Petruschats Kritik an typografischen Experimenten, wie sie in Ray Gun stattfanden, erhält sich das Magazin lange seinen experimentellen Zugang zur eigenen Materialität.

Der Bruch in der Inszenierung von Widerständigkeit bei Magazinen wie Emigre oder Ray Gun zeigt, wie sich aus der Mikro-Oszillation von Störung und Transparenz größere kulturelle Bewegungen ergeben. Die Störungsmittel der Magazine erschöpfen sich durch ihre Iteration und lassen doch in ihrer Transparenz neue kulturelle Semantik zurück, die im Aufblitzen der Störung verhandelt wurde. Gleichzeitig wäre es falsch,

<sup>1</sup>Vgl. Jenny Wohlfarth: A Behind-the-Scenes Interview with Emigre, 2008, [www.howdesign.com/design-creativity/projects-profiles/emigre/](http://www.howdesign.com/design-creativity/projects-profiles/emigre/) (eingesehen am 9. Juli 2011).

<sup>2</sup>Vgl. Simon Loxley: *Type: The Secret History of Letters*, London: I.B. Tauris, 2004, S. 46.

<sup>3</sup>Vgl. Poynor: »Paganini Unplugged«, S. 253.

<sup>4</sup>Vgl. Meyer: *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, S. 113f.

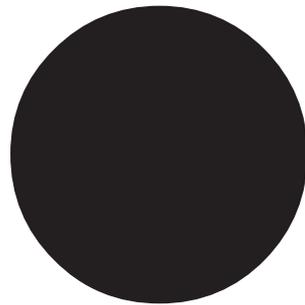
die Geschichte des Grafik- und Editorial Designs zwischen 1985 und 1995 auf diese eine Bewegung zu reduzieren. Die formalen Mittel, die Emigre 1996 neu für sich entdeckt, sind jederzeit präsent gewesen, genauso wie sich auch zur Hochzeit des Modernismus Widerstand ausmachen lässt. Störung und Transparenz gehören als mediale Aggregatzustände zur Grundausstattung der Schrift, und doch ist der Zeitraum zwischen 1985 und 1995 im besonderen Maße von der Auseinandersetzung mit Störung geprägt. Wie die Magazine gezeigt haben, wirken hier eine Vielzahl an Faktoren mit: die kritische Auseinandersetzung mit dem modernistischen Theoriegebäude, ökonomische Kräfte, die Medialität und Materialität des Macintosh genauso wie der gesellschaftliche Umbruch nach dem Fall der Mauer.

Was die Störung leistet, ist dabei eine materiell-semiotische Rekonfiguration, bei der besonders die Verschiebungen am peirceschen Objekt-pol interessant sind. Die Indexikalität des Störungsmoments liefert die Grundlage für eine ikonische Aufladung des Zeichens, die sowohl in epistemische wie ästhetische Prozesse eingebunden ist. Der Zusammenhang zwischen Episteme und Ikon wird insbesondere vor der Folie des Diagramms klar, das erklären kann, wie Denkprozesse auf der Basis räumlicher Relationen vollzogen werden. Wie die Magazine gezeigt haben, ist allerdings nicht jede makrotypografische Konfiguration allein diagrammatisch zu lesen, sondern kann im Gegenteil einen Beitrag zur Destabilisierung bestehender Diagrammatiken leisten.

Die metaleptische Hervorbringungslogik des Zeichens gilt auch dort für Materialität, wo die zeichentheoretische Perspektive an ihre Grenzen stößt. Materialität wird immer wieder neu hervorgebracht und das auch im Kontext der Digitalität, die gerade in den Analysen der Achtziger und Neunziger oft mit Immaterialität gleichgesetzt wird und doch eine Abstraktion über einer Vielzahl von materiellen Intra-Aktionen ist, deren Agency sich in die Medialität des Computers einschreibt. Dass trotz aller nationalen Unterschiede transnationale Parallelen zwischen den

Magazinen herrschen, ist deshalb nicht allein dem Austausch von Diskursen zu verdanken, sondern genauso den teuer erkauften Macintoshs und PCs, die nun Schreibtische besetzen und einen neuen Satz Beschränkungen und Möglichkeiten mit sich bringen. Um die Entwicklungen der digitalen Typografie zwischen 1985 und 1995 zu erfassen, ist es deshalb nötig, die cartesianische Innen/Außen-Dichotomie, welche Computern die Materialität versperrt und die Typografie in eben diese aussperrt, aufzugeben. Diese grundlegende Überlegung ist es, die Materialität, Störung und Diagrammatik in dieser Arbeit zusammenhält, denn jede dieser theoretischen Facetten ist gegen die Vorstellung der Verpackung eines rein sprachlichen und gleichsam amedialen wie immateriellen Inhalts gerichtet. Damit ist die Grundlage gelegt, Typografie und Grafikdesign eine Position jenseits der Nachträglichkeit des Außen oder Daneben zu geben und so einen Raum nicht nur für ihre wissenschaftliche Betrachtung, sondern auch Rechtfertigung für ihren Einsatz<sup>5</sup> als epistemische Werkzeuge zu schaffen

<sup>5</sup>Unablösbar ist deshalb auch die Gestaltung dieser Seiten mit ihrer Argumentation verbunden.



&

Լ՛ժժժՂ՛՛ս՛՛

Թ՛՛Լ՛՛՛՛

- Ambrose, Gavin und Paul Harris: *Druck & Veredlung. Moderne Methoden der Bild- und Textproduktion und der Aufwertung von Printprodukten*, München: Stiebner, 2009.
- Antonelli, Paola: *Digital Fonts: 23 New Faces in MoMA's Collection*, [www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection) (eingesehen am 13. Januar 2012).
- Arditi, Aries und Jianna Cho: »Serifs and Font Legibility«, in: *Vision Research* 45.23 (2005), S. 2926–2933.
- Baines, Phil: »Can You (and Do You Want to) Read Me?«, in: *FUSE* 1 (1991), S. 3.
- Barad, Karen: »Agential Realism. Feminist Interventions in Understanding Scientific Practices«, in: *The Science Studies Reader*, hrsg. v. Mario Biagioli, New York: Routledge, 1999, S. 1–11.
- »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.3 (2003), S. 801–831.
- Bauer, Matthias und Christopher Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.
- »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 605–653.
- Bierut, Michael/Drenttel, William/Heller, Steven und Holland, DK (Hrsg.): *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, New York: Allworth Press, 1997.
- Bigelow, Charles und Donald Day: »Digital Typography«, in: *Scientific American* 249.2 (1983), S. 94–105.
- Blackwell, Lewis: *Twentieth Century Type*, München: Bangert, 1992.
- Blackwell, Lewis und David Carson: *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, Rev. Ed, San Francisco: Chronicle Books, 2000.
- Blokland, Erik van und Just van Rossum: »Is Best Really Better?«, in: *Emigre* 18 (1991), S. 28–29.
- »Niwida, Flixel«, in: *FUSE* 2 (1991), S. 3–4 (Packpapier).
- Bonsiepe, Gui: »Die sieben Säulen des Design«, in: *Form+Zweck* 6 (1992), S. 6–9.
- Bowden, Paul R. und David F. Brailsford: »On the Noise Immunity and Legibility of Lucida Fonts«, in: *Raster Imaging and Digital Typography. Proceedings of the International Conference Ecole Polytechnique Fédérale Lausanne, October 1989*, hrsg. v. Jacques André und Roger D. Hersch, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, S. 205–212.
- Branczyk, Alexander: »100% HabenWollen!«, in: *Frontpage* 5 (1993), S. 28.
- »Frontpage Poll«, in: *Frontpage* 1 (1993), S. 31.
- »Synaesthesia«, in: *FUSE* 14 (1995), S. 1.
- »Titelseite«, in: *Frontpage* 5 (1993).
- Branczyk, Alexander/Nachtwey, Jutta/Nehl, Heike/Schlaich, Sibylle und Siebert, Jürgen (Hrsg.): *Emotional digital. Portraits internationaler Type-Designer und ihrer neuesten Fonts*, Mainz: Hermann Schmidt, 1999.
- Breier, Lo und Florian Fossil: »Spherize«, in: *FUSE* 5 (1992), S. 1.

## Dank

Vielen Dank an Uwe Wirth und Ludwig Jäger für Theorien, an Cornelia Schadler für Materialität, an Simone Heekeren für Interpunktion, an meine Eltern für Unterstützung, an die Research Area »Culture and Performativity« für Diskussionen und an das GCSC für Kultur.

Vielen Dank außerdem an Alexander Branczyk, Daniela Haufe und Detlef Fiedler, die sich die Zeit genommen haben, meine Fragen zur deutschen Grafikdesigngeschichte zu beantworten.

## Lizenz



Dieses Werk bzw. dessen Inhalt steht unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht-kommerziell 3.0 Deutschland Lizenz.

- Burdick, Anne, Louise Sandhaus und Rudy VanderLans: »Knew Questions Asked. A Dialogue with Fellow Readers: Notes on Multiplied Language«, in: *Emigre* 34 (1995), S. 52–63.
- Carson, David: »Content«, in: *Beach Culture* 4 (1991), S. 1.
- »Titelseite«, in: *Beach Culture* 4 (1991).
- Carson, David: »Titelseite«, in: *Ray Gun* 1 (1992).
- »Titelseite«, in: *Ray Gun* 9 (1993).
- Cheng, Karen: *Anatomie der Buchstaben*, Mainz: Hermann Schmidt, 2006.
- Cook, Sian, Liz McQuiston und Teal Triggs: »\* I.r.«, in: *FUSE* 12 (1994).
- »Pussy Galore [Poster]«, in: *FUSE* 12 (1994).
- Coole, Diana H. und Samantha Frost: »Introducing the New Materialisms«, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, hrsg. v. Diana H. Coole und Samantha Frost, Durham: Duke University Press, 2010, S. 1–43.
- Culley, Erin: »Delaware. Drop Nineteens«, in: *Ray Gun* 1 (1992), S. 91.
- Dauppe, Michèle-Anne: »Form and Purpose«, in: *Eye* 17 (1995), S. 44–51.
- De Jong, Stephanie und Ralf De Jong: *Schriftwechsel. Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln*, Mainz: Hermann Schmidt, 2008.
- Diemand-Yauman, Connor, Daniel M. Oppenheimer und Erikka B. Vaughan: »Fortune Favors the Bold (and the Italicized). Effects of Disfluency on Educational Outcomes«, in: *Cognition* 118.1 (2011), S. 111–115.
- Dohmann, Antje: »An der Technofront«, in: *PAGE* 3 (1995), S. 20.
- Dooley, Michael und Edward Fella: »An interview with ... Edward Fella«, in: *Emigre* 30 (1994), S. 15–17.
- Drucker, Johanna: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Dürscheid, Christa: »Schrift – Text – Bild: Ein Brückenschlag«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 35 (2007), S. 269–282.
- Eisele, Carolyn: »The Role of Scientific Methodology in the Thought of C. S. Peirce«, in: *Gedankenzeichen: Festschrift für Klaus Oehler zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Regina Claussen und Roland Daube-Schackat, Tübingen: Stauffenburg, 1988, S. 251–256.
- Elliman, Paul: »Alphabet [Poster]«, in: *FUSE* 5 (1992).
- Ernst, Albert: *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Esquilson, Stephen: *Graphic Design. A New History*, New Haven: Yale University Press, 2007.
- Farias, Pricilla und Joao Queiroz: »Images, Diagrams, and Metaphors: Hypoicons in the Context of Peirce's Sixty-six-fold Classification of Signs«, in: *Semiotica* 162.1-4 (2006), S. 287–307.
- Foley, James D.: *Computer Graphics. Principles and Practice*, 2. Aufl., Reading, MA: Addison-Wesley, 1990.
- Forsman, Friedrich und Ralf de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*, 3. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2004.
- Frere-Jones, Tobias: »F Fibonacci«, in: *FUSE* 10 (1994), S. 1.
- »Reactor«, in: *FUSE* 7 (1993), S. 1.
- »Towards the Cause of Grunge«, in: *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Bierut, Michael/Drenttel, William/Heller, Steven und Holland, DK, New York: Allworth Press, 1997, S. 16–18.
- Friedl, Friedrich: »Buchstaben in Bewegung. Die Typographie der Techno-Generation«, in: *Form* 149 (1995), S. 61–66.

## Explicit

**Schriften:** Neutraface (Christian Schwartz, House Industries), Can You Read Me? (Phil Baines, FontFont), Apollo (Adrian Frutiger, Monotype).

**Bilder:** Das Bildmaterial wurde nach dem Scannen bearbeitet, um farbliche Verzerrungen des Scanners und altersbedingte Verfärbung des Papiers auszugleichen.

**Software:** LyX 2.0, BibDesk 1.5, TeX Live 2010, InDesign CS4, Illustrator CS4, Photoshop CS4, Mac OS X 10.7.

**Hardware:** Macbook (5,1), CanoScan LiDE 200, Sharp MX-M363N, Canon MG8150.

**Orte:** GCSC Gießen, Kunsthochschulbibliothek Kassel, Universität für angewandte Kunst Wien, Koninklijke Bibliotheek Den Haag, ECA Edinburgh, Archiv der Jugendkulturen Berlin, FH Mainz, HfG Offenbach.

- Ganslandt, Björn: »Die Seite als Bild und Diagramm. Zu peircscher Semiotik und Schriftbildlichkeit im Buchdruck«, in: *Fontes Litterarum*, hrsg. v. Philipp S. Vanscheidt und Markus F. Polzer, Hildesheim: Georg Olms, erscheint.
- Gehrs, Oliver: »Und außerdem linksradikaler«, in: *Taz* 4833 (1996), S. 15–16.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Gerlach, Bernd: »Dieser Mayday«, in: *Frontpage* 1 (1993), S. 18–19.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Greiman, April: »April Greiman at ›Continuing the Journey‹, Monterey, 10/29/188 [sic]«, in: *Emigre* 11 – *Ambition / Fear* (1989), S. 12.
- *Hybrid Imagery. The Fusion of Technology and Graphic Design*, New York: Watson-Guptill, 1990.
- Gross, Sabine: *Lese-Zeichen: Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Gulla, Bob: »The Wolfgang Press«, in: *Ray Gun* 21 (1994), S. 12.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 11. unveränderte Aufl., Tübingen: M. Niemeyer, 1967.
- Heider, Fritz: »Ding und Medium«, in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hrsg. v. Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver und Neitzel, Britta, Stuttgart: DVA, 1999, S. 319–333.
- Heine, Frank: »Change Your Face!«, in: *PAGE* 12 (1995), S. 70–74.
- Heller, Steven: »Cult of the Ugly«, in: *Looking Closer. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Bierut, Michael/Drenttel, William/Heller, Steven und Holland, DK, New York: Allworth, 1994, S. 155–159.
- *Merz to Emigre and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, London, New York: Phaidon, 2003.
- »Pussy Galore«, in: *Design Literacy (Continued). Understanding Graphic Design*, hrsg. v. Steven Heller, New York: Allworth Press, 1999, S. 127–130.
- Heller, Steven und Anne Fink: *Faces on the Edge: Type in the Digital Age*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1997.
- Helms, Hans G. und Jörg Petruschat: »Unsichtbarkeit des Falschen«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 25–31.
- Hilpert, Thilo/Moldenschart, Heiner/Sikora, Bernd/Fleischmann, Gerd/Cordes, Gerhard/Bonsipe, Gui/Ritschel, Kirsten und Laue, Dietmar: »Es haben uns geschrieben«, in: *Form+Zweck* 1 (1991), S. 61.
- ISO: ISO/IEC 9541-1:1991. Information Technology – Font information Interchange – Part 1: Architecture, 1991, S. 81.
- Jäger, Ludwig: »Der saussuresche Begriff des Aposème als Grundlagenbegriff einer hermeneutischen Semiologie«, in: *Zeichen und Verstehen. Akten des Aachener Saussure-Kolloquiums*, hrsg. v. Ludwig Jäger und Christian Stetter, Aachen: Rader, 1986, S. 7–33.
- »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: *Performativität und Medialität*, hrsg. v. Sybille Krämer, München: Fink, 2004, S. 35–74.
- »Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen«, in: *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad

## Bildnachweise

Bei Abbildungen, zu denen keine Angaben zum Copyright folgen, liegt dieses bei den Gestaltern selbst oder deren Rechtsnachfolgern, die nicht ermittelt werden konnten. Die Rechte der abgebildeten Schriften liegen bei ihren Gestaltern, Herstellern bzw. Vertrieben. Diagramme ohne Quellenangaben wurden für diese Arbeit erstellt und unterliegen den auf S. 178 angeführten Lizenzbedingungen.

2.1 ©1999 Indra Kuperschmidt, 2003 Niggli AG Sulgen/Zürich  
 2.2/2.3 ©1985, 2005 Gerrit Noordzij 4.1/5.1/7.1-7.5/ 7.8-7.13/7.15 ©Emigre 5.2 ©1993 Emigre, Byron Preiss Visual Publications 6.1 ©Paul Elliman, FSI 6.2 ©Brian Schorn, Emigre 6.3/6.8/7.40-7.44 ©Technomedia 6.4-6.7/7.34-7.39 ©Ray Gun Publishing 7.1 ©Museum für Gestaltung Zürich 7.2 ©April Greiman 7.7 ©Addison-Wesley 7.14 ©2003 Fred Smeijers 7.16 ©Hermann Schmidt 7.18 ©Max Kisman, Norma Éditions 7.22 ©Martin Wenzel, FSI 7.23 ©Jon Wozencroft, FSI 7.27 ©Rick Vermeulen, FSI 7.30 ©Pierre di Sciallo, FSI 7.31 ©Sian Cook, Liz McQuiston, Teal Triggs, FSI 7.32/7.33 ©Surfer Publications 7.45-7.47 ©Form+Zweck

- und Albrecht Riethmüller, Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2008, S. 103–134.
- Jakobson, Roman: »Suche nach dem Wesen der Sprache«, in: *Semiotik – Ausgewählte Texte 1919–1982*, hrsg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 77–98.
- Jarrett, Marvin Scott: »Marvin's Room«, in: *Ray Gun: Out of Control*, hrsg. v. Dean Kuipers und Chris Ashworth, London: Booth-Clibborn, 1997, S. 14–21.
- K., Rüdiger: »Marburg Gießen Burgsolms«, in: *Frontpage 10* (1993), S. 23.
- Katz, David: *Gestaltpsychologie*, 2. erweiterte Aufl., Basel: B. Schwabe, 1948.
- Kil, Wolfgang: »In der Rückschau. Der Traum von der idealen Zeitung«, in: *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«*. Zeitschriften in der DDR, hrsg. v. Simone Barck, Martina Langermann und Siegfried Lokatis, Berlin: Ch. Links, 1999, S. 258–264.
- King, Emily: *New Faces: Type Design in the First Decade of Device-independent Digital Typesetting (1987–1997)*, Diss., Kingston University, 1999.
- Kinross, Robin: *Fellow Readers. Notes on Multiplied Language*, London: Hyphen Press, 1994.
- *Modern Typography. An Essay in Critical History*, 2. Aufl., London: Hyphen Press, 2004.
- »The Rhetoric of Neutrality«, in: *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, hrsg. v. Victor Margolin, Chicago: University of Chicago Press, 1989, S. 131–143.
- »Übergangsmomente. Schrifttypen von 1968 bis 1997«, in: *postscript. Zur Form von Schrift heute*, hrsg. v. Martina Fineder, Eva Kraus und Andreas Pawlik, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 14–23.
- Kißling, Kristian: »Unsinn lesen, Unsinn hören. Rauschen im Grafikdesign und in der Popmusik«, in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, hrsg. v. Andreas Hiepko und Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 191–205.
- Klanten, R. und Chromapark e. V.: *Localizer 1.0. The Techno House Book*, Berlin: Die Gestalten, 1995.
- Korpela, Jukka Kalervo: *Unicode Explained*, Sebastopol, CA: O'Reilly, 2006.
- Kraemer, Antje und Martina Moede: »Für dich. »Wende« einer Frauenzeitschrift«, in: *Form+Zweck 2+3* (1991), S. 66–67.
- Krämer, Sybille: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hrsg. v. Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München: Fink, 2005, S. 23–60.
- »Schriftbildlichkeit oder: über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: *Bild – Schrift – Zahl*, hrsg. v. Sybille Krämer und Horst Bredekamp, München: Fink, 2003, S. 157–176.
- »Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer Diagrammatologie? Reflexionen über ein erkennendes Sehen«, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hrsg. v. Martina Heßler und Dieter Mersch, Bielefeld: Transcript, 2009, S. 94–122.
- »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität«, in: *Kulturen des Performativen, Sonderband Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch, Berlin: Akademie Verlag, 1998, S. 33–57.

- Krämer, Sybille: »Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen«, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hrsg. v. Susanne Strätling und Georg Witte, München: Fink, 2006, S. 75–84.
- Krugman, Michael: »Bubonique. 20 Golden Showers«, in: *Ray Gun* 10 (1993), S. 78.
- Kruse, Felica E.: »Genuineness and Degeneracy in Peirce's Categories«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 27.3 (1991), S. 267–298.
- Kuipers, Dean: »Are You the Bomb? Speaking Ray Gun to the New Niche-Culture«, in: *Ray Gun: Out of Control*, hrsg. v. Dean Kuipers und Chris Ashworth, London: Booth-Clibborn, 1997, S. 42–69.
- Kuipers, Dean und Chris Ashworth: *Ray Gun: Out of Control*, London: Booth-Clibborn, 1997.
- Kupferschmid, Indra: *Buchstaben kommen selten allein*, 2. Aufl., Sulgen, Zürich: Niggli, 2009.
- Kurz, Stephan: »There's More to It Already. Typography and Literature Studies: A Critique of Nina Norgaard's ›The semiotics of typography in literary texts‹ (2009)«, in: *Orbis Litterarum* 66.5 (2011), S. 409–422.
- Laarmann, Jürgen: »Frontpage 4.01: Was passiert ist, was passiert und was passiert«, in: *Frontpage* 9 (1994), S. 2. — »Frontpage A.G.E.«, in: *Frontpage* 9 (1993), S. 2–3.
- Latour, Bruno: »Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente«, in: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hrsg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: Transcript, 2006, S. 259–307.
- LAW Graphics for Music: »Titelseite«, in: *Frontpage* 1 (1992).
- Leeuwen, Theo van: »Towards a Semiotics of Typography«, in: *Information Design Journal* (2006), S. 139–155.
- Licko, Zuzana: »Discovery by Design«, in: *Emigre* 32 (1994), S. 35.
- Linz, Erika und Klaudia Grote: »Sprechende Hände. Ikonizität in der Gebärdensprache und ihre Auswirkungen auf semantische Strukturen«, in: *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, hrsg. v. Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe, Köln: DuMont, 2003, S. 318–337.
- Liszka, James Jakób: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Long, Andrew: »Humm 005.1«, in: *Emigre* 18 (1991), S. 37.
- Loxley, Simon: *Type: The Secret History of Letters*, London: I.B. Tauris, 2004.
- Mace, Scott: »Laser Printers Open Markets«, in: *Infoworld* 7.22 (1985), S. 43–44.
- Maldonado, Tomás: »Umwelt und Revolte. Die Zeit des Blindflugs ist vorbei«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 12–17.
- Mareis, Claudia: »Entwerfen – Wissen – Produzieren. Design im Anwendungskontext«, in: *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Design im Anwendungskontext*, hrsg. v. Claudia Mareis, Gesche Joost und Kora Kimpel, Bielefeld: Transcript, 2010, S. 9–32.
- McCoy, Katherine und Michael McCoy: »The New Discourse«, in: *Cranbrook Design: The New Discourse*, hrsg. v. Aldersey-Williams, Hugh/Wild, Lorraine/Boles, Daralice/McCoy, Katherine/McCoy, Michael, Slade, Roy und Diffrient, Roy, New York: Rizzoli, 1990, S. 14–19.

- Meggs, Philip B. und David Carson: *Fotografiks. An Equilibrium Between Photography and Design through Graphic Expression That Evolves from Content*, Schopfheim: Bangert, 1999.
- Meggs, Philip B., Massimo Vignelli und Ed Benguiat: »Massimo Vignelli vs Ed Benguiat (Sort of)«, in: *Print* 45.5 (1991), S. 88–95, 143.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink, 2002.
- Meyer, Erik: *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, Opladen: Leske & Budrich, 2000.
- Meyer-Krahmer, Benjamin und Mark Halawa: »Pragmatismus auf Papier – Über den Zusammenhang von Peirces graphischer Praxis und pragmatistischem Denken«, in: *Das Bildnerische Denken von Charles S. Peirce*, hrsg. v. John Michael Krois, Berlin: Akademie Verlag, erscheint.
- Micallef, Ken: »Rollerskate Skinny«, in: *Ray Gun* 15 (1994), S. 32.
- Morison, Stanley: *First Principles of Typography*, Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- Nagl, Ludwig: *Charles Sanders Peirce*, Frankfurt a.M.: Campus, 1992.
- Nänny, Max: »Alphabetic Letters as Icons in Literary Texts«, in: *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, hrsg. v. Max Nänny und Olga Fischer, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1999, S. 173–198.
- Noordzij, Gerrit: *The Stroke. Theory of Writing*, 2. Aufl., London: Hyphen Press, 2009.
- Nørgaard, Nina: »The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach«, in: *Orbis Litterarum* 64.2 (2009), S. 141–160.
- Oehler, Klaus: *Charles Sanders Peirce*, München: C.H. Beck, 1993.
- Ohne Autor: »10 Jahre Technoclub«, in: *Frontpage* 12 (1994), S. 26.
- »Across Illegibility«, in: *Emigre* 18 (1991), S. 16–25.
- »DIDOT-Works«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 121.
- »In eigener Sache«, in: *Form+Zweck* 0 (1990), S. 0.
- »Inhaltsverzeichnis«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 4–5.
- »Lemonheads«, in: *Ray Gun* 1 (1992), S. 16.
- »New German Underground«, in: *Frontpage* 7 (1994), S. 10–11.
- »Versandumschlag«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995).
- Pamminger, Walter: »Typografie des Singulären. Neuere Annäherungen des Körpers an die Schrift«, in: *postscript: Zur Form von Schrift heute*, hrsg. v. Martina Fineder, Eva Kraus und Andreas Pawlik, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 44–61.
- Pape, Helmut: *Charles S. Peirce zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2004.
- »Einleitung«, in: *Charles Sanders Peirce. Semiotische Schriften*, hrsg. v. Christan J. W. Kloesel und Helmut Pape, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 7–82.
- *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozess: Charles S. Peirces Entwurf einer Spekultativen Grammatik des Seins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Pawlik, Andreas: »Ghostscript«, in: *postscript: Zur Form von Schrift heute*, hrsg. v. Martina Fineder, Eva Kraus und Andreas Pawlik, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 24–43.
- Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition*, hrsg. v. Charles Hartshorne und Paul Weiss, (zitiert mit Band- und Absatznummer), Charlottesville: InteLex, 1994.

- Peirce, Charles Sanders: »Prolegomena for an Apology to Pragmatism«, in: *The New Elements of Mathematics*, hrsg. v. Carolyn Eisele, Bd. 4, Hague: Mouton Publishers, 1976, S. 313–330.
- *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, hrsg. v. Peirce Edition Project, Bd. 1-2, (zitiert mit Band und Seitenzahl), Bloomington: Indiana University Press, 1992 und 1998.
- *The New Elements of Mathematics*, hrsg. v. Carolyn Eisele, Bd. 1-4, Hague: Mouton Publishers, 1976.
- Peters, Yves, Erik Spiekermann und Joan Spiekermann: *Celebrating 20 Years of FontShop With Erik Spiekermann*, fontfeed.com/archives/celebrating-20-years-of-fontshop-with-erik-spiekermann/ (eingesehen am 9. Juli 2011).
- Petruschat, Angelika: »Fecit – Gemacht«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 49–57.
- »Leserbriefe«, in: *Form+Zweck* 2+3 (1991), S. 127.
- Petruschat, Jörg: »Editorial«, in: *Form+Zweck* 4+5 (1992), S. 3.
- »Editorial«, in: *Form+Zweck* 11+12 (1995), S. 2–3.
- »Editorial«, in: *Form+Zweck* 13 (1996), S. I–III.
- »Quer. form+zweck«, in: *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«*. Zeitschriften in der DDR, hrsg. v. Simone Barck, Martina Langermann und Siegfried Lokatis, Berlin: Ch. Links, 1999, S. 269–275.
- Ponting, Bob: »Font Editor Now Creates Postscript Hints«, in: *Infoworld* 11.34 (1989), S. 40.
- Poynor, Rick: »Alternative by Design?«, in: *Ray Gun: Out of Control*, hrsg. v. Dean Kuipers und Chris Ashworth, London: Booth-Clibborn, 1997, S. 226–235.
- *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, New Haven: Yale University Press, 2003.
- »Paganini Unplugged«, in: *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Bierut, Michael/Drenttel, William/Heller, Steven und Holland, DK, New York: Allworth Press, 1997, S. 248–254.
- »Rub Out the Word«, in: *Looking Closer 2. Critical Writing on Graphic Design*, hrsg. v. Bierut, Michael/Drenttel, William/Heller, Steven und Holland, DK, New York: Allworth Press, 1997, S. 242–248.
- »The Magazine as Theatre of Experiment. Oz«, in: *Design Without Boundaries. Visual Communication in Transition*, hrsg. v. Rick Poynor, London: Booth-Clibborn, 1998, S. 194–198.
- *Typographica*, London: Laurence King, 2001.
- Poynor, Rick und Edward Booth-Clibborn (Hrsg.): *Typography Now: The Next Wave*, London: Internos, 1991.
- Quante, Nadja: »Identifikationskonstruktion im Techno als post-subkulturelle Formation«, in: *Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*, hrsg. v. Elisé Bisanz, Münster: Lit, 2005, S. 91–110.
- Quirk, Tim: »How to be Human or the Monks of Dog«, in: *Ray Gun* 15 (1994), S. 58–60.
- Rauly, Alexandre Dumas de und Michel Wlassikoff: *Futura. Une gloire typographique*, Paris: Norma Éditions, 2011.
- Rautzenberg, Markus und Andreas Wolfsteiner: »Einführung«, in: *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, hrsg. v. Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner, München: Fink, 2010, S. 9–22.
- Rock, Michael: »Beyond Typography«, in: *Eye* 15 (1994), S. 26–33.
- Sarko, Anita: »Bryan Ferry«, in: *Ray Gun* 21 (1994), S. 50–51, 78.

- Sarko, Anita »David J«, in: *Ray Gun* 1 (1992), S. 14.
- »Too Much Joy«, in: *Ray Gun* 1 (1992), S. 20.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale. Edition critique par Rudolf Engler. Tome 1.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1968.
- Schmitz, Ulrich: »Blickfang und Mitteilung. Zur Arbeitsteilung von Design und Grammatik in der Werbekommunikation«, in: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 54 (2011), S. 79–109.
- Schorn, Brian: »Breathing through the Body of A. A Typographical Approach for the Future«, in: *Emigre* 32 (1994), S. 15–20.
- Sciullo, Pierre di: »Scratched Out«, in: *FUSE* 5 (1992), S. 1.
- »Scratched Out [Poster]«, in: *FUSE* 5 (1992).
- Shin, Sun-Joo: *The Iconic Logic of Peirce's Graphs*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Short, T. L.: *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Siebert, Jürgen: *Beowolf OT kommt: mit 85.000 Zeichen*, [www.fontblog.de/beowolf-ot-kommt-mit-85000-zeichen](http://www.fontblog.de/beowolf-ot-kommt-mit-85000-zeichen) (eingesehen am 9. Juli 2011).
- Sklovskij, Viktor: »Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren«, in: *Russischer Formalismus*, hrsg. v. Jurij Striedter, 4. Aufl., München: UTB, 1994, S. 37–121.
- »Die Kunst als Verfahren«, in: *Russischer Formalismus*, hrsg. v. Jurij Striedter, 4. Aufl., München: UTB, 1994, S. 3–35.
- Smeijers, Fred: *Type Now*, London: Hyphen Press, 2003.
- Spencer, Herbert: *The Visible Word*, 2nd revised edition, New York: Visual Communication Books, 1969.
- Spitzmüller, Jürgen: »Graphisches Crossing. Eine soziolinguistische Analyse graphostilistischer Variation«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 35 (2007), S. 397–418.
- »Typografische Variation und (Inter-)Medialität. Zur kommunikativen Relevanz skripturaler Sichtbarkeit«, in: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hrsg. v. Arnulf Deppermann und Angelika Linke, Berlin, New York: de Gruyter, 2010, S. 97–126.
- »Typographie«, in: *Einführung in die Schriftlinguistik*, hrsg. v. Christa Dürscheid, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 207–238.
- »Typographisches Wissen. Die Oberfläche als semiotische Ressource«, in: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, hrsg. v. Angelika Linke und Helmuth Feilke, Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 459–488.
- Staples, Loretta: »Typography and the Screen: A Technical Chronology of Digital Typography, 1984 – 1997«, in: *Design Issues* 16.3 (2006), S. 19–34.
- Steinberg, Sigfrid H.: *Die schwarze Kunst. 500 Jahre Buchwesen*, 2. Aufl., München: Prestel, 1988.
- Steinseifer, Martin: »Oberflächen im Diskurs«, in: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, hrsg. v. Angelika Linke und Helmuth Feilke, Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 429–458.
- Stetter, Christian: *Schrift und Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Stjernfelt, Frederik: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Dordrecht: Springer, 2007.

- Stjernfelt, Frederik: »Diagrams as Center-piece of a Peircean Epistemology«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 36.3 (2000), S. 357–384.
- Stöckl, Hartmut: »Typographie: Gewand und Körper des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Textgestaltung«, in: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 41 (2004), S. 5–48.
- Suckow, Michael: »In der DDR heißt Plastik Plastik«, in: *Form+Zweck* 0 (1990), S. 16–19.
- Sullivan, Louis: »The Tall Office Building Artistically Considered«, in: *America Builds: Source Documents in American Architecture and Planning*, hrsg. v. Leland M. Roth, New York: Harper & Row, 1983, S. 340–346.
- Susan, Marc: »Poetry«, in: *Emigre* 1 (1984), S. 26–30.
- Triggs, Teal: »Scissors and Glue. Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic«, in: *Journal of Design History* 19.1 (2006), S. 69–83.
- Tschichold, Jan: *Die Neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, 2. Aufl., Berlin: Brinkmann & Bose, 1987.
- *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann*, Augsburg: Maro, 1988.
- Tuin, Iris van der: »The Transversality of New Materialism«, in: *Women: A Cultural Review* 21.2 (2010), S. 153–171.
- Unger, Gerard: *Wie man's liest*, Zürich: Niggli, 2009.
- Ungerer, Friedrich: »Diagrammatic Iconicity in Word-Formation«, in: *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, hrsg. v. Max Nänny und Olga Fischer, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1999, S. 307–324.
- VanderLans, Rudy: »Ambition / Fear«, in: *Emigre* 11 – Ambition / Fear (1989), S. 1.
- (Hrsg.): *Emigre* 2, 1985.
- (Hrsg.): *Emigre* 9 – 4AD, 1988.
- (Hrsg.): *Emigre* 15 – do you read me?, 1990.
- (Hrsg.): *Emigre* 27 – David Carson, 1993.
- (Hrsg.): *Emigre* 69 – the end, 2005.
- (Hrsg.): *Emigre* 70 – the look back issue: celebrating 25 years in graphic design, Berkeley, CA: Gingko Press Inc., 2009.
- »Intro spection«, in: *Emigre* 45 (1998), S. 1.
- »Turn Up the Noise«, in: *Emigre* 65 (2003), S. 8–15.
- VanderLans, Rudy und Zuzana Licko: »Typeface Design: Zuzana Licko«, in: *Emigre* 15 (1990), S. 8–13.
- VanderLans, Rudy, Katherine McCoy und Edward Fella: »3... Days at Cranbrook«, in: *Emigre* 19 (1991), S. 8–15.
- VanderLans, Rudy/Licko, Zuzana/Gray, Mary E. und Keedy, Jeffery: *Emigre. Graphic Design into the Digital Realm*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown und Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*, Rev. ed., Cambridge, MA: MIT Press, 1972.
- Vermeulen, Rick: »Big Eyed Beans«, in: *FUSE* 14 (1995), S. 1.
- »Big Eyed Beans [Poster]«, in: *FUSE* 14 (1995).
- »F Morsig«, in: *FUSE* 6 (1992), S. 1.
- Warde, Beatrice: »The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible«, in: *Graphic Design Theory. Readings From the Field*, hrsg. v. Helen Armstrong, New York: Princeton Architectural Press, 2009, S. 39–43.

- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Weil, Stefan: »Titelseite«, in: *Frontpage 9* (1990).
- Wendt, Dirk: »Lesbarkeit von Druckschriften«, in: *Lesen Erkennen. Ein Symposium der Typografischen Gesellschaft München*, hrsg. v. Rudolf Paulus Gorbach, München: Typografische Gesellschaft München, 2000, S. 9–64.
- Wenzel, Martin: »Schirft [Poster]«, in: *FUSE 6* (1992).
- Willberg, Hans Peter: *Typolemik. Streiflichter zur Typographical Correctness*, Mainz: Hermann Schmidt, 2000.
- *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*, Mainz: Hermann Schmidt, 2001.
- Willberg, Hans Peter und Friedrich Forssman: *Lesetypographie*, 3. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2005.
- Wirth, Uwe: »Abduktion und Transkription. Perspektiven der Editionsphilologie im Spannungsfeld von Konjektur und Krux«, in: *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*, hrsg. v. Bohnenkamp, Anne/Bremer, Kai/Wirth, Uwe und Wirtz, Ingrid M., Göttingen: Wallstein, 2010, S. 390–413.
- Wirth, Uwe: »Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Medien-geschichte«, in: *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, hrsg. v. Lorenz Engell, Joseph Vogl und Bernhard Siegert, Weimar: Bauhaus-Universität, 2006, S. 111–121.
- »Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff«, in: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hrsg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 55–81.
- Wohlfarth, Jenny: *A Behind-the-Scenes Interview with Emigre*, 2008, [www.howdesign.com/design-creativity/projects-profiles/emigre/](http://www.howdesign.com/design-creativity/projects-profiles/emigre/) (eingesehen am 9. Juli 2011).
- Wozencroft, Jon: »Achtung!«, in: *FUSE 1* (1991), S. 4.
- *Brody. The Graphic Language of Neville Brody*, New York: Rizzoli, 1988.
- »FUSE Freeform. A Trojan Horse«, in: *FUSE 10* (1994), S. 1.
- »It May Be Wrapped, But Will It Warp...?«, in: *FUSE 6* (1992), S. 1.
- »Restart [Poster]«, in: *FUSE 10* (1994).
- *The Graphic Language of Neville Brody 2*, New York: Rizzoli, 1994.
- »Why FUSE?«, in: *FUSE 1* (1991), S. 1.
- »Wind Blasted Trees: A Short History of Runes«, in: *FUSE 2* (1991), S. 2–5.