

Typografie: Artikulation architektonischer Sprache

Oszillierende Methoden des
Entwerfens zwischen Architektur
und Schriftgestaltung

Typografie: Artikulation architektonischer Sprache

Oszillierende Methoden des
Entwerfens zwischen Architektur
und Schriftgestaltung

Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen
Grades einer Diplom-Ingenieurin

Studienrichtung: Architektur

Viktoria Hohl

Technische Universität Graz
Erzherzog-Johann-Universität
Fakultät für Architektur

O. Univ.-Prof. Hans Kupelwieser
Institut für Zeitgenössische Kunst

Mai, 2014

EIDESSTATTLICHE
ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

STATUTORY
DECLARATION

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources/resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.

Graz, 27. Mai 2014

I
Abstraktion,
Konvention und
architektonischer
Weißraum
S. 7–28

Im Gespräch mit
Karel Martens
S. 29–46

II
System
und Intuition
in der Gestalt
der Fläche
S. 47–60

Im Gespräch mit
Enrico Bravi
S. 61–88

III
Interdependente
(Dis-)Harmonie
zeitlich-stilistischer
Parallelen
S. 89–100

IV
Buchstäbliche
Einfachheit und
Rückbesinnung
S. 101–118

Im Gespräch mit
Robert Sollis,
EUROPA
S. 119–140

V
Interdisziplinärer
Diskurs einer
typografieaffinen
Komplizenschaft
S. 141–152

Anhang
S. 153–160

Abstraktion, Konvention und architektonischer Weißraum

I
S. 7–28

Abstraktion, Konvention und architektonischer Weißraum

Architekturdarstellung ist in ihrer Gesamtheit ein Filtrat. Pläne – Simulakren einer abstrakten Vision – sind Kommunikationsmittel, die zuvor den Filter der Zweidimensionalität passieren mussten. Dieser hat der Bedeutung des Wortes nach zur Folge, dass bei der Prozedur dem Resultat etwas abhanden gekommen sein muss. Das zeichnerische System bleibt trotz präziser Ausformulierung allein eine Annäherung, denn aufgrund des Filters kommt einem dreidimensionalen, fiktiven Entwurfsgedanken unweigerlich kommunikative Tiefe abhanden. Zu abstrahierten Darstellungs-Konventionen, die ein flaches, grafisches Abbild räumlicher Ideen generieren, zählen Linien, Symbole, Muster und Strukturen, die in einer bestimmten Konstellation zueinander und unter Einhaltung bestimmter Kriterien eine Bedeutung hermetisch niedrigen Grades in sich tragen. Solche Darstellungs-Codes formen eine Sprache, die aber nur bedingt gelesen oder gar gesprochen werden kann und daher nicht selten, aber auch nicht ausschließlich deshalb, durch Text erweitert werden muss. Das spezifische Aneinanderreihen von Buchstaben ergibt ebenso ein Arrangement voller Sinngehalt. Die

Konnotation dieser Buchstaben folgt nicht nur ihrer Gestalt und Dimension, sondern ihrem Einsatzgebiet. Grauabstufungen oder Farbvariationen, die den maximalen Kontrast von Form und Gegenform entschärfen sowie nicht-archetypisierte Formen und auch Dreidimensionalität suggerierende Grafiken spielen bei der Betrachtung eine untergeordnete Rolle; sie sind gar irrelevant.

Das physische Medium in dem der Filter der Zweidimensionalität in Erscheinung tritt, ist etwa die Architekturzeichnung und ihre Kommunikation. »Die Zeichnung als das [...] klassische Werkzeug des Entwerfens dient der mathematische [!] Abstraktion: Entwerfen heißt Geometrisieren! Die mathematisch-präzise Repräsentation des Projektes, die Zeichnung als die ›Sprache des Ingenieurs‹ ist zweckbestimmt, kein Gemälde. Sie ist der erste Schritt zur Konkretisierung einer Idee, unterstützt das Überprüfen der Maße und Massen, der Proportionen, das Herstellen von geometrischen Zusammenhängen. Die Idee wird objektiviert und mit rationalen Argumenten kritisierbar [...]. Das Entwerfen mittels Zeichnungen, Grundrissen, Ansichten, Schnitten, kann zu einem Übergewicht grafischer Gesetzmäßigkeiten führen, Plangrafik wird dann schnell zu einem Argu-

ment wenn es um architektonische Entscheidungen geht. Aber grafische und räumliche Gesetzmäßigkeiten stimmen nur selten und zufällig überein.«¹ Selbst wenn eine isometrische Darstellung versucht Dreidimensionalität zu suggerieren, ist sie noch lange kein gebautes, physisches, dreidimensionales Modell, sondern ein flaches Abbild ihrer selbst – sie verharrt von ihrem Entstehen in der Zweidimensionalität des Screens bis zur Ausgabe auf dem Papier in dieser Ebene. Die feine Schwelle dieses trügerischen Dimensionensprunges lässt sich vergleichend mit einem Beispiel aus der Schriftgestaltung konsolidieren. Digitale Schriftarten, die sich nicht wegen des Duktus der Schrift aber der Geometrisierung willen eines kalligraphischen Stils bedienen, suggerieren die Verwendung einer physischen Breitfeder auf dem Weg ihrer Kreation. Spätestens wenn diese am Bildschirm zu einem standardisierten Zeichensatz digitalisiert worden sind – wie ein Schnitt der jüngst lancierten Schriftfamilie *GT Sectra* von *Grilli Type* – ist die ohnehin nie greifbare dritte Dimension erloschen. Die Assoziation zu ihrem inspirativen Werkzeug ist dennoch zu vernehmen, obwohl sie mit diesem nicht einmal in der Realität in Berührung gekommen sein muss. Dennoch hinterließ die zweidimensionale



Fig. 1
GT Sectra und ihre drei
inspirativen Werkzeuge

Kontaktfläche der Feder am Papier – oder virtuell am Bildschirm – die breite senkrechte und schmale waagrechte Strichführung. Typografie bewegt sich buchstäblich auf der selben illusorischen Ebene. Aber genauso ein extrudierter, materialisierter, dreidimensionaler Buchstabe – zum Beispiel als physische Stütze eines Hauses – hat kaum subsidiären Charakter, die einem Buchstaben inhärente Bedeutung wird nur hinsichtlich der Statik erweitert. Dieses Argument determiniert aber bereits die Unterscheidung von dynamischen Schreibschriften und statisch aufgebauten Druckschriften, deren Aufbau sich durch aneinandergesetzte Formteile bestimmt.

Typografie artikuliert Sprache, Architektur die des Architekten. Eine Schriftart vermag es, den Leser durch ihre emotionale Dimension auf die bevorstehende Mitteilung einzustimmen und wirkt als manipulatorisches Werkzeug auf seine Psyche ein, noch bevor die Nachricht von

ihm aufgesogen wird. Gleich einem Erzähler, der durch Stimmlage und Gestik seinen Gedanken ein Gesicht verleiht, verrichtet Typografie diese Leistung visuell. Schrift ist dabei nicht nur ein Gestaltungsmittel, sondern kann auch als Machtinstrument eingesetzt werden.



Fig. 2 Satirisch offenbart das Aufsetzen einer magischen Brille der Hauptfigur des Films ›They live‹ (1988) die wahre Botschaft von Reklame

Schrift dient allgemein, aber besonders in der Architektur und jeder gestalterischen Praxis, eben nicht allein als Kommunikationsmittel, das von Grammatik und Bedeutungen regiert wird, typografische Gestaltung ist ein Werkzeug, das sich im Sinne der künstlerischen Freiheit formen lässt und in seinem Einsatz selbst als Medium die Leserschaft beeinflusst. Mittels Schrift und ihrer Wirkung verleiht sich ein Leser Information eines Blattes oder einer architekto-

nischen Projektionsfläche ein, jedoch sollte er sie unbemerkt konsumieren. Ob nun in Kombination mit einem Bauwerk oder in seiner grafischen Repräsentation wäre es wünschenswert, wenn genauso Architekten von der Psychologie von Schriften bewusst Gebrauch machen. »Sorgfältige Typografie ist eine Bereicherung der Architektur. Schrift kann gegen die Architektur arbeiten oder mit ihr. Kapriziöse Schriften, zurückhaltende Schnitte, weiche Formen und harte Charaktere, sie sollen sich der Architektur einfügen, sie unterstreichen.«² Schrift erfährt gelesen grafische und ausgesprochen akustische Eigenschaften. Durch Intonation der Stimme kann die verlesene Aussage niedergeschriebener Gedanken weiter geformt werden. Buchstaben sind vom Wesen her ein verbales Medium, sobald sie aber gestaltet sind – und man wird keine ausfindig machen können, die es nicht sind – spricht man von Typografie und diese geschieht tatsächlich nonverbal. Schriftgestaltung und die Stimmung, Bedeutung oder Wirkung, die dadurch transportiert wird, ist von genauso hoher Relevanz, wie jede andere gestalterische Tätigkeit und abhängig von der Zielgruppe und Notwendigkeit. Unabhängig vom Einsatzgebiet zeugt es wohl kaum von Qualität, wenn man sich an eine schwer lesbare,

überladene oder entkontextualisierte Schriftart erinnern kann – die Brotschrift eines Romans ist eine andere als die der Beschriftung eines Museums. Die erste Aufgabe von Schrift bleibt immer die Lesbarkeit, sie sollte den Lesefluss nicht verlangsamen.

Schrift ist im Allgemeinen weit präsenter und im Alltag eines jeden inkorporiert, deshalb werden Darstellungs-Codes, die es genauso in der Typografie gibt, sogar vom Laien, zumindest auf einer subtilen Ebene, rezipiert und rufen unbewusst eine Assoziation zu einer bestimmten Bedeutung hervor. Während selbst jemand, der sich mit der Gestaltung von Buchstaben nicht auseinandersetzt, vermag Unterschiede festzumachen und zu kategorisieren, führt hingegen die eigeninitiierte Anwendung nicht selten zu einem typografischen *Lapsus calami*. Ein gestalterisches Grundvokabular hat sich ebenso in der Typografie bewährt, als simples Beispiel lässt sich die Dimension einer Linie anführen – ob nun die Fette einer Schrift oder in der Architektur die Linienstärke eines Plans – jede Breite teilt etwas Bestimmtes mit.

Die Gestaltung eines Layouts am Computer, also Typografie im Makro-Bereich, erfolgt meist unter Einhaltung bestimmter Rahmenbedingungen innerhalb einer gegebenen Struktur.

Die Organisation eines Architekturplakates oder einer Buchseite strukturiert sich durch den Satzspiegel, Abstände zwischen Rand und Elementen wie Text und Bild werden auch unter ihnen eingehalten. Häufig ist das in der Gesamtheit der Darstellung eines Bauwerkes ein schwierigeres Unterfangen, da sich die Vielzahl unterschiedlicher Pläne und Grafiken nicht selten, besonders aus einer gewissen Distanz betrachtet, als amorphe und nicht-rechteckige Bilder entpuppen – selbst wenn sie auf der Arbeitsfläche des Zeichenprogramms als rechteckiges Fenster dargestellt werden, muss man sie gegebenenfalls optisch verschieben, sodass sie dadurch auch keinem sichtbaren Regelwerk mehr folgen. Ihre Gestaltung bedient in erster Linie das Bedürfnis des Nutzers – und auch des Gestalters – nach Harmonie und Lesbarkeit.

Aus der flächigen Perspektive des zweidimensionalen Grundrisses gesehen, ist auch diese Herangehensweise der Architektur nicht fremd – Grundstücksgrenzen und Gebäudeabstände werden nach bestimmten Regeln und Normen oder nach eigenem harmonischen Ermessen zu Parametern des Entwurfs. Architekten ordnen Räume, Gebäude und bauliche Strukturen zu einem Arrangement von umbautem Raum, zwischen dem der architektonische

Weißraum fließt. Mit diesem typografischen Terminus stelle ich diese spezielle Vorgehensweise in der Methode des Entwurfs beider Disziplinen gegenüber und ihm folgt weiters die Hypothese der Existenz von *Kerning* in der Architektur – die optische Korrektur zieht sich vom Entwurf bis in seine eigene Darstellung. »Die Architektur begann, wie jede Schrift, als Alphabet. Man stellte einen Stein aufrecht hin, und das war ein Buchstabe, und jeder Buchstabe war eine Hieroglyphe, und auf jeder Hieroglyphe ruhte eine Gedankengruppe wie das Kapitell auf der Säule. In dieser Weise bauten die ersten Völker, überall, im selben Augenblick und auf der ganzen Erde. Man findet den ›aufgerichteten Stein‹ der keltischen Völkerschaften im asiatischen Sibirien und in den Pampas von Amerika wieder. Später bildete man Worte; man setzte Stein auf Stein und verband diese granitenen Silben, das Wort versuchte einige Wortverbindungen. [...] Hatte man viele Steine und ein weites Land, so schrieb man bisweilen sogar einen Satz.«³ Selbst wenn der Sprung des Maßstabes ein gewaltiger ist, werden Buchstaben, Textarrangements, Gebäude oder ganze Städte letztlich alle – innerhalb der Grenzen der Dimension eines Bildschirms auf das je nach Gegenstand divergierende Größenverhältnis

skaliert – innerhalb einer vorgeschriebenen oder selbst definierten Struktur entworfen.

Eine bildliche oder textliche Projektionsfläche von Gedanken und Ideen stellt Ergebnisse architektonischer oder geistiger Räume dar, beide sind erdacht und wurden mit der Absicht sich mitzuteilen oder zum Zweck der Wissensvermittlung geschaffen. Oft tritt die Flächigkeit beider synchron in Erscheinung und auch in Konkurrenz. Wenn es zur Überblendung beider Ebenen kommt, wird die äußere oder innere Hülle von Architektur zur Buchseite oder zum Plakat und mündet in der Verschmelzung aller zweidimensionaler Parameter einer Seite. Fernab einer Debatte von Schrift im öffentlichen Raum weitet sich die Kernthese hin zu einer für den Druck ausersehenen (typo-)grafischen Architekturdarstellung. Bei der Präsentation des Architektur-Magazins GAM.07 proklamierte Urs Hirschberg die Affinität von Architekten zu grafischer Gestaltung: »Es ist eine von unseren wunderbaren Grafikern von vorne bis hinten überzeugend gestaltete Publikation, die man wirklich überall herzeigen kann und die richtig Spaß macht, durchzulesen und anzuschauen. Man sagt ja manchmal über uns Architekten, dass wir lieber Bilderbücher haben und nicht gerne lesen. [...] auch in Bildern kann man sich

ausdrücken, auch Pläne und Grafiken kann man lesen und diese grafische Sprache ist wichtig, denn sie vermag Dinge von höchster Komplexität zu transportieren. Wir sind auf diese Form des Umgangs mit Komplexität angewiesen, ohne sie kann keine hochwertige Architektur entstehen. Es ist für uns wichtig, dass auch die Grafik stimmt. Wir müssen uns also nicht dafür genieren, dass wir Augenmenschen sind, dass wir Ästheten sind, dass für uns Form und Inhalt zusammengehören.«⁴

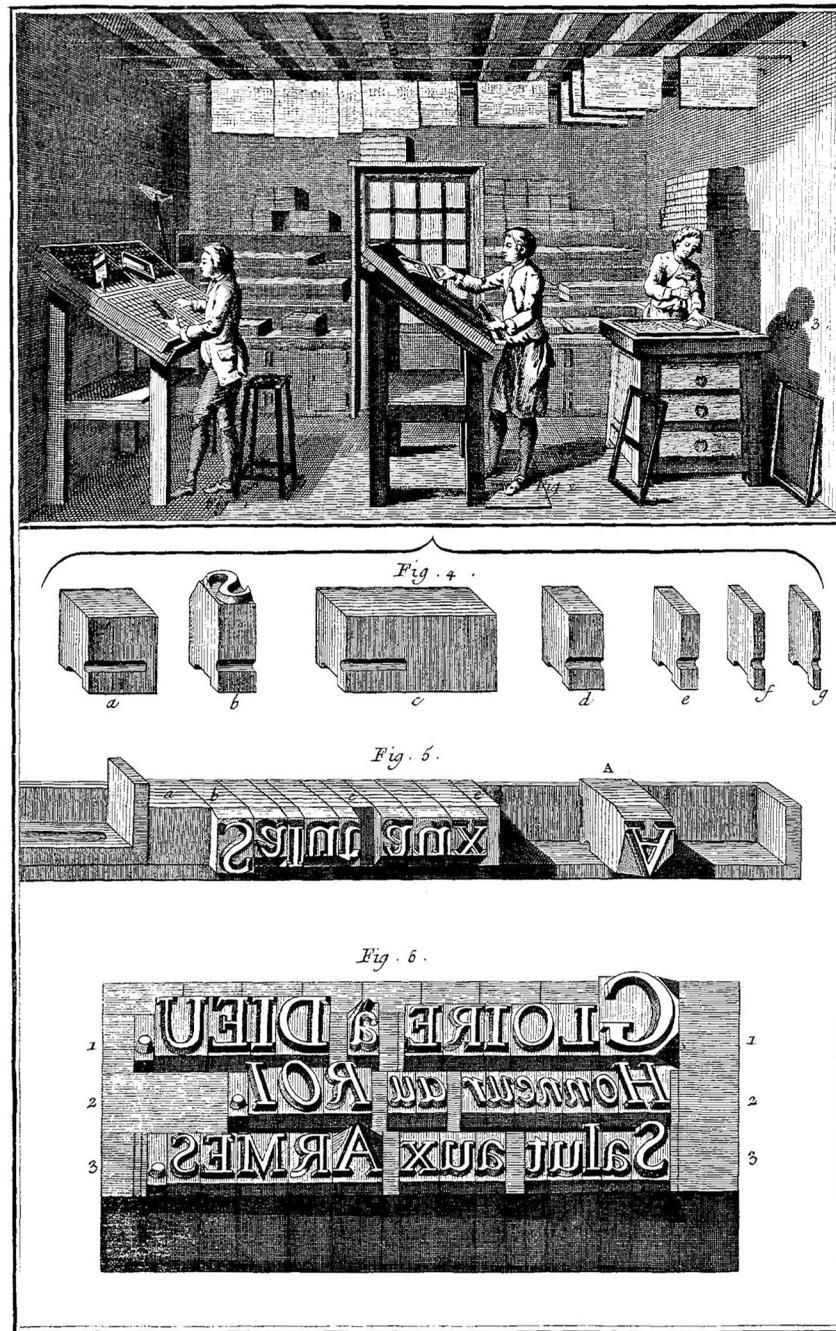
In Drucksachen und bereits in der Phase der Kreation am Bildschirm bestehen Affinitäten zwischen der architektonischen und typografischen Praxis. Die digitale Zeichenfläche und Spielwiese zweidimensionaler Grafiken ist heute in beiden Disziplinen dieselbe. Architekten, Grafik Designer und Schriftgestalter verwenden in der Regel sogar wesensverwandte Zeichenprogramme. Doch bereits vor dem digitalen Zeitalter war das Werkzeug für das Erstellen von Schrift und Architekturzeichnung buchstäblich in einer Hand. Mithilfe eines historisch signifikanten Abrisses lässt sich der Synchronismus der visuellen Standardisierung von Typografie und Architekturdarstellung weiter untermauern. Die mechanische Revolution des Buchdrucks und der Xylografie sind dabei genauso bedeu-

tend, wie die dem Alphabet und der architekturtheoretischen Vermittlung jener Zeit inhärente kombinatorische Methode mittels der Verwendung einer begrenzten Anzahl von Elementen.

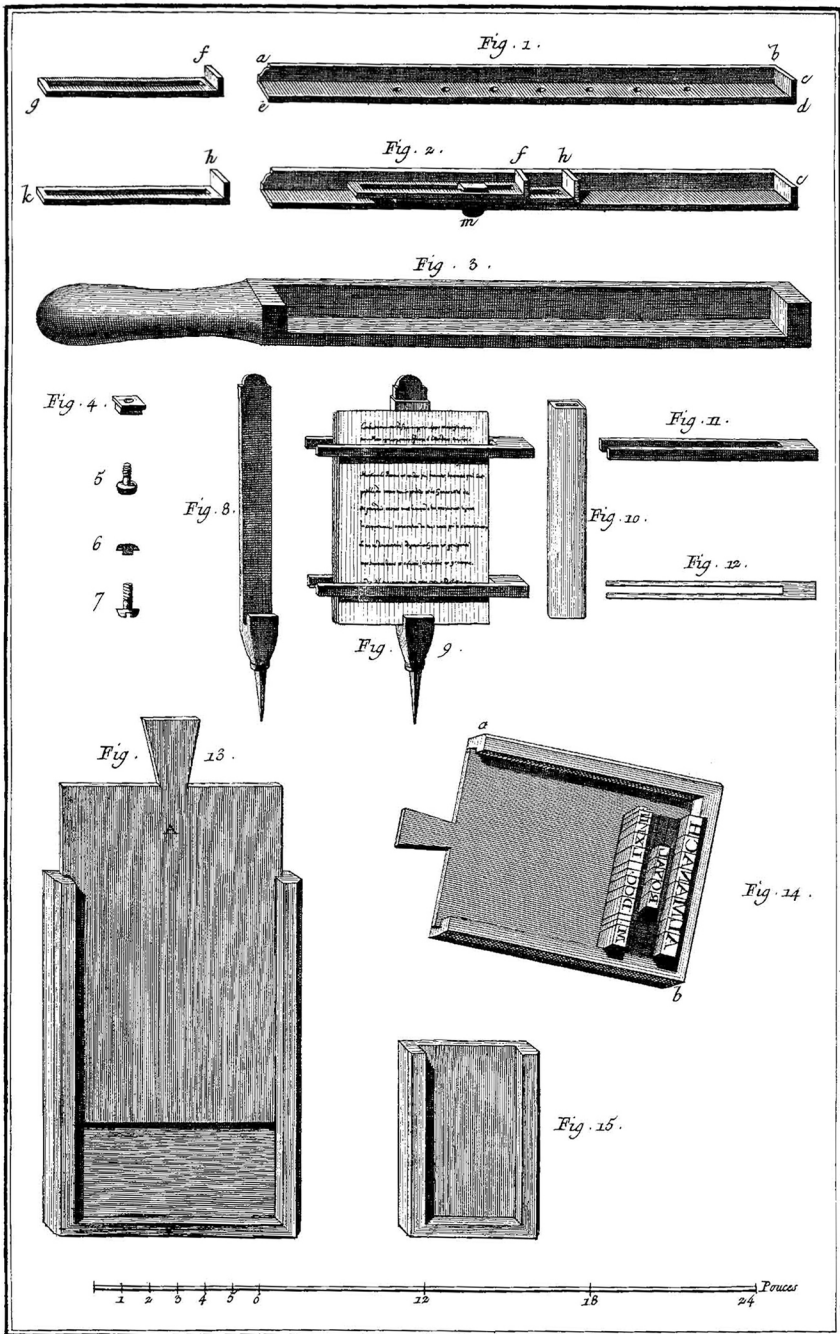
Die Erfindung des wohl bekanntesten Prototypografen der Geschichte und die mögliche technische Reproduzierbarkeit und Standardisierung von Bildern glich einer Zäsur und hatte im Wandel zur Renaissance die Transformation der architektonischen Praxis zur Folge. Architekten des Mittelalters akkumulierten und tradierten ihr Wissen auf sprachlichem Wege – in manchen Fällen wurde sogar ein Verbot der geschriebenen Form auferlegt. Die *Ekphrasis*, eine literarische Gattung der Bildbeschreibung, war die gängige Methode verbal abstrakte, geometrische Abfolgen zu visualisierten. Während sich mündlich ästhetische Sachverhalte nicht präzise umschreiben ließen, war der Grad der Anschaulichkeit geometrischer Regeln und Abfolgen sehr hoch, erforderte jedoch ein gutes Gedächtnis und Mnemotechnik. Bereits vor der Möglichkeit der technischen Erzeugung reproduzierbarer Bilder orientierten sich Architekten dieser Zeit stark an Vorbildern und inkorporierten das Erstellen vermeintlicher Kopien in ihre gestalterische Praxis. Diese Imitationen stellen trotz damaliger Beteuerung der Ähnlichkeit aus

heutiger Sicht keine expliziten Replikas dar, denn die Bauwerke galten für sie bereits als Imitat sofern sie dem Vorbild in geometrischen Eigenschaften oder der Anzahl und Proportion bestimmter Elemente übereinstimmten. Ideale waren ihnen nur aus Erzählungen oder textlichen Beschreibungen bekannt, eine solche Nachahmung auf nicht-visueller Ebene ist uns heute völlig fremd.⁵ Imitieren und Kopieren stellt in unserer Zeit einen visuellen Vorgang dar, deren Grenzen an Toleranz gewonnen haben. Was damals eine Kopie bezeichnete, würde man heute wohl mit feineren Abstufungen als Inspiration bezeichnen.

Seit der technischen Reproduzierbarkeit ist Pilgern allgemein Geschichte, Bilder sind an keinen Ort mehr gebunden und reisen heute zu uns nach Hause. Die Bedeutung eines Kunstwerkes ändert sich mit der Unabhängigkeit seiner Leinwand.⁶ Publizistische Strategien des Mittelalters beschränkten sich auf das Skizzieren und handschriftliche Festhalten mündlich umschriebener Bauwerke aus dem Gedächtnis des Reisenden. In äußerst seltenen Fällen traten beide Methoden synchron in Erscheinung. Die Vervielfältigung identer Schriftstücke und Bilder erfolgte damals durch Ansagen des zur Reproduktion bestimmten Sujets an Kopisten. Da die



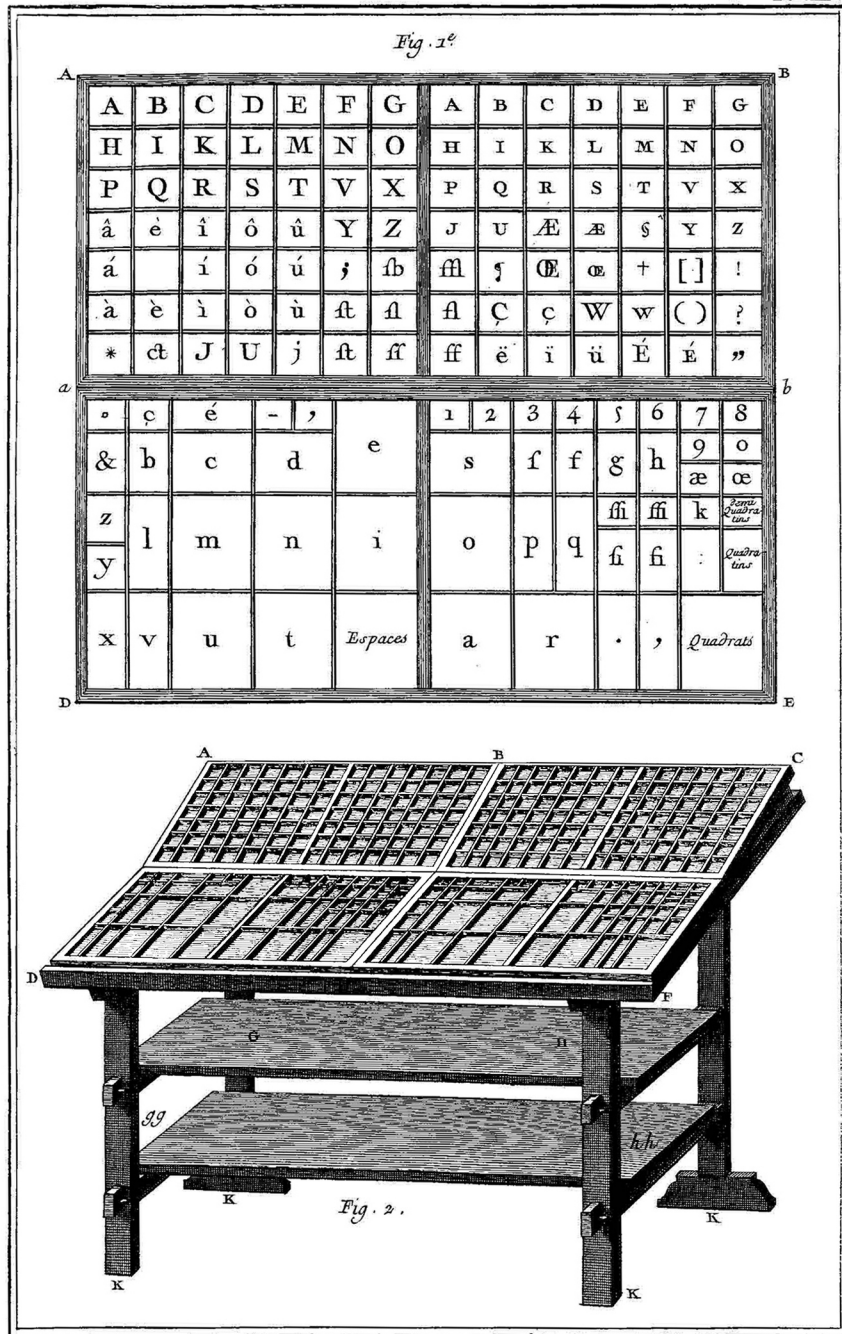
Imprimerie en Lettres, L'operation de la casse.



Goussier del.

Benard fecit

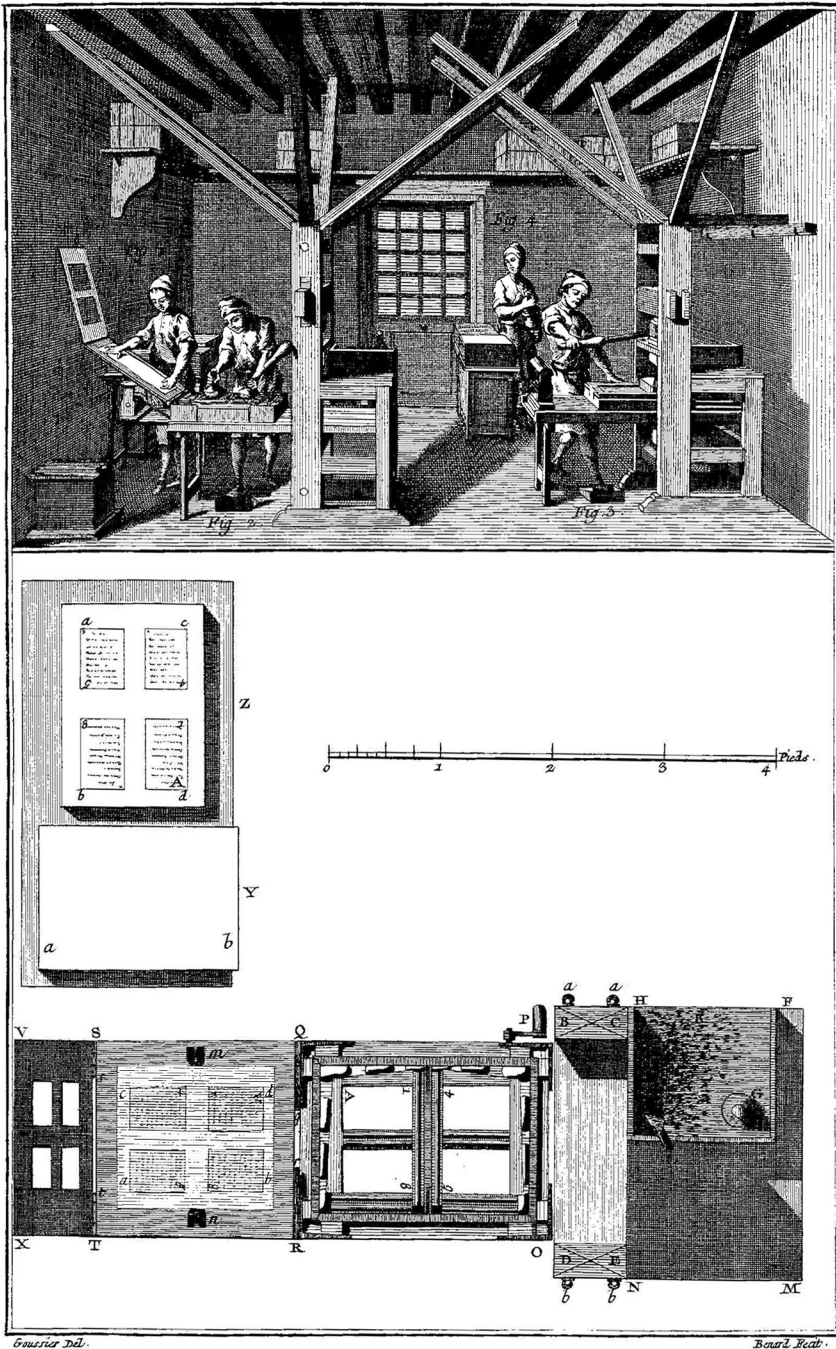
Imprimerie, suite de la Casse. Instrumens et Outils.



Goussier del.

Benard fecit

Imprimerie, Casse



Goussier Del.

Benoit Sculp.

Imprimerie, L'opération d'Imprimer et Plan de la Presse.

anhand verbaler Vermittlung erstellte Kopie der Vorstellungskraft jedes einzelnen unterlag, war jedoch auf die Genauigkeit ihrer Zeichnungen nicht viel Verlass. Dieses dem Mangel an technischen Errungenschaften verschuldeten Misstrauen gegen das Architekturbild betraf nur das Zusammentragen und die Distribution architektonischen Wissens, Baupläne hingegen lieferten durch die Erstellung von Druckpausen ohne Einbußen originalgetreue Ergebnisse. Solange es unabdingbar war Reisen anzutreten um das Gelesene tatsächlich zu visualisieren, lag alles Vertrauen in Texten. Die Erfindung des Buchdrucks und der Xylografie veränderte alles – plötzlich konnte sich das technisierte Bild im Rhythmus der bleiernen Lettern vermehren und stand auch endlich den Nutzern, die sich einer visuellen Praxis verschreiben hatten, preiswert, identisch und ständig zur Verfügung und machte das Reisen für diesen Zweck überflüssig. Das Prinzip der Nachahmung näherte sich rasch heutigen Vorstellungen des Kopierens an, denn der Vorgang, bei dem Architekten Elemente von Bauwerken der Antike aus einem Bildarchiv gewählt entkontextualisiert im eigenem Entwurf recyceln konnten, war zunehmend visuell. Ein

Fig. 3-6 Themenbereich Buchdruck aus der Encyclopédie von Denis Diderot und d'Alembert, 1751

wichtiges grafisches Archiv stellten die rund hundert Jahre nach Entstehen des Buchdrucks publizierte »Sieben Bücher zur Architektur« von Serlio mit ihren fünf katalogisierten, antiken Säulenordnungen dar. Bemerkenswert ist, dass der Anhang einer Übersetzung dieser Kompilation den serlianischen Elementen eine typografische Proportionsstudie von Buchstaben gegenüberstellt. Dieser Vergleich von zwei grafischen Artefakten illustriert die beiden Medien inhärente Absicht der Reproduzierbarkeit. Dass bereits in diversen Holzschnitten der Renaissance repetitive idente, grafische Symbole auftauchen, ist präsumtiv der Kombinatorik des Alphabets zu verdanken.⁷

Demnach wurzelt dieses voraussetzende Entwurfskriterium der bewussten Wiederholung in der Beweglichkeit bildhafter Lettern, welche ebenso in der heutigen Architekturdarstellung dominieren. Ernst Neuferts »Bauentwurfslehre«, unzählige, in ihrer Abwandlung endlos gestreute Symbolbibliotheken computergestützter Zeichenprogramme oder die seit einer Dekade grassierenden Schattenfiguren der Enzyklopädie »Neubauwelt« sind nur einige Beispiele heute gängiger, grafischer Standards. Illustrationen dieser Art machen sich sogar den numerischen Zeichensatz des *Unicode*-Standards zunutze,

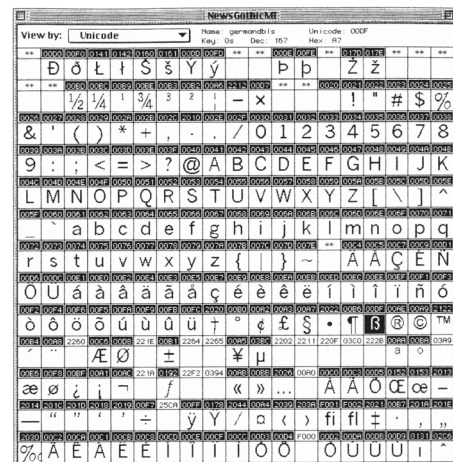


Fig. 7 Unicode

um ihre Sammlung auf ein nutzerfreundliches System zu limitieren. Der Kreis schließt sich mit der Erwähnung digital kodierter Schriftarten. Sie sind letztlich die definierende Gestalt des Werkzeuges Alphabet und nichts als ein zur unbegrenzten, technischen Reproduzierbarkeit verdammtes Bild, das darüber hinaus visuell eine Sprache im Sinne der »Architektursprache«, fern einer linguistisch artikulierten, in sich trägt. Die Technisierung des Bildes hat mitunter den Nachteil der Genese uniformer Darstellungskonventionen, denn jede inflationär verwendete Gestalt riskiert den Verlust ihrer »Aura«⁸ und führt zum Wunsch nach Individualität, der aber bei Schriftarten nach Maß, für die keine Lizenz erworben werden kann, trotz ihrer eigentlichen Bestimmung keinen Widerspruch bildet.

1

Gänshirt, Christian: Sechs
Werkzeuge des Entwerfens,
in Wolkenkuckucksheim Jg.
4 (1999), Heft 1, www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/991/Gaenshirt/gaenshirt.html; 7. Mai 2014

2

Uebele, Andreas: Schrift im Raum,
Visuelle Kommunikation und
Architektur, Mainz 2000, S. 82

3

Hugo, Victor: Exkurs Buch-
druck, Dieses wird jenes töten,
in ARCH+ Zeitschrift für Archi-
tektur und Städtebau #186/187,
Berlin/Aachen, 2008, S. 116

4

Hirschberg, Urs: TU Graz,
Präsentation GAM.07;
15. April 2011

5 Vgl.

Carpo, Mario: Exkurs Buchdruck,
Die Entstehung des typografi-
schen Architekten, in ARCH+
Zeitschrift für Architektur und
Städtebau #186/187, Berlin/
Aachen, 2008, S. 118-119

6 Vgl.

Berger, John: Ways of Seeing.
Episode 1 (1972), www.youtube.com/watch?v=OpDE4VX_9Kk;
10. Mai 2014

7 Vgl.

Carpo, Mario: Exkurs Buchdruck,
Die Entstehung des typografi-
schen Architekten, in ARCH+
Zeitschrift für Architektur und
Städtebau #186/187, Berlin/
Aachen, 2008, S. 120-121

8

Rebel, Ernst: Druckgrafik.
Geschichte und Fachbegriffe,
Stuttgart 2009, S. 156-158

Im Gespräch mit

Karel Martens

*1939

Videotelefonat Wien — Amsterdam
am 29. April 2014

Karel Martens ist holländischer Typograf und gilt als einer der bedeutendsten Protagonisten des Grafik Designs. Er unterrichtete in *Yale*, New Haven, an der *Jan van Eyck Academie* in Maastricht und ist Mitbegründer des zweijährigen Grafik Design Masterstudiums in Arnhem, der *Werkplaats Typografie*. In 2009 schloss sich diese mit der *ISIA Urbino* in Italien in Form einer internationalen Summerschool zusammen, wo ich durch meine Teilnahme im dritten Jahr Karel Martens kennenlernen durfte. Für seinen einzigartigen Schaffenszyklus – ein besonders farbenfroher, durch Experimente mit zweckentfremdeten Druckformen charakterisierter, fortlaufender, visueller Prozess – erhielt er eine Vielzahl an Auszeichnungen, sein Buch ›Printed Matter‹ zählt zu den ›schönsten Büchern der Welt‹. Ihn in meine Investigation einzubeziehen, rührte besonders aus dem Interesse an seinen zahlreichen Projekten im Architektur-Kontext. Mit *Neutelings Riedijk Architekten* realisierte er einige typografische Fassaden und seit mehr als zwanzig Jahren zeichnet er für die grafische Gestaltung des zweisprachigen *OASE Journal for Architecture* verantwortlich.

Bereits Hermann Zapf sagte Typografie sei zweidimensionale Architektur. Was weckt aus einer typografischen Denkweise heraus ihre Neugier an Architektur?

KM

Dieser Erkenntnis stimme ich tatsächlich zu. Typografie ist auch nach meinem Empfinden Architektur, da ihr ein ganz ähnlicher Aspekt von Dreidimensionalität innewohnt. Bei der Gestaltung eines Buches gibt es nicht nur die reale, physische Komponente, etwa bei der Verwendung von durchscheinendem Papier, das ein typografisches Raster oder die Anordnung von Textspalten und Zeilen erkennen lässt und plötzlich die Relevanz von *Registerhaltigkeit* zutage tritt. Die Rückseite eines Blattes impliziert diesen dreidimensionalen Charakter. Ein Buch lässt sich in diesem Sinne auch sehr gut auf subtile Weise mit Architektur vergleichen, gerade weil beide eine bewusste Reihenfolge einzuhalten haben und das Ziel verfolgen einen Raumkanon zu entwerfen. Betritt man zum Beispiel ein Museum, passiert man zuerst den Eingang, ihm folgt ein Zwischenraum, der uns auf das Durchschreiten der Ausstellungsräume vorbereitet, usw. – natürlich geht die Variation dieser Abfolge mit der Kategorisierung der

Funktion eines Gebäudes einher. Das Medium Papier ist zweifelsohne dreidimensional. Ein Buch ist für mich eine allegorische Sequenz architektonischer Räume.

Die Philosophie von *OASE* ist ein unabhängiges, internationales Fachmagazin für Architektur zu sein, das seine Aufgabe in der Verbindung eines akademischen Diskurses mit der Sensibilität gestalterischer Praxis sieht. Es plädiert für eine kritische Betrachtung, in der architektonische Projekte eine zentrale Stellung einnehmen und bettet sich gleichzeitig in ein breites, kulturelles Umfeld ein. Unter dieser Voraussetzung, welche Affinitäten oder Gemeinsamkeiten erkennen sie zwischen Architektur und Typografie sowie der Divergenz und Grenzen ihrer Praxis?

KM

Natürlich könnte man nun die Kunstgeschichte bis zum Entstehen von beschrifteten Fassaden aufrollen. Dieser Frage folgt meine Assoziation aber zur Positionierung des Architekten heute, die Grenzen architektonischer Praxis haben sich gerade im letzten Jahrhundert und noch mehr in vergangenen Jahrzehnten verschoben. Es gibt aber gelungene Projekte typografischer Applikation, bei der sich der Architekt selbst

der Schriftgestaltung annahm. In die Rolle eines ›Faktotums‹ geschlüpft, widmete sich ein Architekt oft auch der Gestaltung der Möbel. Unsere zunehmend ephemere Zeit zeigt, dass heute weniger Wert auf Details gelegt wird, der Fokus liegt viel mehr im Gebäude, es geht darum ein Landmark zu bauen. Ich bin gerade in meiner Wohnung, das Gebäude ist vielleicht das schönste in Amsterdam, hier zeigt sich aber, dass die Architekten dem Inneren nicht ihre volle Aufmerksamkeit geschenkt haben. Die Fassade ist eine Collage mit in Form und Farbe variierenden Fenstern, die aussehen wie Container. Es kennt sicher jeder den *Silodam* von *MVRDV*. In unserer Wohnung lassen sich die Fenster nach innen öffnen, aber so, dass davor nicht mal ein Tisch platziert werden kann. In anderen Appartements ist das ohne Weiteres möglich, der Variation willen haben sie es aber nicht überall gleich gemacht. Dieses Gebäude erfüllt den Zweck der allgemeinen Idee eines Statements, auf den Nutzer nimmt es kaum Rücksicht, ich finde es wirklich nicht optimal gelöst. Im Vergleich, wenn man zum Beispiel ein Gebäude von Mies van der Rohe betritt, stellt man fest, dass dort mit jedem Detail sorgsam umgegangen wurde, es dient dem Nutzer, dieses Gebäude dient dem Architekturbüro. Ich

kann dennoch nicht abstreiten, wie sehr ich es mag, es zu betrachten stimmt mich positiv. Es ist nicht zu übersehen, wie die Bemühung um gute Beschriftung an Aufmerksamkeit verloren hat, es ist leider nicht mehr ein Teil der allgemeinen Grundidee.

Genau wie beide Disziplinen dem Nutzer dienen sollten, könnte man auch so manchem Grafiker unterstellen, sich nur ein Landmark errichten zu wollen. *Ephemera* etwa kann aber kaum Kritik anhaften, denn eine missglückte Gestaltung ist schneller vergessen als bei einem Gebäude.

KM

Absolut, eine Drucksache ist vergänglich und kann uns daher nicht auf die Art einschränken, wie zum Beispiel ein Gebäude es vermag. Das wird in der Gestaltung von vielen ausgenutzt. Meine Kritik richtet sich übrigens nicht an alle Architekten. In den Anfängen des Buchdrucks, als Grafik Design gar nicht existierte, war der Buchdrucker ein Intellektueller und stand in engem Kontakt mit dem Autor. In Antwerpen gibt es das Museum Plantin-Moretus. Plantin war belgischer Buchmacher im Mittelalter, zu seiner Zeit war auch in der Architektur noch alles in einer Hand, heute sind die Disziplinen

viel mehr aufgesplittet. *MVRDV* ist in diesem Sinne das Konzept gelungen, allerdings gibt es Mängel in der Durchführung. Selbst wenn dieses Gebäude nichts mit Typografie zu tun hat, es lässt sich beobachten, dass Architekten die Kollaboration mit Grafik Designern forcieren, damit sie sich der Beschriftung ihrer Fassaden annehmen. Mit *Neutelings Riedijk* zusammen habe ich ja zum Beispiel bei der Fassade der Druckerei in Ede oder auch in Haarlem beim Konzerthaus einen visuellen, typografischen Aspekt appliziert.



Fig. 8 Printshop Veenman von Neutelings Riedijk, 1997

Die Titelblätter von *OASE* sind nahezu alle mit Text gestaltet, Fotografien von Gebäuden oder Pläne werden kaum verwendet – das ist eine unübliche Marketing-Strategie, wenn man be-

denkt, dass viele Architekten Augenmenschen sind. Würden sie behaupten, der Text am Cover kann als figuratives, architektonisches Wortbild interpretiert werden?

KM

Als damals der Herausgeber von *OASE* mit der Bitte an mich herantrat, sich seiner Absichten für dieses Theoriemagazin gestalterisch anzunehmen, entschied ich das zuvor verwendete A4-Format in ein adäquates Buchformat von 17x24cm zu sublimieren. Das Wesen des Alphabets scheint mir der Theorie näher als ein Bild. Da Repräsentation von Theorie durch Schrift passiert und Buchstaben die Sache einfach auf den Punkt bringen, hatte ich als Konsequenz eine typografische Lösung vorgeschlagen. Man findet eine Vielzahl kompositorischer Regeln und Werte, die sowohl in Architektur als auch im Grafik Design geschätzt werden, etwa die Bedeutung eines Wortes. Das Alphabet ist für mich gerade dann etwas mystisches, wenn es in Form eines Buches oder eines theoretischen Magazins in Erscheinung tritt. Hätte *OASE* ein Hochglanz-Architekturmagazin auf glossy Papier sein sollen, wäre es angebracht gewesen mit spektakulären Bildern zu arbeiten.





Fig. 9–10 Cover des OASE Journal for Architecture

Mit der systematischen Kombination abstrakter Figuren, die den Zweck eines *Klischees* erfüllen, haben sie ihre eigene gestalterische Methode entwickelt, ähnlich wie auch das Alphabet ein Werkzeug ist, das in unserer Sprache durch die Kombination einzelner Figuren Sinngehalt erzeugt. Im digitalen Zeitalter scheint es fast ein logischer Schritt zu sein, gestalterische Wege zu vereinfachen und technische Ursprünge zu erkunden. Wie wichtig sind ihnen der Bezug zu alten Techniken und das Experimentieren mit physischen Objekten, wie etwa Druckformen und bewegliche Lettern?

KM

Das ist mir eigentlich gar nicht so bewusst. Ich wuchs noch mit dreidimensionaler Schrift auf und erinnere mich auch sehr gerne an meine ersten typografischen Worte mit der Monotype Setzmaschine zurück. Mein Druckprozess ist ein nie enden wollender und zu diesem Kontinuum haptischer Erfahrungen zählt sogar die Magie des Geruchs von Tinte. Um nun aber an die Frage anzuknüpfen – ich finde Disziplinen wie Tanz, Film, Architektur oder Typografie bedienen sich derselben Regeln, um Spannung zu erzeugen. In einem Kriminalroman zum Beispiel sollte ein Leser von der am Ende ab-

gefeuerten Waffe bereits auf den ersten Seiten des Buches erfahren. Diese Seiten dienen der Erzeugung von Spannung und gleich verhält es sich in der Architektur – ob es nun um die Größe von Fenstern oder ihre Relation zum Rest des Gebäudes geht – und das gleiche Ziel verfolgt die Typografie. In der Buchgestaltung beginnt man auch nicht gleich mit dem Text, außer vielleicht des Understatements willen. Zuerst gibt es eine weiße Seite, dann vielleicht ein Titelblatt, dann ein Inhaltsverzeichnis und dann plötzlich ist man ins Buch abgetaucht.

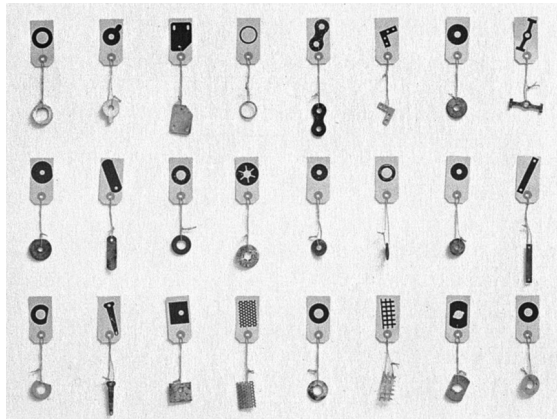


Fig. 11
Klischees von
Karel Martens

Natürlich bedeutet mir im kreativen Prozess die physische Erfahrung sehr viel, da sie eine andere Denkweise provoziert, aber das ist ja nicht die Regel für jedermann. Arbeitet man mit realen Objekten und den eigenen Händen,

ist es eine andere Erfahrung als am Computer. Hier kommt nun auch erneut der Geruch von Tinte ins Spiel – die Tatsache, dass man erst einen Tag warten muss bis es trocknet und es wieder angegriffen werden darf, das Hantieren mit Gegenständen, Sachen selber zu machen ist wirklich ein unentbehrliches Erlebnis.

Typografie wurzelt schon wegen der bleiernen Lettern in dreidimensionalen Objekten, die in Folge ein zweidimensionales Abbild erzeugten. Auch wenn das heutzutage anders geschieht, geht Architektur den entgegengesetzten Weg, denn sie ist vorrangig das Produkt zweidimensionaler Darstellung.

KM

Während das früher tatsächlich so war, fließt und schwebt heute am Bildschirm alles und lässt sich buchstäblich nicht mehr ergreifen. Unerwartetes, das zum Beispiel allein durch das Drücken eines falschen Knopfes geschieht, ist fern von jeglicher physischer Erfahrung. Selbst wenn ein kreativer Prozess in Gedanken entsteht, muss dieser materialisiert werden. Interessant ist, dass Architekten nicht nur in eine entgegengesetzte Richtung denken, die Distanzen von einem Blatt Papier oder Modell

zum vielfach größeren Bauwerk klaffen dabei deutlich auseinander. Die kleinen, in meiner Branche üblichen Formate lassen sich leicht unter Kontrolle halten, etwa das Format einer Briefmarke oder eines Buches. Dass ich beim Denken und Handeln den großen Sprung von Flächigkeit in die dritte Dimension beneide und dieser in unserem Beruf tatsächlich einst präsent war, ist wahrscheinlich der Grund, weshalb der Einsatz von Druckformen meine gestalterische Praxis dominiert.

In ihrem Buch ›Printed Matter‹ ist mehrmals die Rede von einer gewissen Botschaft, der Aufgabenstellung, und den Empfängern, die es gilt zu informieren, der Öffentlichkeit – zwischen ihnen steht der Designer mit Fachwissen und seiner spezifischen Auffassung. Nur der respektvolle Umgang zwischen Auftraggeber und Designer erlaubt einen konstruktiven Dialog sowie ein positives Ergebnis. Wie würden sie in diesem Zusammenhang die Kollaboration von Architekt und Typograf beurteilen?

KM

Designer sind bemüht substanzielle Objekte zu schaffen, deshalb braucht es zwischen Auftraggeber und Designer so etwas wie Chemie und

auch in einer guten Beziehung von Designer und Ausführenden sollten diese den selben Weg gehen. Ich sehe keinen Unterschied zwischen einem Verleger, der selbst gerne Bücher macht oder einem Architekten, der mich ja auswählt, weil er meine Arbeit gut findet. Mein ganzes Leben lang Bücher zu gestalten, würde mich nicht glücklich machen. Ich finde den längeren Prozess von Architektur sehr interessant und schätze die Abwechslung und das Zusammenarbeiten mit unterschiedlichen Leuten. Heute gehe ich zur Präsentation der neuen Ausgabe von *OASE*, Peter Zumthor wird einen Vortrag halten, für ihn haben wir die vorige Nummer gemacht.

Jeder Auftrag impliziert eine konkrete Frage, die ein Gestalter durch seine Persönlichkeit individuell beantwortet. Im Grafik Design und in Architektur sind die Methoden eine Antwort zu finden und zu vermitteln sehr ähnlich. In beiden Disziplinen lassen sich große Qualitätsunterschiede in Bezug auf die Fähigkeit der Darstellung einer Idee oder eines Konzepts feststellen. Wie würden sie als erfahrener Lehrbeauftragter die Relevanz typografischer Grundkenntnisse Architektur-Studenten näherbringen? Halten sie solch spezifische Kenntnisse für wichtig?

KM

Das ist eine interessante Frage. Ich persönlich wurde nicht nur zum Typografen ausgebildet, durch mein Studium an der Kunstuniversität profitierte ich von verschiedenen Einflüssen. Typografie hat sehr viel mit Konvention und Tradition zu tun und ich glaube, man sollte immer versuchen ihnen zu entfliehen um einen manieristischen Austausch und Authentizität anzustreben. Appropriation typografischen Wissens geschieht zum Beispiel durch den Konsum diverser Handbücher. Als ich etwa ein Buch von Jan Tschichold las, schlug ich es nach zwei Seiten wieder zu – es war nichts für mich. Ich als Lehrer kann nur die Leidenschaft und Neugier meiner Studenten ernst nehmen, wenn jemand Architektur studiert und neugierig ist auf Typografie, dann wird er seinen Weg finden und Leute, die ihm diesen zeigen. Ich stimme zu, dass sich ein typografisches Wissen in der Architektur mehr forcieren ließe, gerade weil beim Verkauf eines Gebäudes die Darstellung essenziell ist. Die meisten Präsentationen von Architekten bedienen ein Klischee, das, selbst wenn es natürlich nicht alle betrifft, eigentlich schon wegen der Verfügbarkeit heutiger Programme umgangen werden müsste. Unfertige Momentaufnahmen darzustellen ist eine Phase

im gesamten Schaffensprozess, die Architekten aber, weil Menschen im Allgemeinen gerne Dinge vertuschen, versuchen zu verschönern. Pläne und Präsentationen dieser Art geben mir das Gefühl, sie nehmen ihre Auftraggeber nicht ganz ernst. Heute ist alles zu Kommerz, Werbung und Marketing verkommen, es geht darum Geld und nicht mehr schöne Sachen zu machen, die natürlich schon auch kosten – die Profitgier scheint aber größer.

Abschließend würde mich interessieren, ob sich ihre frei interpretierte Beziehung von grafischer Repräsentation in Architektur und Typografie in einem konkreten Beispiel manifestieren lässt.

KM

Ohne Zweifel manifestiert sich diese für mich in der Kapelle von Le Corbusier in Ronchamp. Als ich sie zum ersten Mal sah, offenbarte sich mir in der Radikalität des Gebäudes, vor allem wegen der Anordnung der Fenster, die keinem Rastersystem und keiner fixen Größe folgen, der Inbegriff einer freien Denkweise – diese Freiheit im Anordnen von Elementen wünsche ich mir als Grafiker. Der Einfall des Lichts in dieses wunderschöne Gebäude war definitiv ein Aha-Erlebnis, denn ich erinnere mich auch

nicht zuvor je so beeindruckt gewesen zu sein. Der Bruch oder das Spiel mit Konventionen und Traditionen und die Überwindung aus der Routine zu entfliehen, sind ein Gradmesser für Authentizität, der ich sehr große Bedeutung beimesse. Besonders weil der Computer uns verführt einer Standardisierung zu verfallen, ist es schwer mit ihm etwas Authentisches zu entwerfen. Konventionen sollten nicht willkürlich gebrochen werden, sondern vorwiegend um ihren eigentlichen Wert zu hinterfragen. Seinen eigenen Raum aus der Phantasie und Leidenschaft formen zu dürfen, ist das Schöne am Entwerfen.



Fig. 12
Notre-Dame-du-Haut de
Ronchamp von Le Corbusier,
1955

System und Intuition in der Gestalt der Fläche

II
S. 47–60

System und Intuition in der Gestalt der Fläche

Typografie basiert auf der offensichtlichen Beziehung zu Zeichen, Proportion und Geometrie. Letztere ist ein grundlegender Aspekt der die typografische Gestaltung mit der architektonischen verbindet. Ein Vergleichspunkt liegt »[...] in der Abstraktion des zeichnerischen Mittels von Linie, die euklidisch definiert und für Buchstabe wie geometrisch-architektonische Grundform verbindlich ist.«¹ Abgesehen davon, ob die lineare Führung eine gerade oder geschwungene Kontur von Buchstaben oder Gebäuden erzielt, spielt die Linie – damals wie heute – bereits einen Schritt vor dem Entwurf des eigentlichen, zu gestaltenden Objektes eine tragende Rolle.

Architektur kann als Ordnung von Räumen verstanden werden. Sie gliedert nicht nur Räume, Flächen und Gebäude sondern Funktionen, Bewegungsabfolgen und Lebensgewohnheiten. Um diese im Entwurf unter Kontrolle zu bringen und einer gewissen Logik zu unterwerfen ist es meist unumgänglich sich eines Hilfsmittels oder Ordnungssystems zu bedienen, das durch bestimmte Regeln das Proportionieren und Strukturieren der Flächen erleichtert. »Durand wollte den Entwurf rationalisieren, indem er Gebäude

vergleichend gegenüberstellte, wiederkehrende Elemente isolierte und sich bei ihrer gestalterischen Rekombination eines Rasters bediente.«² Dieses rationale, berechenbare Verfahren, das holistische Vergleichbarkeit von Gestaltungselementen schafft, ist dem Funktionalismus wie Ernst Neuferts ›Bauentwurfslehre‹ basal und im Gegensatz zu parametrischem Entwerfen unserer Zeit eine äußerst vorhersehbare Methode.

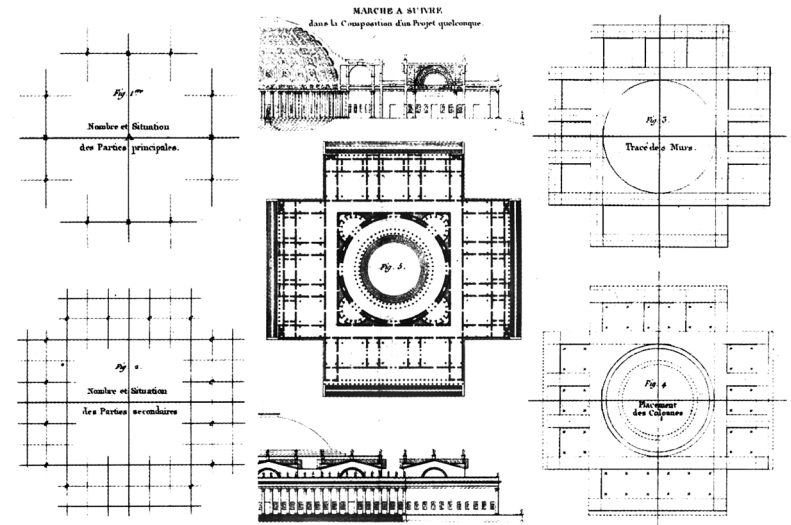


Fig. 13 Raster nach Jean-Nicolas-Louis Durand, 1809

Ein regelbasiertes Entwerfen auf Basis des Rasters liegt genauso der Typografie zugrunde, sei es bei der Gestaltung eines Layouts oder von Schrift selbst. Der Gestaltungsumfang von Buchstaben lässt sich durch die Limitation des

Alphabets einschränken, die Möglichkeiten der Schriftgestalt lassen sich aber dennoch kaum fassen und haben Rastersysteme zu einem gängigen, systematischen Hilfsmittel zur Ordnung und Strukturierung von Flächen wie Objekten werden lassen. Wie der Name schon sagt, ist der Raster lediglich das System innerhalb der Komposition einer Fläche, denn »ein raster führt zu zwang, uniformierung, schematisierung. ein system macht frei. [...] wenn es ein kriterium gibt für die weiterentwicklung der architektur, so den sprung vom raster zum system, und auch moderne typografie wird man nicht mehr am raster oder am gerasterten ästhetikprogramm erkennen, sondern an einem system, das erlaubt, die form vom inhalt abzuleiten.«³ Typografie verhält sich wie eine zweidimensionale Architekturordnung, im Grafik Design sind die Rahmenbedingungen der Fläche weit häufiger rechteckiger Natur und daher das Aufspannen von und Eingliedern in ein zweidimensionales Netz plausibel. Schriftgestalter bewegen sich beim Formen von Buchstaben in ausgesprochen kleiner Dimension und gerade auf nicht wahrnehmbare Details kommt es an. Die egalitäre Entwurfsmethodik anhand eines Rasters etablierte sich in der Schriftgestaltung bereits in der Renaissance – lange vor Durand.

Die Ausgangsform der Buchstaben bildete ein Quadrat, dessen Seitenlänge durch neun geteilt die »testa« und einen 81-teiligen Raster als Hilfskonstruktion ermittelte. Dem Quadrat und jedem seiner Teilstücke wurde der Kreis als zweiter und formgebender Parameter zur Seite

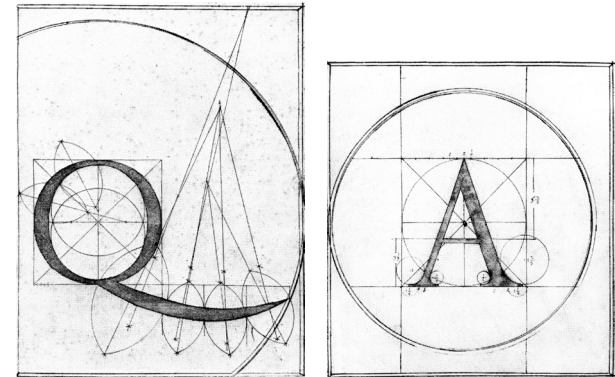


Fig. 14 Konstruktion der Lettern Q und A von Palatino, 1545

gestellt. Zur Konstruktion von Buchstaben mit höherem Detailgrad wurde ein Raster mit 2304 Teilquadraten empfohlen. Darüber hinaus erwies sich für die Blindenschrift, die einen hohen Grad der Abstraktion und Fixierung der Lage eines Symbols erfordert, die Methode Buchstaben in das Koordinatensystem eines Rasters einzuschreiben als besonders sinnvoll.⁴

Die präzise Lokalisation jedes Buchstaben des Alphabets war schon die dem Buchdruck inhärente Bedingung für die Anwendung dieses

Systems. »Eine Geometrie der Fläche brauchte Gutenbergs Druck aber schon deshalb, weil alles darauf ankam, einzelne Buchstaben an ihre Plätze zu setzen. Jede Bleiletter war durch ihren rechten und linken, oberen und unteren Nachbarn nachgerade definiert oder verortet.«⁵ Gutenberg verwendete als Schriftart der ersten Drucke die gebrochene und am Spitzbogen der Gotik inspirierte, kalligrafische *Textura* – auch bekannt als *Blackletter*. Schriftarten definieren die Gestalt von Buchstaben und sind ein zur Reproduzierbarkeit bestimmtes Mittel, »[...] um die Störquelle Menschenhand aus Texten wie aus Bildern zu eliminieren.«⁶ Dass das Medium Buchdruck beim Anordnen und Auswechseln der Lettern dennoch keiner Maschine unterliegt und zu Irregularität führen kann, zeigt sich in voller Ironie im Buchtitel von ›The Medium is the Massage‹. Der Schriftsetzer vertauschte nämlich im letzten Wort den Buchstaben e mit a – parabolisch bringt genau dieser Missgriff den Inhalt des Buches am besten auf den Punkt.

Weiters bestimmen neben der Position und Reihung auch die Drehung und Spiegelung die Bedeutung von Buchstaben. »In unserer Schrift geht es um den Stand der Dinge. Ein *n* ist das gleiche Ding wie ein *u*. Wir bezeichnen jedoch nicht das Ding, sondern seinen Stand.

In dieser Betrachtungsweise ist der Standort entscheidend für die Bedeutung der Dinge. [...] Jede Kinderzeichnung stellt die Menschen von vorne dar, Tiere und Gegenstände jedoch von der Seite, denn das sind die Ansichten, die das Wesentliche am deutlichsten vermitteln. Bei einem Tisch [...] malt das Kind auf der Fläche, die den Tisch von oben darstellt, eine Blumenvase, die von der Seite gesehen wird. Diese Darstellungsart wird als primitiv bezeichnet. Das ist ein irreführender Ausdruck für die objektive Darstellungsweise, die auch von Architekten und Konstrukteuren bevorzugt wird.«⁷

Ein schriftaffiner Mensch könnte von sich behaupten unter Symptomen typografischer Krankheiten wie *Typophilie*, der exzessiven Bindung zu und Faszination für die Gestalt von Buchstaben, oder *Typochondrie*, der anhaltenden Angst die falsche Wahl der Schriftart getroffen zu haben – oft gepaart mit einer zwanghaften Störung für optisches *Kerning* – zu leiden.⁸ *Kerning* oder *Unterschneidung* ist das proportionale, horizontale Verschieben von Buchstaben für einen gleichmäßigen Eindruck.

Der österreichische Typograf Rudolf von Larisch legte um 1900 in einem Lehrbuch dar, wie einst fälschlicherweise die Behauptung aufgestellt wurde das ideale Maß für ein ausge-

wogenes Distanzverhältnis durch Einschreiben der Buchstaben in ein Quadratraster mit einem Abstand der Breite von einem Quadrat zueinander zu erreichen. Das Abzählen aller Felder und die daraus resultierende, optische Unverhältnismäßigkeit zwischen den Buchstaben sind jedoch der mathematische Beweis für das optische Auseinanderreißen des Wortes *ULTIMA* in seine inhärent entgegengesetzte Bedeutung.⁹



Fig. 15
Quadrate als Lückenmesser

Larischs hohes ästhetisches Empfinden in Sachen Typografie und Buchgestaltung inspirierte weiters rund hundert Jahre später Radim Peško zu seinem Schriftentwurf für das Erscheinungsbild der Wiener Secession, der sich gegenwärtig großer Beliebtheit erfreut.

Wenn man liest übermitteln die Schriftwahl und der Satz subtil, bereits vor dem Erfassen einzelner Wörter, einen Hinweis auf die Gattung des Textes. Auch neutral wirkende Typografie hat immer eine Wirkung, über deren Zustandekommen sich der Leser aber selten bewusst ist, er hinterfragt die Form der Buchstaben nicht. Für eine harmonisch empfundene Wirkung kann man sich bei der geometrischen Gestaltung von

Schrift, noch mehr als in der Architektur, nicht auf die rein konstruktive Logik der Symmetrie verlassen, denn die Lesbarkeit zweidimensionaler geometrischer Formen unterliegt viel mehr optischen Gesetzen – maßgebend ist also das menschliche Auge, eine subjektive Tatsache. Formen geringerer Fläche wirken bei identischer Höhe neben denen mit größerer Fläche optisch kleiner; ein Dreieck muss gegenüber einem Quadrat erhöht werden. Auch waagrechte Elemente nimmt der Mensch mit stärkerer Intensität wahr, als senkrechte. Bei derart konstruierten Schriften sollten spitz- bis rechtwinklig aufeinander zulaufende Balken in ihrer Breite verjüngt werden, um ein ausgewogenes Verhältnis von Schwarz zu Weiß empfinden zu können. Zur Vermeidung dunkler Flecken und um dem Augenmaß standhalten zu können sind Adaptionen unausweichlich. Ausschlaggebend für einen sauberen Eindruck sind sowohl die Gestalt der Zeichen als auch die Anpassung des Zwischenraums, das *Kerning*. Das menschlich subjektive Empfinden steht also aus mikrotypografischer Sicht über der Geometrie. Das Prinzip der optischen Korrektur, dieses Gefühl für Harmonie, Balance und Ästhetik folgt keinen genormten Regeln und gilt auch unter Typografen als anspruchsvolle Aufgabe, welche ein Maß

an Perfektionismus erfordert. Weil also weder mathematisch noch wissenschaftlich nachgeprüft werden kann, muss davon ausgegangen werden, dass ihr Augenmaß einer Art Wahrheit entspricht und Allgemeingültigkeit besitzt. Das eigene Vermögen für optische Korrektur und die Fähigkeiten der *Unterschneidung* von Buchstaben kann man bei den zwei Online-Spielen ›Kern Type‹ (<http://type.method.ac>) und ›Shape Type‹ (<http://shape.method.ac>) einem kleinen Test unterziehen.



Fig. 16 Kern Type



Fig. 17 Shape Type

Weiters begleitet den Entwurfsprozess der Architektur auf der Suche nach Harmonie und Proportion eine Eigenschaft, die man durchaus als *Kerning* bezeichnen könnte. Im Stadium des Entwurfs werden Gebäude und Arrangements

der Kontrolle unterschiedlicher Maßstäbe unterzogen. Raumgrößen, die Dimension eines Gebäudes, Abstände zu umliegender Bebauung oder die städtebauliche Eingliederung zu analysieren und harmonisch zu gliedern, gleicht der Schaffensphase einer Schrift. Die Form von Buchstaben, der Schriftschnitt, die Nähe und Kombination zu benachbarten Lettern, Versalien und Minuskeln, der Gesamteindruck des Schriftbildes in verschiedenen Schriftgrößen – all das wird auch in diversen Zooms überprüft.

Weil es leichter scheint, sich ein Bild eines entworfenen Alphabets zu machen, wenn man es in einer Aneinanderreihung von Buchstaben sieht, die in derjenigen Sprache existiert und nicht gut im selten angewandten *ABC* beurteilt werden kann, erfand man zur Darstellung des Schriftbildes *Pangramme* – Sätze, die jeden Buchstaben mindestens einmal beinhalten. Die Beurteilung und besonders die Unterscheidung einer Schriftart geschieht durch Wahrnehmen stilistischer Merkmale, oft aber wird eine Schrift anhand einzelner, charakteristischer Formen erkannt. Es ist nicht die Regel, jedoch stellt man fest, dass sich eine Schrift häufig anhand der Kleinbuchstaben *a*, *g* oder *t* identifizieren lässt. Weil Buchstaben wie diese einen größeren Gestaltungsspielraum haben, als zum Beispiel ein

c oder o, bedienen sich Schriftgestalter oft ihrer Charakterstärke und erzielen so einen höheren Wiedererkennungswert ihrer Schrift. Vergleicht man Buchstaben mit Gebäudetypologien wird klar, dass die gestalterische Ausformulierung

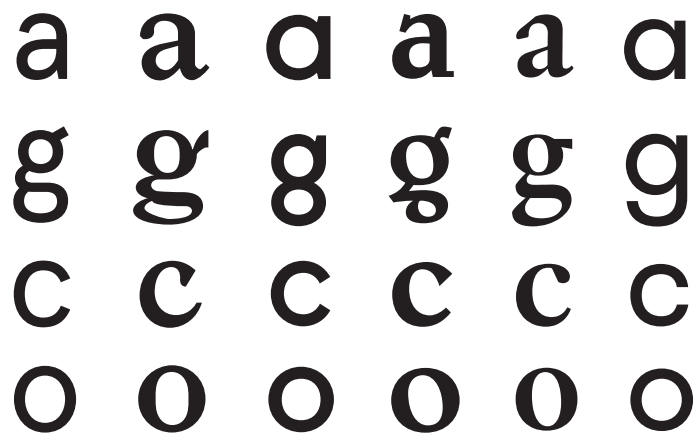


Fig. 18 ›a‹, ›g‹, ›c‹ und ›o‹ in den charakterstarken Schriftarten Aperçu, Larish Neue, Fugue, Belwe, Genath und GT Walsheim

und Dimension mancher durch formale Zwänge bestimmt wird. Während eine Typologie, die härtere formale Bedingungen an die Nutzung stellt, wie eine standardisierte und zweckdienliche Raumtiefe, die das Gesamtvolumen vordefiniert, hebt sich eine Typologie mit höherem gestalterischen Freiraum formal stärker von einer anderen ab. Unterschiedliche Typologien lassen unterschiedlichen Gestaltungsspielraum zu und werden darüber hinaus unterschiedlich

leicht differenziert – wie ein *g* zum *o*, besonders im Vergleich unterschiedlicher Schriftarten. Die Form des Buchstaben *o* wird immer ein leichtes Oval sein; optisch ein Kreis.

Abgesehen davon bedient sich die Typografie architektonischer Fachtermini. Buchstaben wie das *a* oder *g* können zwei- oder dreistöckig gestaltet sein. Das in der Schrift dieses Fließtextes gesetzte *g* hat, als architektonischer Schnitt vorgestellt, zwei Stockwerke: die geschlossene *Punze* – also der Innenraum des Buchstaben – bildet das erste, der untere Bogen das zweite. Dieses *g* hat noch ein weiteres Stockwerk zwischen ihnen. Schließlich veranschaulicht das einen Aspekt des Gestaltungsspielraumes einzelner Buchstaben.

1

Oechslin, Werner: Architektur und Alphabet, in Braegger, Carlpeter (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher, München 1982, S. 230

2

Hovestadt, Ludger: Überwindung des Rasters, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #189, Berlin/Aachen, 2008, S.10

3

Aicher, Otl: Dialog über Architektur und Typographie, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #98, Berlin/Aachen, 1989, S. 89

4 Vgl.

Oechslin, Werner: Architektur und Alphabet, in Braegger, Carlpeter (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher, München 1982, S. 235-236

5

Kittler, Friedrich: Exkurs Buchdruck, Buch und Perspektive, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #186/187, Berlin/Aachen, 2008, S. 125

6

Ebenda, S. 126

7

Noordzij, Gerrit: Das Kind und die Schrift. Aus Rede und Diskussion 6, München 1985, S. 8-9

8 Vgl.

Lupton, Ellen: Grid Project, http://papress.com/thinking-withtype/teachers/images/grid_project.pdf; 30. März 2014

9 Vgl.

Von Larisch, Rudolf: Unterricht in ornamentaler Schrift, Wien 1905, S.14, in Naegele, Isabel/Eisele, Petra (Hg.): Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift, Sulgen/Zürich, 2012, S. 46

Im Gespräch mit Enrico Bravi

*1975

in Wien
am 28. April 2014

Kennengelernt habe ich Enrico im italienischen Hochsommer 2011, als er mir am Abschlusstag der *Werkplaats Typografie* Summerschool an der *ISIA* in Urbino, im Nebel der sich lösenden Anspannung der Endpräsentation, kurzerhand seine Visitenkarte in die Hand drückte. Nicht ohne Grund hatte ihm zuvor Leonardo Sonnoli erzählt, wo ich studiere. Der nächste Sommer musste kommen, bis ich seine schöne Karte mit den schwarzen, geometrischen Figuren erneut ansah und beschloss, dem Angebot ihn zu kontaktieren endlich nachzugehen. Wir trafen uns an der *FH Joanneum* in Graz, wo er Typografie im Studium Informationsdesign unterrichtet. Enrico selbst studierte Grafik Design an der *ISIA Urbino* und an der *Werkplaats Typografie* in Arnhem. Nach mehreren zufälligen und kurzweiligen Begegnungen in Wien stellte sich bald heraus, dass ich ihn nicht allein wegen der bestechenden Qualität seiner Arbeiten, sondern wegen einer Vielzahl von Architektur-Bezügen, unter anderem seiner rezenten Lehrtätigkeit an der Architekturfakultät der *TU Wien*, erneut in seinem Studio zum Interview treffen möchte. Enrico lebt und arbeitet als Grafiker in Wien.

Vereinfacht formuliert – wenn Architekten ein Gebäude planen, testen und analysieren sie es in unterschiedlichen Maßstäben: die Proportionen oder Dimensionen der Räume, die Größe und Form des Gebäudes selbst, die Abstände zu Nachbargebäuden und auch die städtebauliche Positionierung des Entwurfs. Auf ähnliche Weise müssen auch bei der Schriftgestaltung verschiedene Maßstäbe untersucht werden: die Form und Stärke einzelner Buchstaben, in Kombination mit anderen, die Abstände dazwischen, das *Kerning*, der Grauwert, die Wirkung in der Gesamtheit aller Buchstaben in einem Fließtext oder in größerer Dimension. Selbst wenn ich bis jetzt nicht unter die Schriftgestalter gegangen bin, ist für mich diese Entwurfsmethode genau dieselbe. Man tastet sich auf gleiche Weise an ein Ergebnis heran, indem man die Form in verschiedenen Maßstäben überprüft. Diese starke Ähnlichkeit ist schon frappierend und für mich deshalb eine der gestalterischen Analogien.

EB

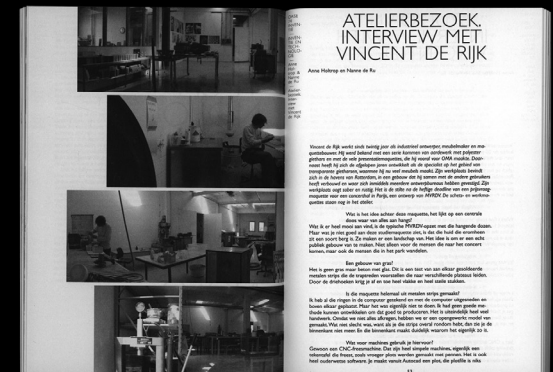
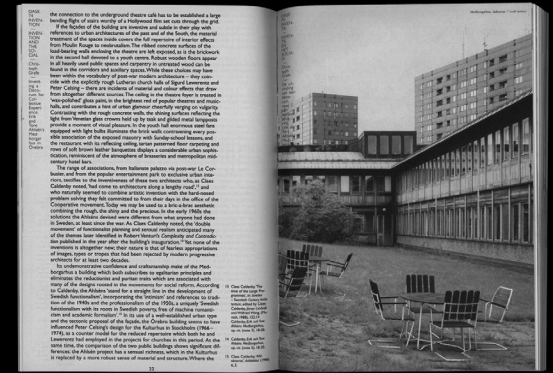
Ich finde den Vergleich schön. Es sind wirklich zwei parallele Prozesse und die hast du auch sehr gut gegenübergestellt. Es gab bereits Versuche Parallelen zwischen Architektur und Buchgestaltung zu sehen, zum Beispiel in der

Arbeit des niederländischen Typografen Walter Nikkels. Nun machst du das mit der Schriftgestaltung. Der Schriftgestalter entwickelt Schriften, die dann von einem Typografen in einem Layout angewendet werden. Was ich an dem Vergleich auch gut finde, ist die Idee der einzelnen Elemente, der Buchstabe, das Wort und die Zeile als Baukasten der Typografie.

Ich würde gerne etwas über die typografische Gestaltung zum Heft #74 von OASE erfahren. Hat es bei der Konzeption einen Unterschied gemacht, dass die Leser Architekten sind oder war das irrelevant?

EB

OASE ist vor allem ein textlastiges Magazin, also für die Theoretiker unter den Architekten. Es gibt sehr selten Ausgaben, in denen es farbige Fotos gibt. Die Entstehungsgeschichte des Magazins spielt hier eine große Rolle. Karel Martens gestaltet OASE seit fast 25 Jahren, in Kooperation mit Studenten der *Werkplaats Typografie* seit circa 15. Wie das Ganze grafisch gelöst wurde, hatte natürlich mit dem Inhalt zutun, aber auch mit einem begrenzten Budget. Ein wichtiger Punkt für die Konzeption war die Unterscheidung der zwei Sprachen (eng-



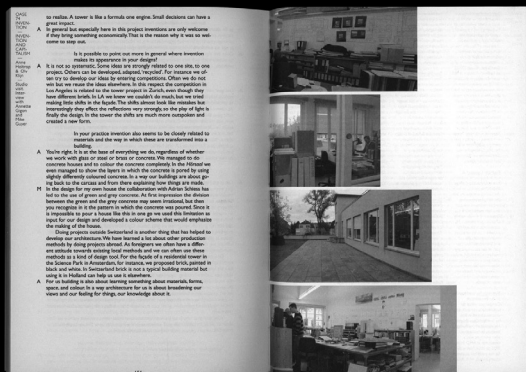
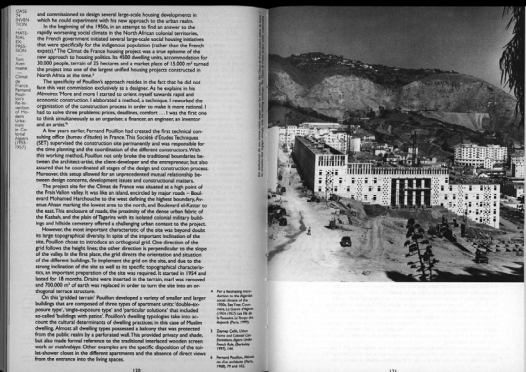
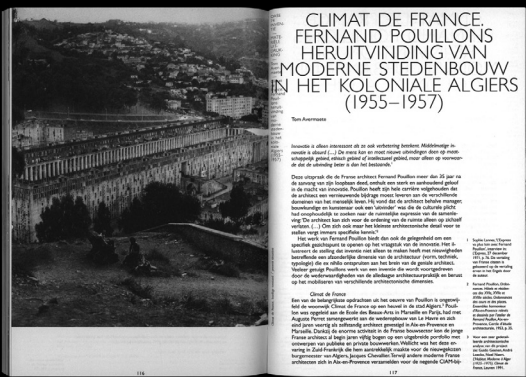


Fig. 19-24
OASE#74, 2007

lisch/holländisch). Die meisten Ausgaben sind einfarbig schwarz gedruckt, aber es gibt immer wieder Ausgaben wo eventuell eine zweite Farbe dazukommt; zum Beispiel in der Ausgabe OASE#69 wurde zusätzlich zu schwarz auch rot im Text verwendet. Ich habe die Ehre gehabt OASE#74 zu gestalten und habe ebenso eine zweite Farbe verwenden können, um englisch und deutsch zu unterscheiden. Die linke Seite wurde vollflächig bedruckt, während die rechte Seite die natürliche Farbe vom Papier behalten hat. Ich glaube, man kann hier Inhalt und grafische Lösung nicht trennen, die gehen immer miteinander einher. Im Magazin geht es normalerweise um Text und weniger um Bilder, die werden nur als Dokumentation verwendet. Allerdings hatten wir für die Ausgabe 74 das Thema *Invention*, mit Projekten aus den 1950er und 1960er Jahren, in der wir viele Fotos benutzen konnten. In der Recherchephase habe ich dafür Material von den Herausgebern bekommen und etwas Überraschendes festgestellt: durch die Druckqualität der Magazine, hat man sofort erkannt aus welcher Zeit sie stammen. Die Fotos waren relativ grobkörnig aufgelöst. Daher habe ich mich entschieden durch zwei unterschiedliche Druckraster altes und neueres Fotomaterial zu differenzieren.

Geschieht die Konzeption eines Magazins also komplett unabhängig von der Zielgruppe oder war bei der Gestaltung im Hinterkopf, dass sich auch Architekten visuell ausdrücken? Es muss doch einen Zusammenhang geben, auch wenn man die Idee mit dem Raster glaube ich bei fast jeder Zielgruppe anwenden könnte.

EB

Das mit dem Raster funktioniert auf einer unbewussten Ebene. Es war mir nicht wichtig, dass man das sofort erkennt, es ist eher so eine Patina, die auf den alten Bildern bleibt. Ob man so ein Magazin auch bewusst für diese Zielgruppe gestalten würde? Jein. Im selben Bereich fällt mir spontan noch zum Beispiel das Magazin *Candide* ein. Als Grafiker scheint mir die Verbindung zu *OASE* fast zu direkt: Format, Papierauswahl, Layout – es ist fast ein ›rip-off‹. Das gleiche Format hat übrigens auch das *San Rocco*. Da finde ich den Stil der Illustrationen am Cover sehr schön, dann ist es doch etwas zu starr, verglichen mit den Covern von *OASE*, die immer unterschiedlich gestaltet sind. Da viele dieser Magazine das gleiche Format haben, ist kein Zufall: 17x24cm ist das optimale Format, das man aus einem 70x100cm Bogen herausholen kann – fast ohne

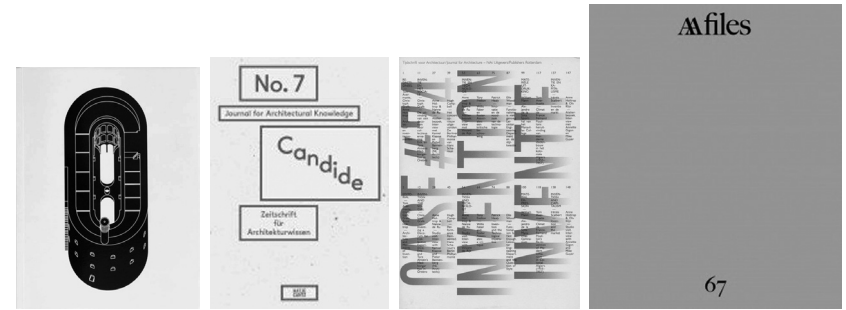


Fig. 25–28 Größe von San Rocco, Candide, OASE und AA Files

Papier wegzuschneiden. Mein Urteil über *Candide* war vielleicht etwas direkt aber ich schätze im Vergleich das graphische Konzept von *AA Files* mehr.

Ob es nun ein ›rip-off‹ ist oder nicht, das Medium Papier und das Format gehen nicht wirklich mit dem Inhalt des Magazins einher, sondern resultieren also aus dem begrenzten Budget?

EB

Es gibt nur eine Ausgabe, *OASE#40*, die eine Ausnahme im Format bildet. Das Thema war damals *Poesie* und für das kleinere Format gab es sicherlich einen Grund. Bei *Poesie* kann ich mir etwas kleiner und intimer vorstellen. Die einzelnen Themen in *OASE* sind so unterschiedlich, die Rahmenbedingungen aber klar mit jeweils kleinen Abweichungen.

Aber glaubst du nicht, dass die typografische Gestaltung eines Architekturmagazins anders Zustände kommt, als für andere Berufsgruppen? Du verleihst ja den Texten eine Form und damit den Architekten eine Stimme.

EB

Gut, ich glaube, es gab vielleicht doch ein paar bewusste Entscheidungen. Bei den Interviews habe ich typografisch sehr reduziert gearbeitet und zum Beispiel keine Schrift-Unterscheidung zwischen Frage und Antwort gemacht. Ich habe nur die unterschiedlichen Textblöcke leicht verschoben; vielleicht etwas ungewöhnlich für den Leser. Ich würde mir so etwas nicht bei jedem Projekt erlauben. Der Unterschied im Raster ist auch sehr subtil und es funktioniert auf einer unbewussten Ebene. Da wünscht man sich schon, dass jemand früher oder später draufkommt und die Chancen sind natürlich höher, dass es Menschen mit geübtem Auge wahrnehmen.

John Berger sagt in der ersten Episode von *Ways of Seeing*, dass reproduzierte, aus dem Kontext des Museums gezogene Gemälde zu einer Form der Information werden, wenn sie etwa auf der gleichen Seite in einer Zeitung in

einem kontinuierlichen Gedränge mit anderer Information stehen. Abhängig wovon ein Bild umgeben ist, verändert sich seine Bedeutung, zum Beispiel durch das Gegenüberstellen und Hinzufügen von Text, der manipulieren, deformieren, informieren oder das Gesehene 1:1 in Worten wiedergeben kann. Es steht plötzlich in Relation und ein Text fügt oft etwas fehlendes hinzu, wo Bilder oder Architektur allein nicht ausreichen.¹ Im Grafik Design arbeitet man mit Text und Bild, also könnte man behaupten, dass bei der Kombination von Text und Architektur, die Architektur das Bild ist, das mit dem Text zu kommunizieren beginnt. Es ist dasselbe Prinzip vom Nebeneinanderstellen, es kann aber auch übereinander stehen, wie bei einem Schild auf einem Gebäude, ähnlich wie die Überschrift, der Titel einer Zeitung. Es kann sich aber genauso mit dem Bild überlagern, in einem Layout und auch in der Architektur auf einer Fassade, zwei Ebenen, die sich überschneiden.

EB

Es ist wie das Cover und den Inhalt von einem Buch zu vergleichen, die manchmal überhaupt nichts miteinander zu tun haben. Leitsysteme

¹ Vgl. Berger, John: *Ways of Seeing*. Episode 1 (1972), www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk; 10. Mai 2014

in der Architektur sind auch ein großes Thema, diese übernehmen oft die Funktion fehlender Informationen. Schriften auf einer Fassade tun es auch. Sehr oft sind diese zwei Elemente getrennt, es wird erst ein Haus konstruiert und dann macht man sich Gedanken über eine Schrift. Es gilt einen Ort zu finden, wo diese Dinge parallel entworfen werden. Carlo Scarpa war Architekt, aber er hat sehr oft auch Schriften für seine Projekte entworfen. Ende der 1950er Jahre entwarf er in Venedig den Showroom für *Olivetti*, damals war die Firma sehr bekannt als Schreibmaschinenhersteller. Hier



Fig. 29
Olivetti in Venedig von
Carlo Scarpa, 1958

ist der Schriftzug *Olivetti* Teil der Fassade. Es ist nicht einfach etwas, das man nachträglich hinzugefügt hat. Das gleiche hat er auch in einem wunderschönen Geschäft in Bologna gemacht, es heißt *Gavina*. Die Fassade ist aus

Beton, es ist eine besondere Verarbeitung namens *calcestruzzo bocciardato*: die Oberfläche ist grundsätzlich grob – nur der Schriftzug, den Scarpa selber entworfen hat, setzt sich mit einer glatten gold-folierten Oberfläche ab. Der Name vom Geschäft ist also eingefasst. Es sind zwei untrennbare Elemente und das sieht man eigentlich relativ selten.

Zum öffentlichen Raum gehört aber auch oder hauptsächlich Schrift bei der im Gestaltungsprozess kein Typograf miteinbezogen wurde.

EB

Ja, Beispiele wie die von Carlo Scarpa sind sehr selten, auch weil man wahrscheinlich diese zwei Bereiche bewusst trennt und sie nicht aus einer Hand kommen. *Olivetti* in Venedig wurde vor wenigen Jahren restauriert und jetzt ist das Gesamte wieder zum Originalentwurf zurückgekehrt. Das Beispiel von Bologna ist anders, in dem Geschäft gibt es jetzt Kinderspielzeug und das war sicher nicht der Inhalt, mit dem sich Scarpa damals bei seinem Entwurf auseinandergesetzt hat. Beide bleiben trotzdem kleine Juwelen. Schrift im öffentlichen Raum geht immer mit Architektur einher. Seit man Schilder relativ schnell und günstig

herstellen kann und es aber keine Schilder-
mer mehr gibt, ist die Qualität von Schriftzügen
in der Stadt extrem gesunken.



Fig. 30 Gavina in Bologna von Carlo Scarpa, 1960

In einer Stadt wie Wien strotzt es nur so vor
historistischen Gebäuden. Mir scheint ja, dass
mit dem Thema Historismus im Vergleich zur
Architektur in der Schriftgestaltung weitaus
lockerer umgegangen wird, weil es immer schon
Rückgriffe auf alte Stile gab. Eine *Antiqua* kann
genauso modern sein wie eine *Groteskschrift*,
obwohl diese viel später entstanden ist.

EB

Da würde ich vorsichtig sein, ob eine *Antiqua*
modern ist, da deren Aussage immer noch his-
torisch konnotiert ist. Die serifenlosen Formen

der Groteskschriften waren damals eben über-
raschend, eigenartig, neu. Die Etymologie des
Begriffes ›grotesk‹ finde ich persönlich interes-
sant. Es kommt vom italienischen Wort ›grotta‹,
die Höhle und wurde erst in der Renaissance
verwendet, um etwas als phantastisch oder wild
zu bezeichnen. Aber auch in den unterschied-
lichen Alphabeten der Römern gab es fast
serifenlose Formen. Durch das Steinmeißeln
war es natürlich immer dreidimensional, der
Schatten hat die Schrift erst sichtbar gemacht.

Ich habe gelesen, Serifen sind entstanden, weil
beim Meißeln der Schrift gerade Ecken leicht
herausgebrochen sind und um das besser zu
kaschieren wurden die Enden dann auslaufend
verjüngt.

EB

Das ist eine dieser großen Fragen, für die es
wahrscheinlich unterschiedliche Erklärungen
gibt. Natürlich findet man auch im Bereich der
Typografie Revivals. Im Zuge der Digitalisie-
rung von Schriften gab es Revivals in den letz-
ten Jahren, wie noch nie. Nach fast 500 Jahren
Bleisatz und ein paar Jahrzehnten Fotosatz hat
man sich im Zuge der Digitalisierung plötzlich
mit einem riesigen Erbe beschäftigen müssen.

Typografie ging beim Buchdruck den Weg von Dreidimensionalität zu Zweidimensionalität. Die beweglichen Lettern sind physische Objekte, genauso wie die Breitfeder bei Kalligrafie ein dreidimensionales Werkzeug ist, das am Ende immer ein zweidimensionales Abbild schafft, selten ist ein Buchstabe dreidimensional. Architektur geht vorrangig den genau umgekehrten Weg. Man bildet eine Idee, die später einmal gebaut werden soll, in der Fläche zweidimensional ab – wenn man andere Hilfsmittel wie Perspektiven, Isometrien, Renderings und Modelle einmal außer Acht lässt. Pläne sind sozusagen eine zweidimensionale Anleitung für etwas das später dreidimensional gebaut werden soll. Ihre Funktion ist also gewissermaßen diametral. Der Reiz von Buchstaben liegt für mich gerade in ihrer Flächigkeit und auch darin, dass sie einer scharfen Kontur folgende Bilder in einer Ebene sind, denen je nach Position und Reihenfolge eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben wird. Bei Buchstaben geht es auch um den Stand der Dinge, das zeigt sich bei einem kleinen *u* und *n* oder *p*, *d* und *b*. In dem Zusammenhang fällt mir deine dreidimensionale Schrift *Ortho-Type* ein. Was hat dich denn gereizt den zweidimensionalen Charakter von Schrift in die Perspektive und zum architektonischen Objekt zu heben?

EB

Deinen Ansatz finde ich interessant, aber diese Geschichte der Typografie hört in den 1950er Jahren auf. Ich glaube, ein Problem für viele Leute, die mit Buchstaben umgehen, ist, dass es Dreidimensionalität nicht mehr gibt, weder am Bildschirm, noch im Druckverfahren.

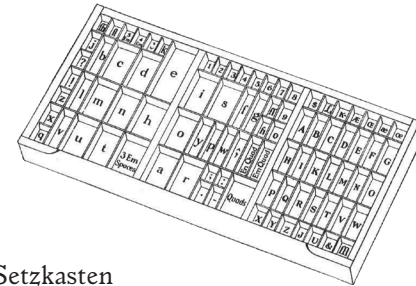


Fig. 31 Setzkasten

Ich habe vor kurzem einen Setzkasten in der Druckerei meines Vaters in Italien sauber gemacht. Ich musste dann alle Buchstaben rausnehmen und auch sortieren – es hat mich sehr viele Stunden Arbeit gekostet. Wenn man nur die einzelnen Bleilettern mit der Hand bewegt, entwickelt man ein Gefühl für etwas Reales und auch einen gewissen Respekt, das ist so am Bildschirm nicht mehr möglich. Man arbeitet heute nicht genau genug, es fehlt irgendwie an Substanz. Das Projekt *Ortho-Type* ist so entstanden: ich habe zuerst zweidimensionale Buchstaben auf Papier mit der Hilfe eines

isometrischen Rastersystems entworfen. Ich habe dann relativ früh gemerkt, dass die flachen Buchstaben im Grunde etwas Räumliches haben und habe sogar gesehen, dass man die gleichen Formen als Buchstaben aus zwei unterschiedlichen Standpunkten betrachten hätte



Fig. 32 Ortho-Type als 3D-Modell

können. Es war nie von vornherein als dreidimensionale Form gedacht und es war auch nicht so einfach sich dann die dritte Dimension vorzustellen, vielleicht weil Grafiker selten mit einer dritten Dimension zu tun haben? Sobald man sich einen Schriftzug im Raum anschaut, je nach Winkel haben die Buchstaben ganz andere Formen und sind meistens nicht

wirklich gut lesbar. Wenn wir Texte lesen sind wir immer vor den Buchstaben – das sind ihre optimalen Formen. Mit dem Projekt habe ich eben damals versucht mir diese unterschiedlichen Situationen im Raum vorzustellen und es gab auch praktische Anwendungen wie Modelle. Der Reiz die Abstraktion von zweidimensionalen Formen im Raum zu sehen, war nicht so selbstverständlich. Damals war mir auch die Geschichte von *Flatland* von Edwin A. Abbott sehr wichtig, die wir als Zitat dafür verwendet haben. Da geht es darum, wie eine Kugel einem Viereck in einer zweidimensionalen Welt die dritte Dimension erklärt. Natürlich geht diese Geschichte tiefer: es war eine Kritik an die viktorianische Gesellschaft, aber als Gestalter habe ich das als reizende Abstraktion gesehen.

Wurde diese Schrift dann irgendwo aus einer bestimmten Perspektive betrachtet, also zweidimensional angewandt?

EB

Die Schrift hat wahrscheinlich noch eine vierte Dimension dazubekommen. Sie wurde zweidimensional verwendet, gedruckt, sie wurde als Modell gebaut und dann in 2004 auch als eines der ersten Projekte, die im *processing*

entwickelt worden sind, realisiert – *processing* war damals nur wenige Monate alt. Da konnte man mit der Schrift interagieren und ihre unterschiedlichen Dimensionen beliebig ändern. Die Form der Buchstaben war mir nicht so wichtig und zu dem Zeitpunkt wusste ich nicht so viel über Schriftgestaltung. Sie waren Gott sei Dank sehr simpel, weil die Rastersysteme sehr grob waren. Ohne Raster wäre es schwieriger gewesen, aber ich kann mir vorstellen, dass ein Architekt diesen Dimensionssprung besser geschafft hätte – ich habe vielleicht zu viel Zeit in der zweiten Dimension verbracht (*lacht*).

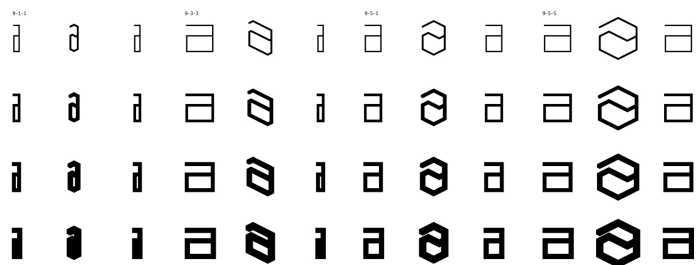


Fig. 33 Zweidimensional Varianten von Ortho-Type

Ich erinnere mich noch, als du damals versucht hast mir *Ortho-Type* zu erklären und dachtest, ich könnte es nicht verstehen. Weil ich durch mein Studium aber geübt bin dreidimensional zu denken, war die Idee für mich sehr leicht

nachzuvollziehen. Ich dachte nicht, dass diese Vorstellung für einen Grafiker weniger selbstverständlich sein könnte.

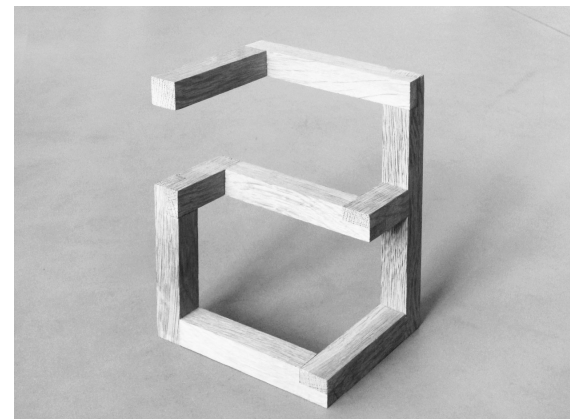


Fig. 34 Das »a« als Modell

EB

Das Projekt wurde damals Kunden vorgestellt, sie konnten sich die dritte Dimension gedruckt aber nicht vorstellen. Es wurde ihnen erklärt, dass die Buchstaben später auch in den Raum als Objekte gestellt werden, sie dachten aber zweidimensional, und zwar extrudiert. Es ist ein Gesetz der Gestaltpsychologie, dass die Erfahrung eine Rolle in unserer Wahrnehmung spielt – und die Erfahrung, die Gestalter oder genauso Architekten haben, ist nicht die selbe, wie von jemandem, der sich nie mit so etwas auseinandersetzt.

Die Lehrtätigkeit spielt in deinem Beruf als Grafiker eine große Rolle. Neben Informationsdesign hast du auch am *Institut für Kunst und Gestaltung* an der Architekturfakultät der *TU Wien* »Grundlagen der visuellen Gestaltung im Architekturkontext« unterrichtet. Weil es eine Bereicherung in der Darstellungsqualität wäre, würde ich mir eine präsentere Vermittlung von typografischem Wissen in der Architektur-Ausbildung wünschen. Grundkenntnisse sind vor allem wichtig, weil Architekten nicht vorrangig architektonische, sondern grafische Räume produzieren. Sie zeichnen Pläne, gestalten Poster und Präsentationen, erstellen Portfolios mit ihren Arbeiten oder publizieren. Was konntest du deinen Studenten weitergeben?

EB

Ja, ich war da im Wintersemester 2013/2014 zum ersten Mal im Modul mit dabei und das Thema war Portfolio. Die Studenten sind durch ein paar Typografie-Stunden sicher keine Typografen geworden, aber sie wissen jetzt viel mehr worum es geht und haben einen gewissen Respekt dafür entwickelt. Sie werden jetzt sicher vorsichtiger oder bewusster mit Schriften umgehen, wenn es um Pläne und um Präsentationen geht. Sie haben hoffentlich ge-

merkt, dass das Wissen, das Typografen früher hatten, jetzt im Grunde nur in einem Computer drinnen steckt. Das heißt aber nicht unbedingt, dass wer einen Computer nutzt dieses Wissen auch tatsächlich bedienen kann – typografische Kenntnisse stecken leider nicht in der Hardware, aber auch nicht in der Software und verlangen Zeit und Geduld. Als Beispiel: die *Spationierung*, der Raum zwischen Buchstaben – das ist eines der wichtigsten Dinge, bei denen man aufpassen sollte, überhaupt wenn man mit sehr großen Buchstaben arbeitet. Normal ist das die Arbeit eines Schriftgestalters, er zeichnet die Buchstaben und richtet auch alle Abstände.

Aber wer bewertet, dass genau dieser Abstand optisch perfekt ist? Entstehen sie eigentlich nur aus dem Empfinden des Schriftgestalters oder werden sie berechnet?

EB

Es gibt schon Versuche die Räume zwischen den Buchstaben mathematisch zu berechnen, so dass alle gleich ausschauen – zum Beispiel bei *iKern*. Soweit ich weiß, gibt es immer noch keine finale Lösung, man macht es einfach nach Gefühl. Die Ergebnisse, die man oft sieht

sind leider schrecklich. Jeder würde ein Lineal nehmen und regelmäßige Abstände zwischen den Buchstaben messen. Das ist aber natürlich nicht der Weg, den man in der Praxis anwendet, sondern man achtet auf die Abstände oder Räume zwischen den Buchstaben, so dass sie gleichmäßig aussehen. Wie viele von deinen Kollegen wissen davon? Und der Grund warum ich das erwähnt habe, ist, dass sogar auch gute Schriften oft keine gut spationierten Großbuchstaben haben. Man kann sich daher nicht immer auf die Vorgaben verlassen.

Ich finde es wichtig, dass Architekten typografische Wege und Mittel und vielleicht auch historische oder technische Zusammenhänge kennen um das dann anwenden zu können.

EB

Solang nur wenige Leute dieses Wissen hatten und auch diesen Beruf ausüben konnten, war das Endergebnis qualitativ sehr hoch. Vor allem seit dem *Desktop-Publishing* wird viel mehr und viel schneller produziert und diese Produkte sterben aber auch viel schneller. Eine der schönsten typografischen Dinge, die ich in Wien täglich sehe, sind diese alten Schriftzüge im Stadtbild. Wenn man damals ein Geschäft

aufgemacht hat, hat man eine Investition getätigt und sich ein Schild einmal im Leben geleistet – deshalb sind Gott sei Dank auch viele noch erhalten. In den letzten Jahren haben sich sehr viele Leute dafür interessiert, weil es immer klarer geworden ist, wie hoch qualitativ diese waren und wie stark sie eine Stadt geprägt hatten. Die Kombination von Schwarz und Gold, die damals wahrscheinlich eine technische Grenze war, hat trotzdem eine extrem hohe Gestaltungsqualität erreicht. Heutzutage, trotz vieler Möglichkeiten, erreicht man nicht mehr die Qualität von damals.

Wie würdest du die Notwendigkeit von typografischem Wissen für Architekten rechtfertigen?

EB

Ist es wichtig, wie wir uns anziehen (*lacht*)? Ich bin nicht sicher, ob man Architekten extra für ganz spezifische Aufgaben trainieren soll – das würde ihre Ausbildung sprengen. Aber sie sollten zumindest darin geschult sein, ein Auge für benachbarte Disziplinen zu entwickeln, wie zum Beispiel für Typografie. Diese Sensibilisierung erleichtert vor allem die Teamarbeit und die damit einhergehende Auseinandersetzung unterschiedlicher Methoden.

Etwa bei Architekturwettbewerben zeigt sich, dass grafisch anspruchsvollere Plakate selten zu den Siegerprojekten gehören. Natürlich soll gute Grafik nicht mehr als ein Nebenprodukt sein, das den Entwurf unterstreicht. Ich glaube, dass eine Jury oft größeren Wert auf ein Modell legt, weil Plakate selten einen Entwurf grafisch oder textlich gut wiedergeben, vermutlich legt sie auch keinen besonderen Wert auf Dinge wie Lesetypografie. Man kann die Relevanz von Grafik aber nicht abstreiten, denn das würde die Sinnhaftigkeit architektonischer Gestaltung in Frage stellen. Die Qualität des Entwurfs sollte auf jeden Fall in der Gesamtheit schlüssig präsentiert werden, vor allem, weil das nicht gleich einen Mehraufwand bedeutet. Ich stelle mir vor, dass vielleicht gerade schöne Projekte mit dem Vorurteil zu kämpfen haben, Mängel im Entwurf durch betonte Grafik kaschieren zu wollen.

EB

Zu diesem Punkt kann ich nur so viel sagen: als ich meinen Designvorschlag für OASE gemacht habe, der Editor die Schrift Gill Sans sofort erkannt hat. Ich würde wirklich gerne wissen, wie viele Architekten Schriften überhaupt erkennen können. Soweit ich weiß, werden Wettbewerbsprojekte von Rem Koolhaas

oft von einer Publikation unterstützt. Diese werden der Buchgestalterin Irma Boom in Auftrag gegeben. Man kann ihre Arbeit mögen oder nicht, aber sie kann sehr schöne Buchobjekte entwerfen. Und damit können wir hier vielleicht den Bogen zu Ende spannen. Die Herangehensweise von Grafikern ist prinzipiell zweidimensional und da bleibt es aber auch, es ist vielleicht eine Grenze – obwohl das Buch in seiner Form als Objekt verstanden werden könnte und somit auch in der Gestaltung mit eingebunden sein sollte, ganz im Sinne der Buchobjekte von Irma Boom.

Ich war relativ überrascht, als ich einmal auf der TU Graz ein von Irma Boom gestaltetes Plakat entdeckt habe.

EB

Ich glaube, das Bewusstsein über das Aussehen unserer grafischen Stimme wächst, weil sich die Leute immer mehr damit beschäftigen.

Zum Schluss möchte ich noch bemerken, dass ich gerade feststelle, wie denkbar große und schöne Zufälle es gibt. Die *Landi-Stühle* vom schweizer Designer Hans Coray, die gerade hier in deinem Büro den Besprechungstisch rahmen,

thematisierte ausgerechnet Hans Kupelwieser in einer Arbeit. Noch weit verblüffender aber ist, dass er mit genau diesem Kunstwerk durch das zweidimensionale Fotogramm, das materialisierte Schattenbild des Stuhls, einem Relief aus Aluminium und letztlich durch Rotation des Stuhls vor offenem Verschluss einer Kamera den exakt selben Weg durch alle Dimensionen gezeichnet hat, wie auch du mit deiner Schrift *Ortho-Type*.

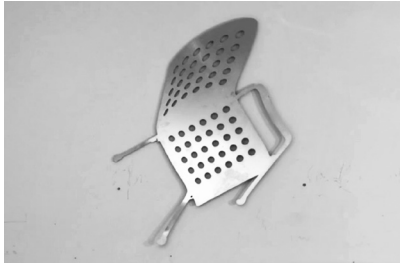


Fig. 35–36
Landi-Stuhl und
Schattenbild-Relief
aus Aluminium von
Hans Kupelwieser



Interdependente (Dis-)Harmonie zeitlich-stilistischer Parallelen

III

S. 89–100

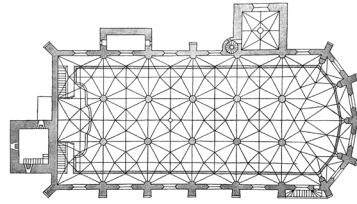
Interdependente (Dis-)Harmonie zeitlich-stilistischer Parallelen

Bis der Buchdruck die Demokratisierung der Schrifttechnologie einleitete, war die Architektur die wesentliche visuelle Methode und Hauptausdrucksmittel für Überlieferungen der Menschheit. Victor Hugo fürchtete die Substitution der Architektur durch die typografische Revolution: »Der Menschengestalt hat ein Mittel entdeckt, sich nicht nur dauerhafter und widerstandsfähiger als durch die Baukunst, sondern auch einfacher und leichter fortzupflanzen. Die Architektur wird vom Throne gestoßen. An die Stelle der steinernen Buchstaben des Orpheus treten nun die bleiernen Lettern Gutenbergs. [...] Mit ihr veränderte sich die Ausdrucksweise der Menschheit.«¹ Spätestens mit dem Medium Internet wurde der gedruckten Schrift ihr nicht minder großer Konkurrent entgegengestellt. Ob nun in Büchern oder digital, Typografie ist ein Ausdrucksmittel ihrer Zeit, sie spiegelt das Bild und den Geist der Epoche oder Kultur wieder und verwandelt, wie auch die Architektur, den öffentlichen Raum zu einem Museum der Zeitgeschichte. Jedes Medium hat seine zeitliche Berechtigung und das Erscheinen des einen bedingt – entgegen Hugos Befürchtung – nicht

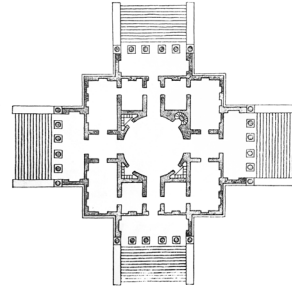
zwingend den Untergang des anderen. Sind nun aber beide Artefakte – Typografie und Architektur – zeitlich und stilistisch interdependent?

Bei der Gegenüberstellung ihrer Wesensverwandtschaft zeigt sich schnell, dass der vielleicht signifikanteste Berührungspunkt beider der Aspekt der Zeit ist. Jeder vorherrschende, epochale Stil ging immerzu mit seiner eigenen Schriftgestaltung einher. Die Unanfechtbarkeit zeitlich-stilistischer Parallelen zeigt sich klar im direkten Vergleich von Fassadenansichten mit Schriftarten, ebenso wie mit Grundrissbildern. »Wir finden dieselben Tendenzen von Enge und Weite in den Grundrissen und könnten diesen Gleichklang ebenso in den Fassaden entdecken: Gedrängtes und Ruhe, das Verhältnis von Öffnung und Mauerwerk, Buchstabengröße und Zeilenabstand lassen romanischen und gotischen Ursprung im Schriftbild und am Bauwerk in gleicher Weise ablesen. Die Proportionen zwischen Höhe und Breite, die Steilheit der Bögen, die Neigung zum Rhythmisieren, zum Schmücken, immer wachsen sie gemeinsam für Schrift und Baustil aus dem Formgefühl der Zeit.«² Dieser kleine Exkurs in die Vergangenheit zeigt wie sehr unsere Schriften heute noch denen der Renaissance ähneln – ein gewisser Stil konnte sich im Laufe der Jahrhunderte also

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 MNOPQRSTUVWXYZ
 U V W X Y Z



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 vwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 QRSTUVWXYZ



ABCDEFGHIJKL
 MNOPQRSTUVW
 abcdefghijkl XYZ
 mnopqrstuvwxyz

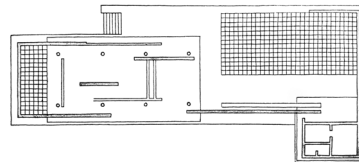


Fig. 37–39
 Textura, St. Wolfgang in Schneeberg (1515–1526)
 Antiqua, Villa Rotonda in Vicenza (1553–1567)
 Grottesk, Ausstellungspavillon in Barcelona (1929)

durchaus bewähren. Gerade deshalb traten immer wieder, unter anderem synchron zur Überwindung des Historismus in der Architektur, im Diskurs der Schrift Bemühungen zutage sich vom Ballast vergangener Zeiten zu befreien. »Wenn wir heute zahllose Schriften alter, längst vergangener Kulturen nebeneinander verwenden, [...] so ist das nicht ein Zeichen von gesunder Kraft, sondern von Unvermögen. In der Baukunst war es bis vor gar nicht langer Zeit ebenso. Wir haben hundert Jahre hindurch alle Stile der Vergangenheit geplündert und in diesem beispiellosen Versagen der schöpferischen Kraft das Vorrecht einer anderen Kultur gesehen. Aber die Inflation des Historismus hat die historischen Formen für immer entwertet und außer Kurs gesetzt. Und da wir in der Baukunst die Nachahmung des Alten überwunden haben, dürfen wir hoffen, dass wir auch wieder einmal zu einer eigenen Schrift kommen werden. Denn es ist ja das gleiche schöpferische Vermögen, das in der Baukunst wie in allen übrigen bildenden Künsten wirksam ist.«³ Neben Paul Renner, dessen bekannte Schrift emblematisch für die Geisteshaltung des Konstruktivismus in Kunst und Architektur der 1920er Jahre steht, kolportierten auch Adolf Loos und das Bauhaus in der Moderne die ausdrückliche Verwendung

epochenimmanenter Schrift und propagierten zudem den Bruch mit Konventionen deutscher Grammatik. Zu jener Zeit galt die in ihrer Geometrie starre, lateinische Majuskelschrift als antiquiert, vielmehr entsprach ihrer Geisteshaltung und ebenso der von Jan Tschichold die schnörkellose Kleinschreibung. Auch wenn die Verwendung von Großbuchstaben in Bezug auf Lesbarkeit begründbar ist, erbrachte für sie der Verzicht auf die überflüssige, doppelte Menge zweier Alphabete den Vorteil der Zeitersparnis – die aufoktroierte Argumentation heutiger Kommunikationskanäle oder wie auch die künstlerische Leiterin der *dOCUMENTA (13)* folgerichtig über die Minuskel des Schriftzugs anmerkte: »Während dies in ihren Anfängen eine radikale demokratische Geste [...] war, ist heute die Nicht-Großschreibung von Wörtern ein Beispiel für eine von vielen unbeabsichtigten Gesten der digitalen Welt.«⁴

In der italienischen Publikation *Pagina* von 1964 hält auch der Typograf Aldo Novarese in seinem Artikel fest, mit der Schriftart *Eurostile* das synthetische Pendant seiner modernen Zeit geschaffen zu haben: »Die rechteckige Form mit sich verjüngenden, abgerundeten Winkeln ist ein typisch architektonisches Ausdrucksmittel unserer Zeit, ebenso hat der Rundbogen der

römischen Antike die *Capitalis monumentalis* hervorgebracht oder der Spitzbogen der Gotik die mittelalterliche Schrift.«⁵ Novarese rechtfertigt die Konturen vor allem mit der Ästhetik heute längst überholter TV-Geräte, Zugfenster oder Fassadenelemente. Selbst wenn es seiner



Fig. 40
Analyse von Aldo
Novarese zu Eurostile

Schrift trotz hoher Ambitionen augenscheinlich an Zeitlosigkeit mangelt, ist es bemerkenswert, dass der Stil in den Fokus seiner Argumentation rückt. Typografie kann selbstverständlich nicht nur auf wissenschaftlicher oder geometrischer Rechtfertigung beruhen – auch Geschmack, Intuition, Zeitgeist und Trends definieren eine Form. Das hohe Bestreben Texten zeitgemäße Kleider überzustülpen hat seine Berechtigung, aber nicht immer Erfolg.

Während in der Architektur seit bald einem Jahrhundert ein Stil vorherrscht, den man lax einer *Groteskschrift* gegenüberstellen könnte, nimmt der Historismus in der Schriftgestaltung kein Ende. Das kontinuierliche Wiederaufgreifen und Überarbeiten alter Schriftstile sowie die ständige Zirkulation und Implementierung bis in die Gegenwart resultierten in einer deutlich stärkeren Präsenz und Akzeptanz im Gebrauch von Vergangenen. Die Frage ob Zeit und Stil immer noch miteinander einhergehen müssen, ist heutzutage in der Architektur eine andere. Aufgrund der Langlebigkeit und Beständigkeit mancher Schrift können mit veralteten Stilen werkende Typografen und diejenigen, deren Wahl auf solch eine Schrift fällt, Rückgriffe spielend argumentieren. Trotz dieser oszillierenden Rückbesinnung scheint sogar der Reiz Altes weiter zirkulieren zu lassen substanzieller. Die im Vergleich zum Bauwesen in vieler Hinsicht ephemeren Betätigungsfelder bedeuten aber nicht sich dem Schriftenreichtum und kurzlebigen Trends exaltiert hinzugeben – denn nicht nur Architektur will möglichst den Schein der Zeitlosigkeit wahren – viel mehr verzeihen sie aber Missgriffe. Was aber macht nun den Reiz einer Schrift aus? Eines bewährten Stils? Lässt sich eine gute Wahl überhaupt an einem Punkt

festmachen? Und wie soll sich ein Architekt dem Medium Schrift nähern? Neben allgemein gültigen Regeln, die in unzähligen Typografie-Handbüchern nachgeschlagen werden können, erweitern vielleicht ein Blick auf die Methode der Kombination und Gegensätzlichkeit das Verständnis der Schriftwahl. Den Einsatz stilistisch der Zeit entsprechenden Schriften, besonders jener, denen aus dem Nacheifern aktueller Tendenzen und zur Folge ihrer anachronistisch blühenden Zukunft ohnehin keine Präferenz gilt, erachte ich für nicht zwingend, zumal man den zeitlichen Aspekt aus vorhin erwähnten Gründen nicht mehr so klar festmachen kann. Sogar eine Schrift, die aus junger Zeit datiert, ihr Stil aber einer anderen entspringt, ist nicht zwangsläufig zeitgemäß, sie kann es aber aus Omnipräsenz der Vergangenheit in diesem gestalterischen Feld sein. Ob nun Zeit und Stil korrelieren oder nicht, einen spezielleren Reiz birgt die harmonische Kombination mit dem Anderen. Ein Nebeneinanderstellen diametraler Stile resultiert etwa im Sichtbarmachen und der Aufwertung des Alten durch die Konfrontation mit dem Neuen und vice versa. Der sprechenden Kombination einer *Groteskschrift* mit einer *Antiqua* stellt sich der direkte Vergleich des Bauens im Bestand gegenüber und macht die

Bemühung um des anderen Willen deutlich. Nicht nur Konträres lässt sich auf spannende Art und Weise zusammenfügen, auch ähnliche, aber deutlich unterscheidbare Stile vertragen sich. Der Grat ist jedoch schmal und erfordert Feinsinn, denn das intensive, visuelle Aufeinanderprallen zurückhaltender aber gleichzeitig prägnanter Stile führt unweigerlich zu Kollision.

GOING NOWHERE GOING NOWHERE

Fig. 41 Maria und Circular

Müsste man lange nach jemandem suchen, der beispielsweise die gegenwärtig virulente *Maria* von Phil Baber unglücklich mit der *Circular* von Laurenz Brunner im selben Druckwerk setzt, würde die vorgefundene, auf selben Prinzipien basierende Disharmonie die Assoziation des Aufreihens zeitgenössischer Star-Architekturen einer Retortenstadt wecken. Deshalb bedingt bei stilnaher, charakterstarker Kombination die Intensität des einen Stils die Zurücknahme des anderen – je stärker aber das Zeitnahsein eines Stils und je größer der Zeitsprung zum anderen, desto leichter gestaltet sich ihr gemeinsamer Einsatz. Nach allgemein typografischer Auf-

fassung sollten die Wirkung und Stilmerkmale divergierender Schriften vergleichbar sein, mit einer gewissen Ähnlichkeit und konkurrierenden Details wird jegliches Kombinieren reizlos oder obsolet. Schlussfolgernd lässt sich dieses ungeschriebene Moralgesetz auf die Architektur und letzten Endes auf alle Kreuzungspunkte bei der Überblendung dieser zwei Disziplinen anwenden und nachvollziehen. Während eine erfolgreiche Schriftwahl fragwürdige Ästhetik, übertriebene, zeitlich-stilistische Bemühungen, einen hoffnungslosen Griff in die Unübersichtlichkeit ihrer Vielfalt und maßlosen Gebrauch von Auszeichnungen exkludiert, kann es doch aus mikro- und makrotypografischer Sicht notwendig sein den Leser bis zu gewissen Grad zu unterhalten, zu reizen oder herauszufordern ohne vom eigentlichen Zweck abzulenken. Gleichsam liegt in ästhetischem Misslingen ein Bestreben nach Optimierung, denn durch den Kontrast zum Schlechten, kann das Gute sein.

1

Hugo, Victor: Exkurs Buchdruck, Dieses wird jenes töten, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #186/187, Berlin/Aachen, 2008, S. 117

2

Willers, Annemarie: Kleine Stilfibel in Schrift- und Grundrissbildern, (keine Paginierung) S. 12

3

Renner, Paul: Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Film, Farbe. Berlin 1931, S. 21

4

Documenta (19. April 2010): dOCUMENTA (13) Visuelle Identität, [http://d13.documenta.de/de/#/de/presse/news-archiv/news-single-view/?tx_ttnews\[tt_news\]=37&cHash=82489b279882118d3ed87edd168aa41b](http://d13.documenta.de/de/#/de/presse/news-archiv/news-single-view/?tx_ttnews[tt_news]=37&cHash=82489b279882118d3ed87edd168aa41b); 12. August 2012

5

Display (14. August 2012): Eurostile, A Synthetic Expression of Our Times, www.thisisdisplay.org/features/eurostile_a_synthetic_expression_of_our_times_aldo_novarese; 12. April 2014

Buchstäbliche Einfachheit und Rückbesinnung

IV
S. 101–118

Buchstäbliche Einfachheit und Rückbesinnung

Das elementare Wesen der Typografie ist von einer Klarheit und Sachlichkeit durchdrungen, die gestalterisch und technisch ein hohes Maß an Präzision gewährleistet und gerade dieser Aspekt den beachtlichen Reiz verantwortet, der formal anspruchslosen, zufälligen oder zweckdienlichen Drucksachen innewohnt. Die technische Neuerung des Fotosatzes in den 1960er Jahren gewährleistete eine neue gestalterische Freiheit für das Spontane und Zufällige.¹

Spätestens das Aufkommen des *DTP* – *Desktop-Publishing* um 1990 potenzierte nicht nur in der Schriftgestaltung die uferlosen, mitunter auch spekulativen Möglichkeiten um ein Vielfaches. Solch ein Werkzeug in die Hände der öffentlichen Masse zu legen, zieht aufgrund fehlender Restriktionen, durch die Bedienung von Laien oder haltlos künstlerischen Bestrebungen, eine Art ästhetischen Missbrauch und als Folge ständiger Konfrontation über kurz oder lang auch ein Gefühl des Überdrusses nach sich. Vom Diskurs über das Fetischisieren repräsentativer Objekte mit besonders erleb- oder erfahrbaren Eigenschaften kann wohl jede Designdisziplin ein Lied singen. Werden immer

noch neue Schriften und Designs benötigt, um das Auge des Lesers noch mehr zu reizen? Gibt es nicht schon genug Exzesse? Unübersehbar gilt gerade heute der Grundsatz dieses Ohnmachtsgefühl durch Rückbesinnung auf die Ursprünge der gestalterischen Produktion zu konterkarieren. Folgend liegt die Schönheit, besonders bei diskursnahen und kunstaffinen Praktiken, in der Schlichtheit der suggestiv mangelhaften Ambition des Gestalters, in produktionstechnischem Ursprung, Unvermögen oder Zufall. Eine archaische Rebellion bedingt heutige Gestaltungsgesetze zu missachten – jedoch kann nur Regeln brechen, der sie kennt. Unter Umständen bedarf es ebenso, als subversives Gegenmittel, an Mut zur Hässlichkeit.

Selbst wenn es ein Allgemeinplatz ist sich über ihre Unbeliebtheit zu mokieren, betrachte ich das Herrühren der Default-Schrift *TXT* des Zeichenprogrammes *AutoCAD* aus der simplen Notwendigkeit der Bewegungsoptimierung damaliger Stiftplotter als bemerkenswert. Die wegen ihrer gleichbleibend dünnen und eckigen Linienführung primitiv anmutende Gestalt dieser Schrift ordnete sich der vektorisierten Darstellungs- beziehungsweise Ausgabeform unter und griff buchstäblich in die ›Ausdrucksweise‹ der Architekten ein. Ihr Entstehen zeigt welch

bedeutsamen Einfluss Arbeitsweisen und Werkzeuge auf verwandte Disziplinen ausüben, neue Bezüge generieren oder oftmals voneinander abhängen. In welcher Form einander Schöpfer urbanen Raums und die typografischer Belange nähren, beleuchtet das Heft Nr. 195 des französischen Magazins *étapes* in sieben Akten: der Fokus richtet sich unter anderem auf Themen wie ›Architektur und Repräsentation‹, ›Form und Gegenform‹, ›die ideale Bibliothek‹, ›Corporate Identities von Architekten‹ und auf die eigens für diese Ausgabe gezeichnete Schriftart *BTP* (ein Akronym für *Building Type Publishing*).

Als Neuinterpretation erhebt sie die Simplizität und Direktheit einstiger Software-Limitationen zum Dogma und kann trotz oder gerade wegen der mangelnden Popularität und des heute als obsolet geltenden Ursprungs ihres Vorbildes emblematisch als Persiflage oder eben auch als Hommage der Schriftgestalter an den Anachronismus *TXT* verstanden werden.

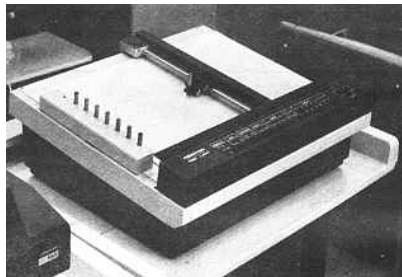


Fig. 42 Stiftplotter

Fig. 43–44
étapes Nr. 195,
August 2011

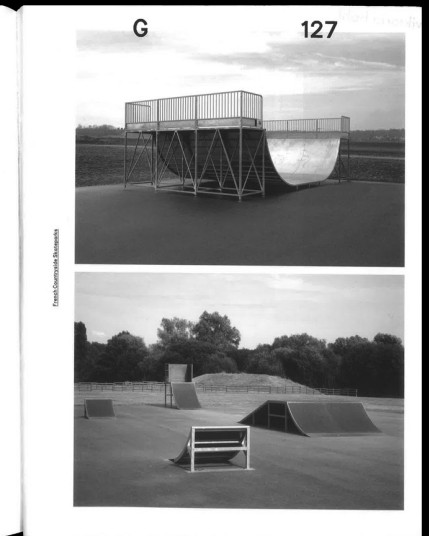


Fig. 45 BTP

AaBbCcDdEeFf
 GgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSs
 TtUuVvWwXxYyZz
 0123456789% @/
 «&*+?!©¶€\$•×©»
 ÀàÉéÏïÑñÔôÆœÇç
 ABCDEFGHI0123
 0 2 4 6 8 abcdefghijklmn
 1 3 5 7 9
 ☯ 🌐 🏠 😞 🍍 🍏 { < | > } × +)

Fig. 46–47 BTP Specimen

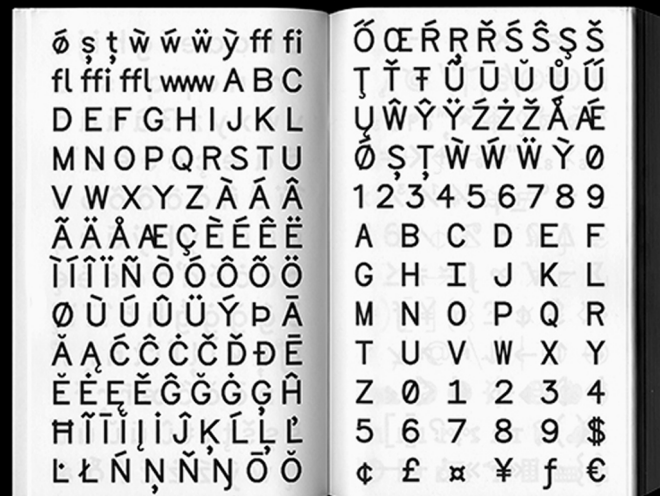
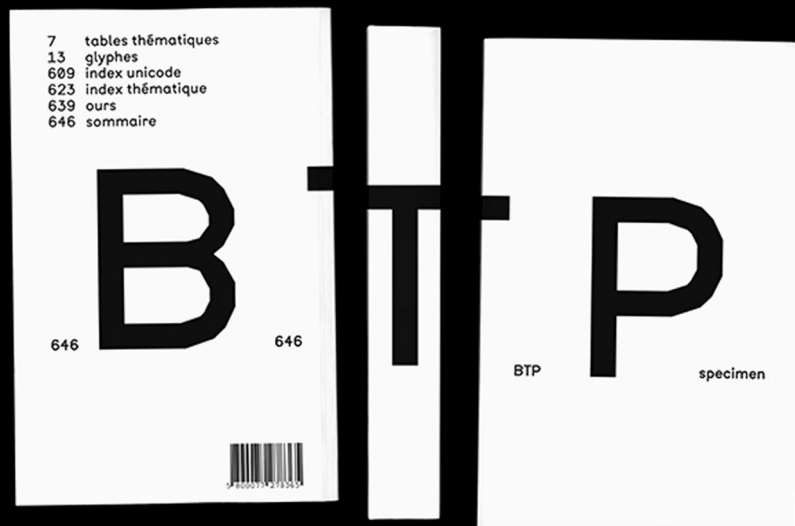


Fig. 48–49 BTP Specimen

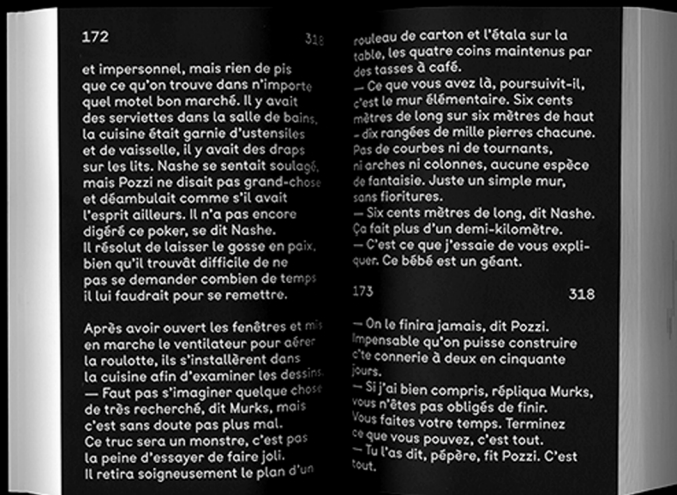
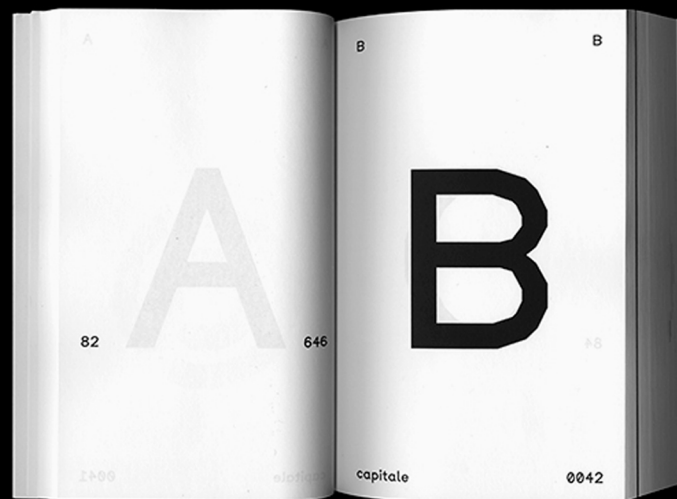


Fig. 50 Plastiktüte mit der Schrift Tokyo Palace, 2004

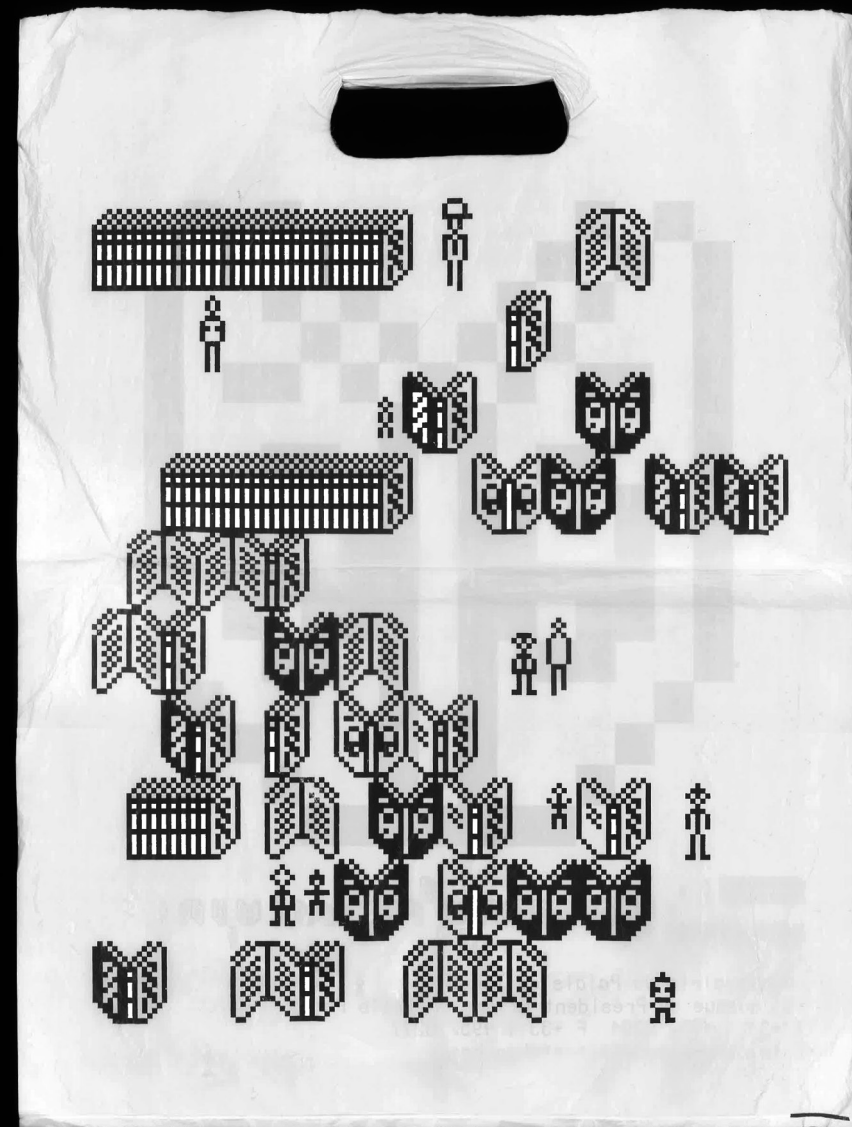
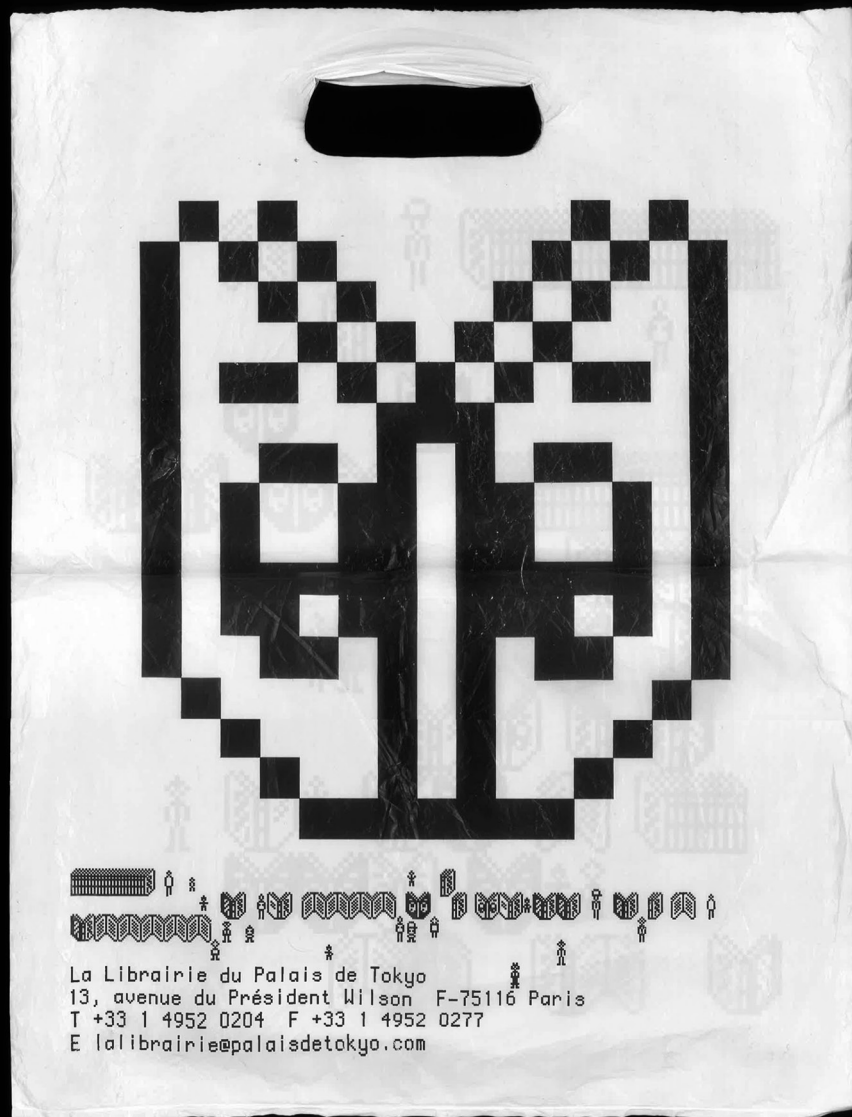


Fig. 51 Plastiktüte mit der Schrift Tokyo Palace, 2004



Die Krise unserer heutigen, bis zu einem gewissen Grad an Kompetenz durchgestalteten Welt motiviert und zwingt Kreative allgemein zu erfrischender, authentischer und oft auch extremer Reduktion. Ohne zu tief in die Materie der Signaletik abzugleiten, soll die Erwähnung zweier untrennbar an den Architektur-Entwurf gekoppelten und auf das Stilmittel Typografie limitierten Orientierungssysteme weiter das eben artikulierte Formgefühl verdeutlichen. Die auf Bitmaps und einer Reihe von Piktogrammen basierende Schrift *Tokyo Palace* war, seit der Umwidmung in ein Zentrum für zeitgenössische Kunst bis ins Jahr 2006, alleiniges grafisches Kommunikationswerkzeug des *Palais de Tokyo* in Paris. Die ökonomische und leichte Sprache unterstrich damals nicht nur die Position einer Kunst entsakralisierenden Nicht-Architektur, sondern wurde durch eine simple Methodik und allgemeine Anwendbarkeit der Limitierung des Budgets gerecht. Wenn man bedenkt, dass im Jahr, in dem die Commodore-64-Ästhetik einer Neugestaltung weichen musste, sich die Stadt ihres Rechts auf Plastiktüten entledigte, zeigt der Scan ein wahres Relikt, gar einen Schatz, den ich seit dem Erstehen eines Buches in der *librairie* des Museums schon bald eine Dekade in meinem privaten Grafik-Fundus horte. In den

Kanon typografischer Bescheidenheit reiht sich ebenso die von *Mevis & van Deursen* anlässlich der Wiedereröffnung des Amsterdamer *Stedelijk Museums* konzipierte und kontrovers rezipierte Identität ein. Die lange Tradition der Institution

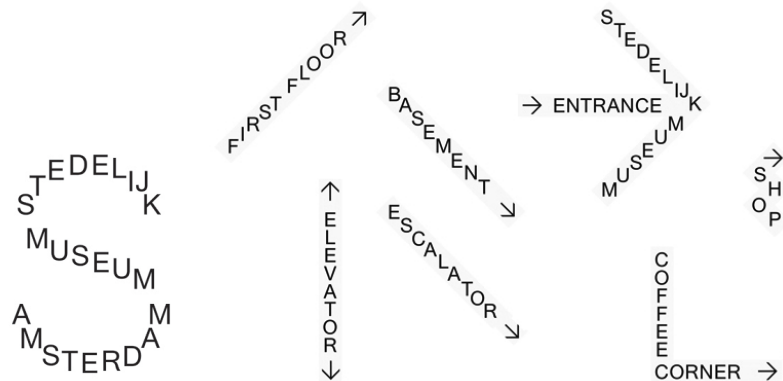


Fig. 52 Logo

Fig. 53 Leitsystem

die Initiale als einprägsames Erscheinungsbild zu pflegen, führt das Designduo nicht nur fort, sondern zudem in eine weitere Dimension. Wie sich besonders in der dezenten Entfaltung des Leitsystems erkennen lässt, implizieren hier die bauliche Gesetzmäßigkeiten mimenden Buchstaben-Arrangements sowie das Logo durch Einschreiben des Namenszuges in die Rundung des S eine Transformation vom simplen Schriftzeichen zur architektonischen Form, die sich für den Ausstellungsort und seine Kunst selbst in ›grotesker‹ Zurückhaltung übt.

Vice versa finden sich historische und entwurfstheoretische Beispiele in der Architektur, die selbst eine alphabetische Form – ob Wort oder Buchstabe – annehmen und gleichzeitig eine Bekundung dieser Archetypen darstellen.

In Anbetracht der Relevanz des Grundrisses im architektonischen Entwurfsprozess nimmt die durch Heranziehen der Buchstabenform als Basis der Gebäudeumrisse evozierte Banalität deutlich ab. Mit dem Alphabet als Grundlage entstand, neben Schriftzügen, ein bemerkenswertes ›Architectonisches Alphabet‹. Johann David Steingruber publizierte im Jahr 1773 in der Vollständigkeit des Alphabets und in Grundrissen und Ansichten dargestellt Buchstaben-Paläste, die trotz ihrer Vielfalt und ihrer betonten Machbarkeit nie umgesetzt wurden. Nach ähnlichem Prinzip katalogisierte Steven Holls Publikation *Pamphlet Architecture 5* mit dem Titel ›The Alphabetical City‹ die Existenz buchstabenähnlicher Gebäudetypologien im amerikanischen Städtebau, deren geometrisch systematisierte Blockbebauung unweigerlich Assoziationen zur Buchstabenform hervorruft – realitätsnah beschränken sich diese jedoch auf einfache und symmetrische Lettern.² Architektonische Alphabete erinnern uns an den visuell-ästhetischen Objektcharakter von Buchstaben

BUILDING TYPES..... 7
 WALK-UP TYPES..... 7
 "T" TYPE..... 9
 "I" TYPE..... 11
 "U" TYPE..... 15
 "O" TYPE..... 21
 "H" TYPE..... 25
 "E" TYPE..... 31
 "B" TYPE..... 37
 "L" TYPE..... 39
 "X" TYPE..... 41
 COMBINATIONS..... 43
 TWIN TOWER BLOCK..... 47
 STEPPED TOWER BLOCK..... 53
 SLABS..... 57
 GENERAL OBSERVATIONS..... 59
 GRID TYPES..... 61
 GRIDS VS. MEANDERS..... 62
 COURTYARD GRIDS..... 64
 CHECKERBOARD GRIDS..... 65
 ROTATED CHECKERBOARDS..... 66
 FOUR SQUARE GRIDS..... 67
 RADIAL GRIDS..... 68
 PARALLELOGRAM GRIDS..... 69
 CONCLUDING NOTES..... 71

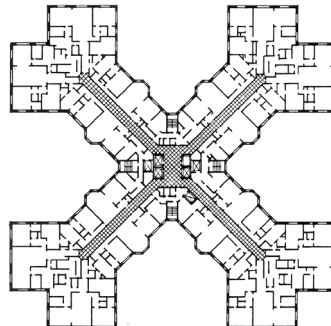
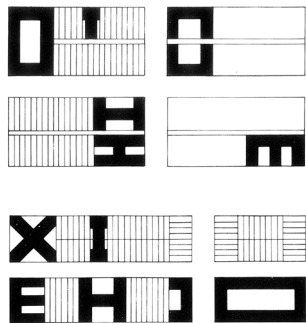
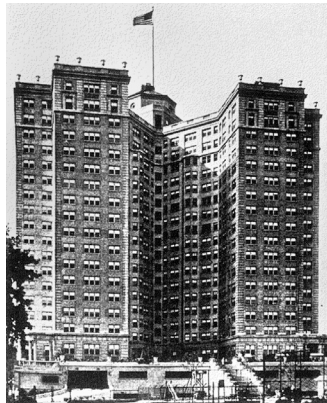
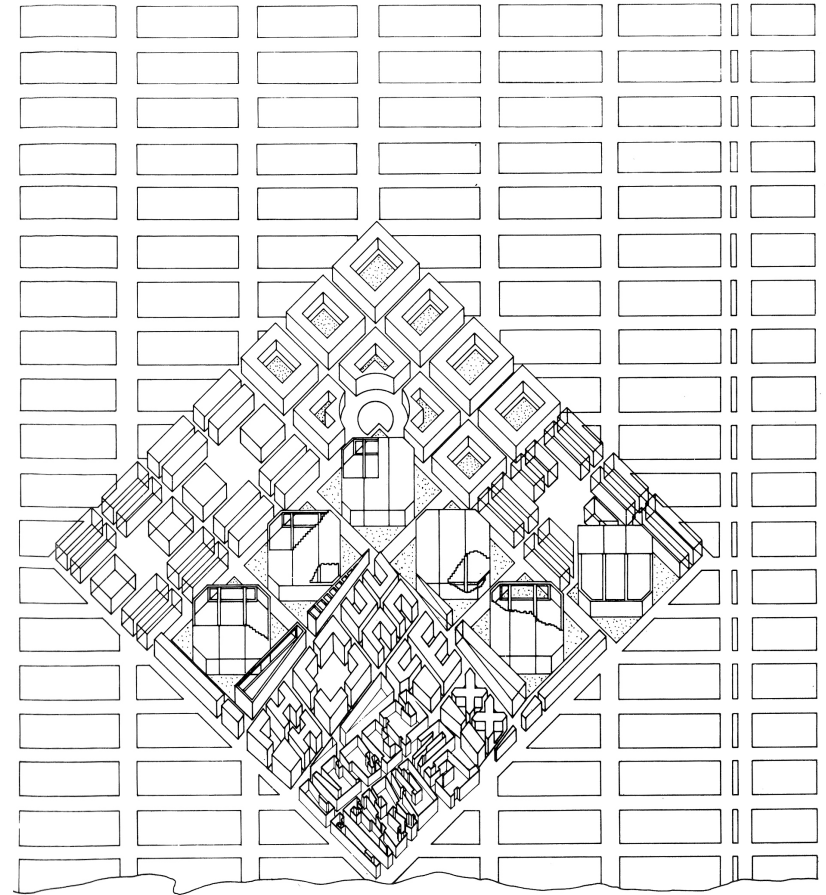


Fig. 54–58
 Pamphlet Architecture 5: The Alphabetical City, 1980

und zeigt die Stärke ihrer formalen Reduktion in der Definition eines Entwurfsparements.

Zur Formfindung kann also die Einfachheit der Gestalt von Buchstaben zweckdienlich sein. Jeder Umriss ist aber dennoch gestaltet, auch wenn er auf eine Linienführung ohne Dimension reduziert ist und dadurch selbstreferenziell ein Minimum von sich darstellt – wie im Falle der



TXT. Doch auch die totale Zurückhaltung und Bemühungen durch Gestaltung Buchstaben ›undesignt‹ wirken zu lassen, die Zurücknahme eines charakterstarken Schriftstils und generell der sparsame Einsatz unseres zur Disposition stehenden Werkzeuges Schrift, haben in einer massenhaften Konfrontation unterschiedlicher Worte, wie das im öffentlichen Raum unserer durchgestalteten Welt zutage tritt, die visuelle Verschmutzung zur Folge. Die Kunst hat daher bereits einige Projekte hervorgebracht, welche dieses Problem verhandeln und mit Negation von Schrift reagieren: mit dem Projekt ›Delete!‹ von *Steinbrener/Dempf* wurden im Jahr 2005 alle Schilder der Neubaugasse in Wien durch gelbe Flächen ersetzt. Auch ohne ihre auffällige Farbe hätten die Tafeln wohl auf die temporäre Entschriftung der Straße hingewiesen. Mittels Photomontagen bezieht sich die Arbeit *Vider Paris* des Künstlers Nicolas Moulin auf dieselbe Thematik. Seine Bilder zeigen die bedrückende Atmosphäre des erdgeschoßig entschrifteten und menschenleeren Paris.

Tatsächlich kulminierte die Befreiung der visuellen Schuld aber in einem realen Projekt. São Paulo wurde im Jahr 2007, als Maßnahme gegen die visuelle Verschmutzung der Stadt, ein Schilderverbot aufoktroiert – als Teil der

Stadtsäuberung. Natürlich war dieses Projekt kontrovers und zu Beginn sehr umstritten, die damalige Skepsis schlug aber zu Begeisterung innerhalb der Bevölkerung um. In der Hinsicht hat die Stadt eine Vorbildfunktion, denn sie ist keine dreidimensionale Werbefläche mehr.³ Unterfangen wie diese verdeutlichen, dass die Blase visueller Reizüberflutung aus fehlender Zurücknahme in der Schriftgestaltung platzen kann und die Notwendigkeit eines sensibleren Umgangs mit Typografie besteht.



Fig. 59 *Vider Paris* von Nicolas Moulin, 2001

1 Vgl.

Ruder, Emil: Typografie.
Ein Gestaltungslehrbuch.
Teufen 1967, S. 200

2 Vgl.

Oechslin, Werner: Architektur
und Alphabet, in Braegger,
Carlpeter (Hg.): Architektur
und Sprache. Gedenkschrift
für Richard Zürcher, Mün-
chen 1982, S. 244

3 Vgl.

Ö1: Sendereihe Diagonal,
Stadtporträt São Paulo;
28. September 2013

Im Gespräch mit

Robert Sollis, EUROPA

*1981

Videotelefonat Wien — London
am 14. Mai 2014

EUROPA ist ein junges Grafikdesign-Studio aus London, bestehend aus Robert Sollis, Mia Frostner und Paul Tisdell – Absolventen des *Royal College of Art* – sowie Lorenz Klingebiel und Gareth Lindsay. Neben ihrer Praxis, deren Schwerpunkt in der Gestaltung von Büchern, Ausstellungsdesigns, Corporate Identities, Leit-systemen, Editorial Design und Art Direction liegt, lehren Robert, mit dem ich das Telefonat führen durfte, und Mia im Bachelorstudium des *Camberwell College of Arts* Grafik Design. Darüber hinaus hat sich EUROPA durch eine Reihe partizipativer Workshops und Beiträge in Publikationen einen Namen gemacht, zu denen Seminare an der *ECAL Lausanne*, der *Architectural Association London*, der *HGB Leipzig* oder ihre Assistenz bei der von Fraser Muggeridge initiierten *Typography Summer School* zählen.¹ Die Vielzahl an Kollaborationen mit dem architektonischen Feld – etwa das Projekt der Ausstellung und Publikation ›Material Presence‹, bei dem das Steingruber Alphabet die Identität bestimmt – gleichen einer Trouvaille und haben meine Aufmerksamkeit auf die gestalterische Praxis von EUROPA gelenkt.

¹ Vgl. EUROPA: About, www.europaeuropa.co.uk/about; 14. Mai 2014

Im Bücherregal eures Studios schenkt ihr dem Buch mit dem Titel ›Architectural Lettering, for plans and ornamental design‹ aus den 1950ern durch die Art wie ihr es aufgestellt habt – mit dem Buchcover zum Betrachter – deutlich mehr Aufmerksamkeit als den anderen. Als ich das Foto eures Studios sah, habe ich das Buch sofort bemerkt. Spielen Buchstaben in einem architektonischen Kontext eine große Rolle in eurer gestalterischen Praxis? Und wo liegt für euch der Schnittpunkt beider Disziplinen?

RS

Wir hatten die Idee jede Woche ein Buch zu wählen, um es dann wie in einem Buchclub zu besprechen. Dieses haben wir ausgesucht und ins Regal mit dem Titelbild zu uns gestellt, dass jeder es sehen kann. Aber leider hatten wir in diesem Monat noch keine Zeit eine Diskussion darüber zu führen. Wir hatten das Buch also nicht absichtlich für das Foto hervorgehoben sondern als Aufforderung für uns selbst einen Diskurs darüber zu führen. Es ist nicht so, als ob wir eine Entscheidung getroffen hätten in der Architektur involviert zu sein, aber wir haben in letzter Zeit mit einigen befreundeten Architekten zusammen gearbeitet. Natürlich haben wir uns in den ersten Jahren viel mehr

mit Buchgestaltung auseinandergesetzt – das war auch, was wir studiert haben und was uns fasziniert. Aber als wir dann von Architekten beauftragt wurden Beschriftungen zu machen, war es selbstverständlich die Geschichte architektonischer Beschriftung als Weiterbildung für uns selbst zu verstehen.

Dürfte ich bitte das Buch näher ansehen? Wie ist es überhaupt in euer Studio gelangt?

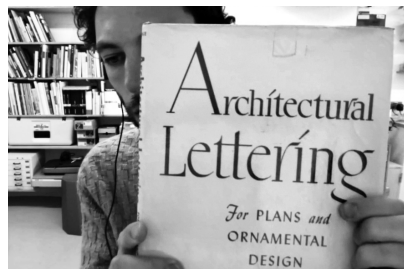


Fig. 60 Robert Sollis und Architectural Lettering

RS

Wir hatten im Zuge der Recherche an einem Projekt beschlossen in die *St Bride Printing Library* zu gehen, eine Bücherei in London für Buchdruck und Typografie, die eine bedeutende Sammlung graphischer Arbeiten hat. Dort sind wir auf dieses Buch gestoßen und haben ein Exemplar für unser Studio gekauft. Es war sehr hilfreich, weil wir auch am *Camberwell College of Arts* Schriftgestaltung unterrichten

und es im Buch einige interessante Details und Beobachtungen gibt, die wir hilfreich fanden, wie zum Beispiel praktische Diagramme zum Thema ›letter-spacing‹ – wir verwenden es um unseren Studenten zu veranschaulichen, wie man Buchstaben richtig *kernt* und wie man elementare Buchstabenformen gestaltet.

Eure Praxis zeichnet fruchtbare Kollaborationen mit Architekten, wie etwa *DK-CM* und *We Made That* aus. Wie entstand diese Zusammenarbeit und wie verlief die erste Begegnung?

RS

Das erste Zusammentreffen mit David Knight von *DK-CM* geschah, als wir beide gemeinsam an der *Architectural Association in London* unterrichteten. Wir sind der Einladung unseres Freundes Finn Williams gefolgt und schlossen uns mit David zusammen. Das Projekt nannten wir ›Sub-Plan‹. Es war eine Studie zum Gesetz ›permitted development‹, das Bauvorhaben in England regelt. Unsere Aufgabe war es mit den Studenten eine Publikation zu Finns Thema zu machen, in der wir die Gesetzte und eventuelle Gesetzeslücken, die sie zu ihrem Vorteil in der Planung nutzen können, untersuchten. Wegen der fruchtbaren Zusammenarbeit mit *DK-CM*

folgten weitere Projekte. Von *We Made That* bekamen wir direkt einen Anruf (*lacht*).

Habt ihr im Arbeitsprozess, im Hinblick auf den gemeinsamen Hintergrund der visuellen Artikulation, dieselbe ›Sprache‹ gesprochen?

RS

Ich denke mit jedem Projektpartner kann man eine ähnliche Methodik entwickeln und auch ähnliche Auffassungen zum Leben, der Arbeit, zu Überzeugungen und Darstellung teilen. Ich denke unsere Philosophie hilft uns bei einem guten Arbeitsverhältnis – was eine Zusammenarbeit und unsere Philosophie ausmacht, kann man aber schwer in Worte fassen, es ist etwas subtiles und sehr komplex.

Ihr habt einige auf Piktogrammen basierende Erscheinungsbilder gestaltet. Ein Piktogramm ergänzt das nächste und ein ganzer Satz an Piktogrammen formt eine Identität, die einen komplexen Sachverhalt visuell vereinfacht. Architekten verfahren bei der Darstellung ihrer Ideen auf selbe Weise und verwenden Pläne oder auch Grafiken als Werkzeuge. Auch sie benötigen mehr als eine Darstellung – Grundrisse, Schnitte, Ansichten, Isometrien etc. – um

die Komplexität eines Gebäudes zu kommunizieren. Ist für euch Typografie ein ergänzendes Hilfsmittel, das Information hinzufügt, wo eine Zeichnung, Grafik oder letztlich ein Gebäude nicht selbst vermag sich mitzuteilen?

RS

Das Wort ›ergänzend‹ würde ich so hier nicht verwenden. Ich denke mit Typografie kann man auf gleiche Weise etwas vermitteln, wie durch ein Piktogramm oder ein Gebäude. Die Typografie verwendet Wörter um Dinge zu kommunizieren, genauso wie das in der Kunst durch Bilder geschieht und vice versa. Es sind einfach unterschiedliche Werkzeuge und auch unterschiedliche Arten zu kommunizieren. Im Gestalten bedient man sich aller zur Verfügung stehenden Mittel, um etwas so anspruchsvoll wie möglich zu kommunizieren. Ich sehe keine Hierarchie zwischen den beiden.

In meinem Buch schreibe ich darüber, dass ein Text nicht einfach nur aus Buchstaben besteht, das Alphabet ist zwar ihr System, aber Schriftarten transformieren ihre Gestalt, die selbst als Bild verstanden werden kann und jedes Bild hat einen speziellen Effekt, den auch Architekten bewusst einsetzen sollten.

RS

Dem stimme ich zu. In dem Moment wo man ein Wort grafisch darstellt, wird es zu einem Bild, das man betrachtet.

Vereinfacht formuliert – wenn Architekten ein Gebäude planen, testen und analysieren sie es in unterschiedlichen Maßstäben: die Proportionen oder Dimensionen der Räume, die Größe und Form des Gebäudes selbst, die Abstände zu Nachbargebäuden und auch die städtebauliche Positionierung des Entwurfs. Auf ähnliche Weise müssen auch bei der Schriftgestaltung verschiedene Maßstäbe untersucht werden: die Form und Stärke einzelner Buchstaben, in Kombination mit anderen, die Abstände dazwischen, das *Kerning*, der Grauwert, die Wirkung in der Gesamtheit aller Buchstaben in einem Fließtext oder in größerer Dimension. Man tastet sich auf gleiche Weise an ein Ergebnis heran, indem man die Form in verschiedenen Maßstäben überprüft. In den *News* eurer Website gibt es ein Foto, wo ihr gerade die Größe der Beschriftung der *Southall station* testet. Die Methode des Entwurfs von Architektur und Typografie im Sinn – worauf kommt es bei der Konzeption einer Schrift für die Dimension des öffentlichen Raums an und was habt ihr hierbei getestet?



Fig. 61
EUROPA testet im Maßstab
1:1 für die *Southall station*

RS

Das hängt von mehreren Dingen ab und es kommt vor allem ganz darauf an, was man mit dem geschriebenen Wort erreichen möchte. Man sollte den Kontext und seine Umgebung berücksichtigen, die man vielleicht ergänzen, besonders hervorheben oder ihren geschichtlichen Hintergrund verstärken will. Vielleicht möchte man versuchen etwas ganz neues zu gestalten, die Umgebung radikal verändern oder sich auf den Bestand beziehen und ihn umgestalten. Es kommt ganz auf das Projekt drauf an und daher ist es unmöglich solche Entscheidungen zu verallgemeinern. Beim Foto der *Southall station* hatten wir zu dem

Zeitpunkt noch keinen genauen Schriftzug entworfen, wollten aber testen, wie er vor Ort wahrgenommen wird. Wir mussten, um uns selbst ein Bild davon machen zu können und ein Gefühl für den menschlichen Maßstab zu bekommen, an seinen Bestimmungsort. Die Beurteilung wäre nicht korrekt verlaufen, wenn wir es im Studio aufgehängt hätten. In der Straße wächst das Verständnis zur Distanz des Schriftzugs zum Betrachter, die Größe des Fußweges, die Belichtung und die Umgebung – es kommt also oft drauf an, schon während des Entwurfs ins Umfeld selbst einzutauchen.

Das ist ein großer Unterschied zwischen einem Architekten und einem Grafiker. Der Architekt kann sein Gebäude vorher nicht im originalen Maßstab testen, während der Grafik Designer seine Entwürfe 1:1 ausdrucken kann. Ich finde diesen Aspekt des Unmittelbaren sehr reizvoll.

RS

Ja, oft geben uns Architekten einen Entwurf im Maßstab 1:50 und sind dann sehr überrascht, wenn wir ihnen unsere Entwürfe im Maßstab 1:1 präsentieren. Es wäre toll, wenn ebenso Architekten ihre Gebäude vorher im Original begehen könnten.

Wie befruchtet ein interdisziplinäres Arbeiten mit Architekten eure Praxis? Konntet ihr einen Nutzen aus der Sicht des Architekten und im Resultat des Projektes erkennen?

RS

Ich denke die Kompetenzen eines jeden sind limitiert und wann auch immer wir mit wem zusammen arbeiten, deren Qualifikationen außerhalb unseren eigenen liegen, können wir nur davon profitieren. Architekten haben ihr Fachwissen über Materialien und Interaktion im Raum. Dieses Wissen kann uns helfen die Projekte weiter zu entwickeln. Ich denke, das gilt für alle anderen Branchen genauso wie für uns Grafik Designer. Weil jeder anderes Wissen und Fähigkeiten besitzt und wir nicht erwarten können selbst alle Fähigkeiten zu besitzen, arbeiten wir so gerne mit unterschiedlichen Leuten zusammen.

Ein Schwerpunkt eurer Praxis als Grafiker liegt in der Lehrtätigkeit. Ich meine, dass das Architekturstudium der Typografie keinen Platz einräumt. Es wäre wichtig Kenntnisse auf diesem Gebiet zu vermitteln, wenn man bedenkt, dass Architekten häufig Pläne, Poster und Portfolios gestalten müssen oder gar publizieren. Teilt

ihr diese Ansicht und wie würdet ihr grafische Kompetenzen von Architekten optimieren?

RS

Ich denke der Grund warum wir verschiedene Lehrfächer haben ist, dass nicht jeder ein Experte in allem sein kann. Die größte Fähigkeit ist zu wissen, wo man seine eigenen Grenzen hat und wo man auf das Fachwissen von einer anderen Person angewiesen ist. Ein Architekt wird nicht immer einen Grafikdesigner zur Verfügung haben, deshalb sollte ein gewisses Grundwissen beigebracht werden, um leicht Präsentationen selbst gestalten zu können. Es ist schwer zu sagen, was aus dem Grafik Design Studium das wichtigste ist. Visuelle Menschen sollten aber durch Erfahrung eine bestimmte Sensibilität erlernen, um im Stande zu sein auch selbständig zweckmäßig zu gestalten, grundlegende Anforderungen in der Wahl der Schriftart zu kennen und zu wissen, wie man Information am besten in Szene setzt.

Bei der Schrift des Projekts ›Front Room‹ habt ihr euch von der *Eurostile* inspirieren lassen, die schon bei der originalen Beschriftung gewählt wurde. *Eurostile* ist heute obsolet, war aber die Schriftart schlechthin, zu Zeiten des Baus der

Fullwell Cross Library. Neben ›Front Room‹, wo die Wahl der Schrift ein harmonisches Gesamtbild ergibt, ist es notwendig, dass Typografie und Architektur in Kombination zeitlich und stilistisch einher gehen müssen? Ich persönlich empfinde den bewusst provozierten Kontrast zwischen Schriftart und Gebäude genauso aufregend, wie ein Gegenüberstellen einer Grotesk zu einer Serifenschrift in einem Buch.



Fig. 62 Fullwell Cross Library von Frederick Gibberd, 1968

RS

Dem stimme ich zu. In Projekt ›Front Room‹ nahmen wir aber Bezug auf den Bestand, während wir in anderen Projekten versuchen einen Kontrast herzustellen. In diesem spezifischen Fall schufen wir eine neue Schrift mit dicken

und dünnen Strichen, eine Neuinterpretation der *Eurostile*. Der Schriftzug beugt sich der Form der Fenster, er passt sich der Architektur an. In der Hauptstraße gibt es einige Geschäfte mit Schriftzügen, die nicht unterschiedlicher sein könnten und auf eine maximale Größe gedehnt miteinander in einen Dialog treten. Unsere Aufgabe war es eine Beschriftung zu entwerfen, die sich in diesen konkurrierenden Raum eingliedert. Das Dehnen auf die Größe der Fenster schien uns in diesem Kontext angemessen.

Hat euch die Geschichte des Gebäudes zur Neuinterpretation von *Eurostile* verleitet oder verwendet ihr die Schrift als Grafiker ohnehin gerne? Ich finde sie nämlich nicht besonders zeitlos.

RS

In Zusammenhang mit diesem Projekt haben wir gerne mit *Eurostile* gearbeitet, das heißt aber nicht, dass wir bei einem anderen Projekt wieder mit ihr arbeiten werden. Diese Schrift ist nicht subtil, sie ist viel zu offensichtlich und vor allem unruhig. *Eurostile* eignet sich nur für Beschilderungen, bei Texten verwendeten wir unterstützend die *Recta*.

Mir gefällt die subtile Beschriftung, die ihr auf die Schachtel der Publikation zur Ausstellung ›Material Presence‹ gedruckt habt. Man muss das Steingruber Alphabet kennen um den Titel auf der Box ›lesen‹ zu können. Ist aufgefallen, dass am Cover etwas geschrieben steht? Wie wurdet ihr auf dieses Alphabet aufmerksam und weshalb habt ihr es nachgezeichnet?

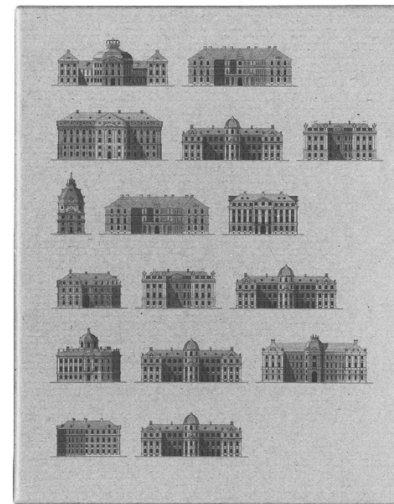


Fig. 63
Box für die Publikation der
Ausstellung Material Presence

RS

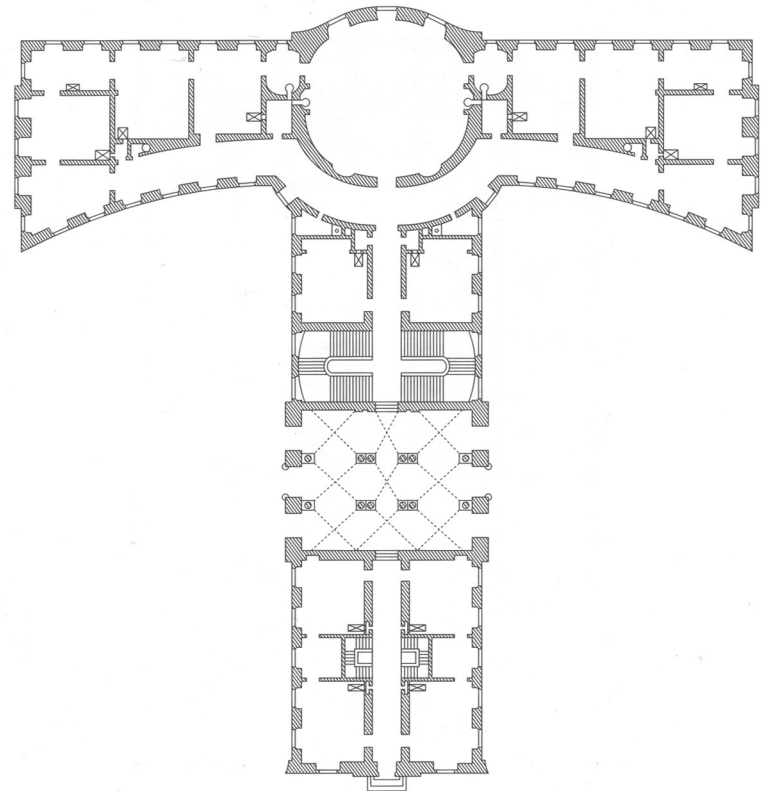
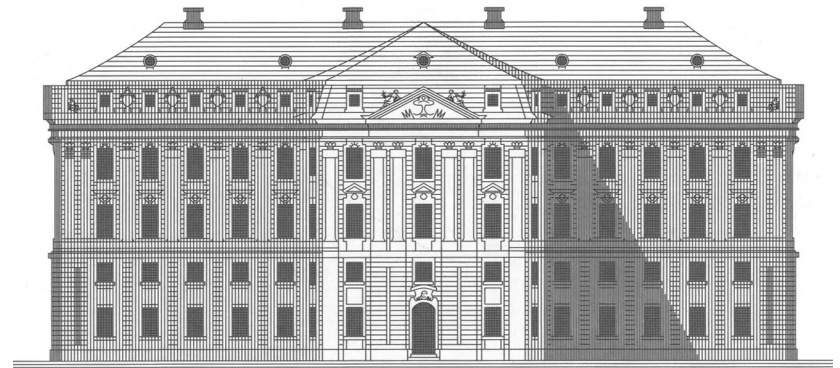
Die Reproduktion des Alphabets hatte nur den Nutzen saubere Grafiken zu erstellen, denn die originalen Tafeln waren in einem schlechten Zustand. Darauf gestoßen bin ich bei meiner Recherche über Draufsichten und Luftbilder der Erde. Wir wollten sehen, wie Menschen

diese Oberfläche als Leinwand verwenden, um Buchstaben in sehr großem Maßstab darauf zu schreiben. Unsere Forschungsergebnisse zu diesen Luftbildern stellten wir dann bei einem Vortrag in der *Limoncello Gallery* in London zur Diskussion, später dann am *Institute of Contemporary Arts*. Im einem künstlerischen Kontext darf man sich erlauben, etwas subtil und verschleiert zum Ausdruck zu bringen. Dieser Feinsinn kommt in diesem Umfeld gut an. Aber es war nicht ganz so kryptisch, denn in der Ausstellung gab es auch Beschriftungen, die das Alphabet in Ansicht und Grundriss zeigten – man konnte den Titel also durchaus dechiffrieren.

Ist euch auch aufgefallen, dass von allen Buchstaben des Schriftzugs ›Material Presence‹ der Buchstabe *E* als Einziger nicht die Ansicht von unten, sondern von der rechten Seite zeigt?

RS

Ja – natürlich (*lacht*). Wir haben ein Buch von 1975, in dem das ganze Alphabet zu sehen ist, Finn Williams, unser befreundeter Architekt, hat es uns vermacht.



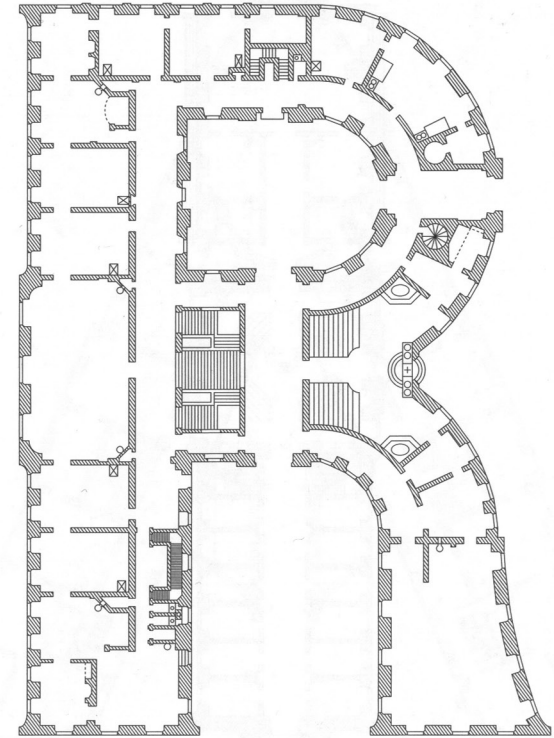
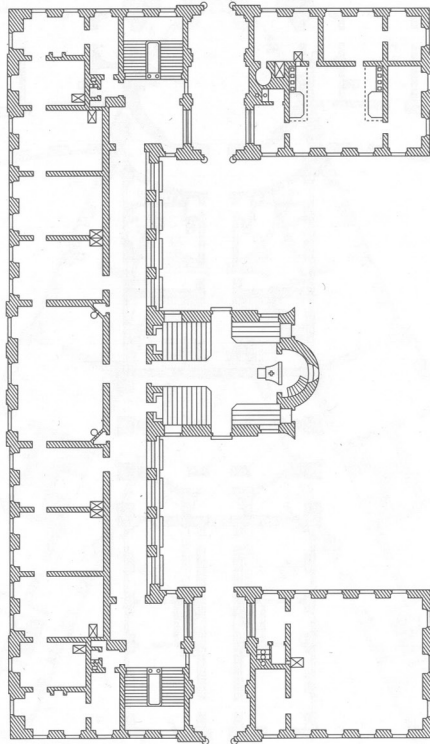
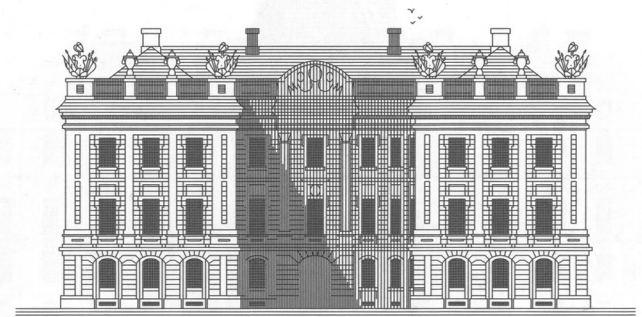
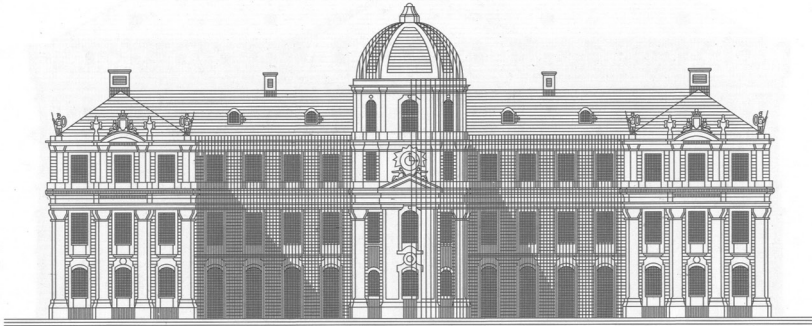
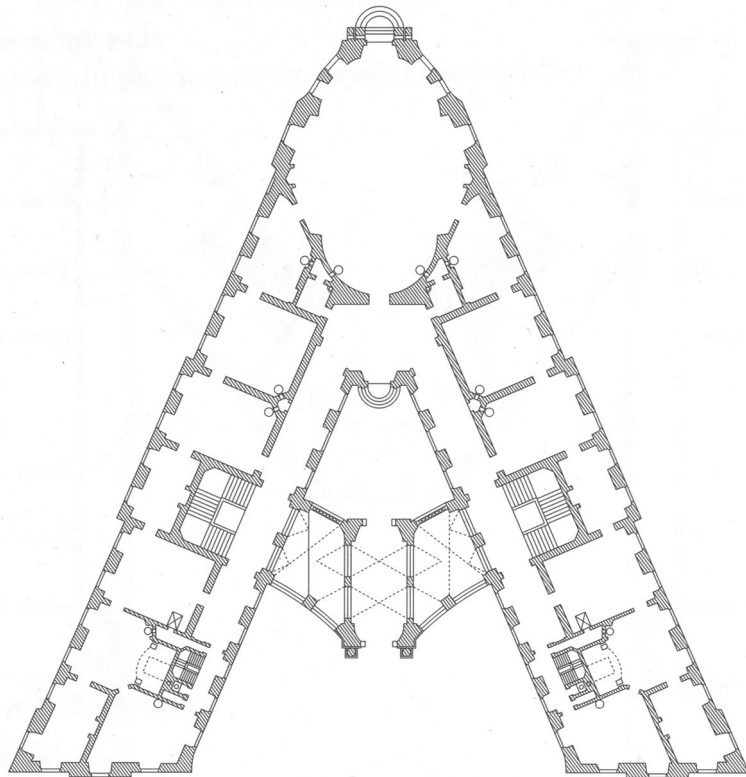
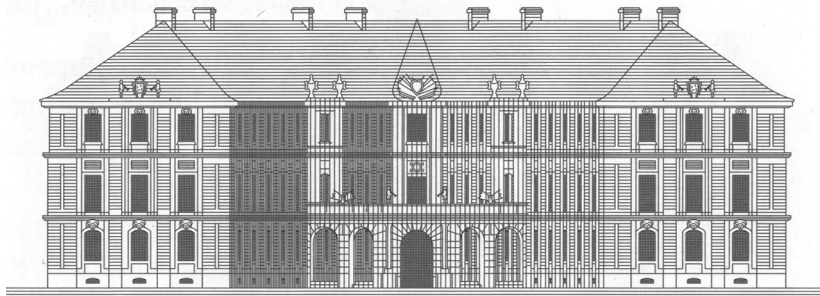


Fig. 64-67 Reproduktionen des Steingruber Alphabets, EUROPA



Es scheint oft eine Rivalität zwischen Bild und Text zu geben – insbesondere für Architekten. Typografie ist dennoch ein gestaltetes Objekt, dem eine Wirkung nicht entzogen werden kann. Das Erscheinungsbild der Architekten *DK-CM* beruht auf skelettartigen Buchstaben mit einer Variation bunter, geometrischer Formen. Sie verkörpern die Vielfalt ihrer architektonischen Praxis und der Philosophie des Studios. Waren – neben der evidenten Botschaft – die farbigen Symbole notwendig, um die gerade erwähnte Rivalität zu entschärfen?

RS

Jede Buchstabenform ist gleichzeitig auch ein Bild, daher ist es für mich nicht so leicht eine Rivalität zwischen Text und Bild auszumachen. Der Grundgedanke der grafischen Ornamente der Buchstaben spiegelt, wie du erwähnt hast, die Vielfalt ihrer Praxis wieder. Die farbigen Elemente sind einfach Teil der Form.

Weshalb habt ihr die Ornamente nicht einfach schwarz gemacht, sodass sie tatsächlich mit der skelettartigen Form zu einem Buchstaben verschmelzen?

RS

Farben machen Spaß (*lacht*). Der Aufbau wird durch Unterscheidung und Überdrucken der Form deutlicher, das wollten wir auch bewusst hervorheben, damit der Betrachter darüber reflektiert.

DK-CM

Fig. 68
Das Erscheinungsbild der
Architekten DK-CM

DK-CM

DK-CM

DK-CM

Interdisziplinärer Diskurs einer typografieaffinen Komplizenschaft

V

S. 141–152

Interdisziplinärer Diskurs einer typografieaffinen Komplizenschaft

Aufgrund der Nähe der Typografie sowie auch allgemein des Grafik Designs zur Architektur – der Disziplin, die sich der Produktion grafischer Räume verschrieben hat – ist das Fehlen eines stärkeren Bewusstseins darüber unbegreiflich. Architekten produzieren vom Festhalten erster Ideen bis zum fertigen Bauplan nicht vorrangig architektonische, sondern grafische Terrains. Weil man mit einem beide Felder verwebenden Diskurs nicht zwangsläufig Tuchfühlung aufnimmt, konsekutiv aus eigenem Interesse den Kontakt evozieren und bei der Suche nicht nur aus architektonischer Sicht konstatieren muss, dass eine Annäherung dieser Thematik primär von Seiten der Grafiker stattfindet, stellt sich mir nun die Frage, ob aus ihrer Perspektive die Affinität zur Architektur einer weiteren als der trivialen Betrachtung von Fassaden als reine Montagefläche für Buchstaben-Arrangements im öffentlichen Raum gilt und ob sie diametral tiefgründigere Bogen spannen kann.

Mit der Publikation und Ausstellung *Forms of Inquiry* von Zak Kyes und Mark Owens an der *Architectural Association – AA School London* findet man eine Gegenüberstellung fruchtbarer

Bezüge dieser Parallel-Disziplinen. Darin wird eine zeitgenössische Produktion des Grafik Design von kritischen Akteuren im Bezug zur Architektur offengelegt – etwa der Beitrag von *Project Projects* stellt die Bestrebungen des Buches *Fantastic Architecture*, die ästhetische Erforschung von Architektur durch prominente Kunstschaaffende, zur Diskussion. Es beinhaltet Gerhard Rühms ›Plan for building a new city of Vienna‹, den Schriftzug *WIEN* in Form von vier monumentalen, typografischen Gebäuden. Anhand eines Fotos von Ari Marcopoulos erzählt ›Breuer as Billboard‹ von *Lehni-Trüb* die düstere Vergangenheit eines Objekts hitziger Debatten:



Fig. 69 Pirelli-Gebäude von Marcel Breuer, 1969

das Pirelli-Gebäude von Marcel Breuer wurde, nachdem große Teile davon einem Parkplatz von *IKEA* weichen mussten, von der Ikone zur Reklametafel degradiert.¹ Weiters bildet das auf klassische Gegenüberstellungen bedachte, französische Heft ›Architecture et typographie. Quelques approches historiques‹ des Verlags *Editions B42* ein weiteres Glied in der Kette der Publikationen, deren Initiatoren Grafik Designer sind – hier die *Hochschule für bildende Künste Lyon* und *EESAB Rennes* als Co-Editoren.

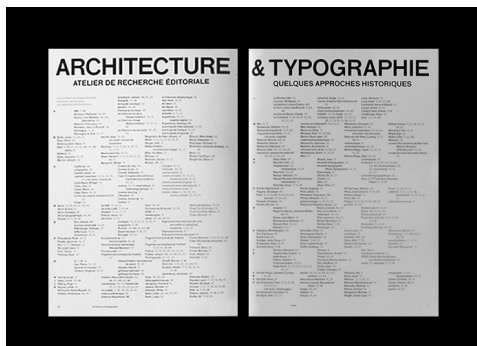
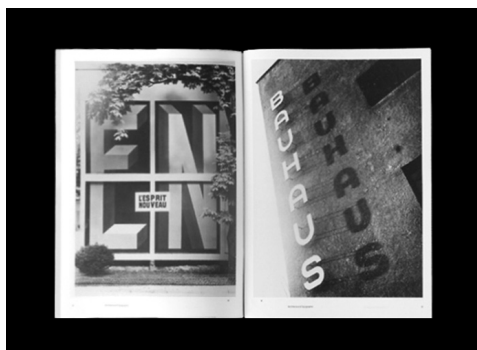


Fig. 70–71
Das Heft der Editions B42



Neben schriftlichen Distributionskanälen ließ sich in vergangenen Jahren der Diskurs über die Nähe der Architektur zur Typografie ebenso in einem akademischen und institutionellen Kontext verfolgen, was nun eine knappe Bestandsaufnahme epistemisch divergierender Herangehensweisen veranschaulichen soll:

Die eintägige Konferenz ›Knowledge in architecture and graphic design: what relation?‹ an der *ÉSAD* in Valence widmete sich jenseits klassischer Analogien der Neudefinition beider Praktiken durch die gemeinsame digitale Revolution, der Notwendigkeit der Tradition des Buchdrucks in der Wissensvermittlung unter der Betrachtung des Digitalen als unwirksames Substitut sowie der Frage welche komplexen Formen die Beziehung beider Felder in unserer sich ständig wandelnden, digitalen Kultur annehmen werden.²

Begleitend zur Eröffnung der *Museion Passage* in Bozen – dem öffentlichen und vom Designer Martino Gamper gestalteten Platz im Parterre des Museums – präsentierte unter dem Titel ›The new public‹ ein Plakatprojekt von vier Grafik-Design-Studios auf typografischem Weg ihre Gedanken zum Thema Öffentlichkeit und Kommunikation in der Kunst.



Fig. 72 Eröffnung der Museion Passage in Bozen, 2012

Wenn auch nur sporadisch, stößt man auf Initiatoren mit architektonischem Hintergrund, die beherzt Mittel zur Dechiffrierung grafischer Repräsentation in der Architektur untersuchen:

Das Delfter *Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design*, das zuvor als *Berlage Institute* firmierte, erforschte im Seminar ›Reading, Writing, and Arithmetic: Forming Architectural Thought‹ aneztrale und zeitgenössische Werkzeuge sowie in Text oder Bild manifestierte Ausdrucksformen mit denen Architekten Theorien, Positionen und Absichten erläutern und kommunizieren.³

Auch eine österreichische, typografieaffine Architektenschaft versucht im internationalen Vergleich, bedauerlicherweise meist nur durch

TABLE GÉNÉRALE
DE LA PROPORTION
des différents Corps de Caractères.

ÉCHELLE FIXE
de 144 points Typographiques.

Nom.	Corps.	Points
1	PARISIENNE.	5
2	NOMPAREILLE.	6
3	MIGNONE.	7
4	PETIT-TEXTE.	8
5	GAILLARDE.	9
6	PETIT-ROMAIN. - 2 Parisiennes.	10
7	PHILOSOPHE. = 1 Parif. 1 Nomp. pareille.	11
8	CICÉRO. - 2 Nomp. = 1 Parisienne, 1 Mignone.	12
9	SAINTE-AUGUSTIN. - 2 Mignones. = 1 Nomp. pareille, 1 Petit-texte.	14

Fig. 73
Tabelle zur Lehrveranstaltung
am Berlage Institute

unidirektionale Wissensvermittlung, zu bestehen. Die Veranstaltungsreihe ›[typo]graphic‹ im *aut. architektur und tirol* erkundet seit 2005 Schnittpunkte von Architektur und Typografie als visuelles Werkzeug – so beleuchtete etwa Jan Middendorp in seinem Vortrag die Vorliebe zu Standard-Schriften um heutiger Gestaltung das Prädikat ›undesigned‹ zu verleihen.

Auf einen Erkundungsgang von typografischen und semiotisch aufgeladenen, urbanen Räumen begab sich der Medienphilosoph und Dozent Frank Hartmann mit seinem Vortrag ›Schrift im urbanen Raum‹ in den Räumlichkeiten der *IG Architektur* in Wien.

Man könnte nun die Liste stattgefundener Podiumsdiskussionen, Vorträge, Projekte oder Lehrveranstaltungen sowie Publikationen der jüngeren Zeit, die diese Thematik verhandeln, ausschweifender und auch bis in vergangene Dekaden fortführen sowie den Gesprächsgegenstand einzelner Paradigmen aus geringerer Distanz betrachten. Von weit höherer Relevanz ist es allerdings im Zuge der Erwähnung einiger rezenter Beispiele nicht nur die Beziehung oder gar latente Interdependenz beider Gestaltungsfelder zu verdeutlichen, sondern anhand des augenscheinlich propagierten Diskurses darauf hinzuweisen, dass auch heute Anstrengungen existieren die Schnittfläche beider Disziplinen in einen universitären und interdisziplinären Kontext zu setzen und wie breit gefächert das Spektrum ist, da es dem Wandel der Zeit unterliegt und sich ständig neu definiert. Nicht nur das Maschinenzeitalter hat uns der Tätigkeit des Entwerfens nähergebracht, die Digitalisierung forciert es noch weiter und eröffnet durch das Entstehen und die ständige Verfügbarkeit konvivialer Technik und Werkzeuge progressiv neue Möglichkeiten beide Gestaltungsfelder zu arrondieren. Seit jeher regulieren technische Errungenschaften die Nähe beider Disziplinen. Der Buchdruck und die Xylografie veränderten

die Methode der Vermittlung und Darstellung von Architektur, computergestütztes Entwerfen und die Aneignung grafischer Software, die sich nicht auf einzelne Berufsgruppen limitieren will, führte zum Aneinanderrücken von Architektur und grafischer Gestaltung, schließlich verwenden heute alle die gleichen Zeichenprogramme. Das digitale Zeitalter ließ nicht nur neue Berufe entstehen, klassische Bezeichnungen müssen heute reflektiert oder neu definiert werden. Das Wachsen der Schnittfläche von Architektur und Typografie muss aber nicht zwingend ein Verschmelzen beider Gruppen zu einer neuen bedingen. Auch wenn typografisches Wissen nicht die selbe Verbreitung, wie die von Software gefunden hat, sollte die Demokratisierung von Werkzeugen visueller Gestaltung durch das Computerzeitalter dennoch von uns einfordern dürfen sich ihrer zu bedienen, den richtigen Umgang zu erlernen und sie auch als Gewährleistung für Fortschritt und Variantenreichtum zu erweitern, und darüber hinaus gleichzeitig ihre Wurzeln zu kennen, zu hinterfragen und den bedeutenden Einfluss verwandter Disziplinen im Auge zu behalten.

Auch wenn Schrift Information durch Text und nicht in Form eines Bildes übersetzt, sind Buchstaben selbst Gestaltung und ein visuelles

Instrument, das die Praxis von Augenmenschen in vielen Bereichen durchkreuzt und müsste gerade deshalb das Interesse wecken einem Diskurs zur grafischen Gestaltung beizuwohnen. Trotz niedrigschwelliger Angebote sind Veranstaltungen dieser Art selten gut besucht und generieren nolens volens eine Elite, die unter ihresgleichen bleibt und riskiert zu stagnieren.



Fig. 74 Vortrag von Jost Hochuli im aut, 2013

Selten geht es dabei auch um den Bezug zur Lehre, vermutlich weil es in Lehrplänen selbst nicht die Regel ist Kurse über typografische Gestaltung zu implementieren – es gibt daher auch akademisch Nachholbedarf. Generell wäre es sinnvoll sich während des Studiums konkret mit Architekturdarstellung, Layout und allen

Bereichen der Typografie auseinandersetzen zu müssen, ohne aber dadurch das Ziel grafischer Uniformität anzustreben, sondern damit ein gezielter Einsatz typografischer Feinheiten die ›Sprache‹ von uns Architekten klar artikuliert, konsekutiv durch ein profundes Wissen über Ursache und Wirkung visuelles Niveau steigert, die Rezeption von Architektur erleichtert und um in Folge auch publizistische Strategien des Grafik Designs in die architektonische Praxis zu inkorporieren. Erstrebenswert wäre ebenso das Vorhandensein einer Plattform für Architekturdarstellung und schließlich die Gegenwart ihrer Kritiker.

1 Vgl.

Forms of Inquiry,
<http://formsofinquiry.com>;
8. April 2014

2 Vgl.

Cheetham, Charlotte (9. März
2012): Knowledge in architec-
ture and graphic design: what
relation?, [www.manystuff.
org/?p=16028](http://www.manystuff.org/?p=16028); 18. März 2012

3 Vgl.

Berlage Institute, Reading,
Writing and Arithmetic: Forming
Architectural Thought, [www.
theberlage.nl/galleries/projects/
details/reading_writing_and_
arithmetic](http://www.theberlage.nl/galleries/projects/details/reading_writing_and_arithmetic); 12. August 2012

Anhang

S. 153–160

Bücher

B

Braegger, Carlpeter (Hg.):
Architektur und Sprache.
Gedenkschrift für Richard
Zürcher, München 1982

N

Naegele, Isabel/Eisele, Petra
(Hg.): Texte zur Typografie.
Positionen zur Schrift,
Sulgen/Zürich, 2012

Noordzij, Gerrit: Das Kind und
die Schrift. Aus Rede und
Diskussion 6, München 1985

R

Rebel, Ernst: Druckgrafik.
Geschichte und Fachbegriffe,
Stuttgart 2009

Renner, Paul: Mechanisierte
Grafik. Schrift, Typo, Film,
Farbe. Berlin 1931

Ruder, Emil: Typografie.
Ein Gestaltungslehrbuch.
Teufen 1967

U

Uebele, Andreas: Schrift im
Raum, Visuelle Kommunikation
und Architektur, Mainz 2000

W

Willers, Annemarie: Kleine Stilfibel
in Schrift- und Grundrissbildern,
Alphabete nach alten Handschrif-
ten und Grundrisse bedeutender
Bauten aus den entsprechenden
Stilepochen, Dresden, 1966

Texte und Magazine

A

ARCH+ Zeitschrift für Archi-
tektur und Städtebau #98,
Otl Aicher: Entwurf der Mo-
derne, Berlin/Aachen, 1989

ARCH+ Zeitschrift für Archi-
tektur und Städtebau #186/187,
Die radikale Architektur kleiner
Zeitschriften 196X-197X; The
Making Of Your Magazines/Docu-
menta 12; Interviewmarathon mit
Rem Koolhaas und Hans Ulrich
Obrist, Berlin/Aachen, 2008

ARCH+ Zeitschrift für Archi-
tektur und Städtebau #189,
Entwurfsmuster: Raster, Typus,
Pattern, Script, Algorithmus,
Ornament, Berlin/Aachen, 2008

W

Wolkenkuckucksheim Jg. 4
(1999), Heft 1, Entwerfen, Krea-
tivität und Materialisation, www.
cloud-cuckoo.net/openarchi-
ve/wolke/deu/Themen/991/
Gaenshirt/gaenshirt.html

Audiovisuelle

Medien — Audio

H

Hirschberg, Urs: TU Graz,
Präsentation GAM.07;
15. April 2011

O

Ö1: Sendereihe Diagonal,
Stadtportrait São Paulo;
28. September 2013

Audiovisuelle

Medien — Internet

B

Berlage Institute, Reading,
Writing and Arithmetic: Forming
Architectural Thought, www.
theberlage.nl/galleries/projects/
details/reading_writing_and_
arithmetic; 12. August 2012

C

Cheetham, Charlotte (9. März
2012): Knowledge in architec-
ture and graphic design: what
relation?, www.manystuff.
org/?p=16028; 18. März 2012

D

Display (14. August 2012): Eu-
rostile, A Synthetic Expression
of Our Times, www.thisisdisplay.
org/features/eurostile_a_syn-
thetic_expression_of_our_times_
aldo_novarese; 12. April 2014

Documenta (19. April 2010):
dOCUMENTA (13) Visuelle Iden-
tität, [http://d13.documenta.de/
de/#/de/presse/news-archiv/
news-single-view/?tx_ttnews
\[tt_news\]=37&cHash=82489b2
79882118d3ed87edd168aa41b](http://d13.documenta.de/de/#/de/presse/news-archiv/news-single-view/?tx_ttnews[tt_news]=37&cHash=82489b279882118d3ed87edd168aa41b);
12. August 2012

E

EUROPA: About,
[www.europaeuropa.co.uk/
about](http://www.europaeuropa.co.uk/about); 14. Mai 2014

F

Forms of Inquiry,
<http://formsofinquiry.com>;
8. April 2014

L

Lupton, Ellen: Grid Project,
[http://papress.com/thinking-
withtype/teachers/images/
grid_project.pdf](http://papress.com/thinking-withtype/teachers/images/grid_project.pdf); 30. März 2014

Audiovisuelle

Medien — Video

B

Berger, John: Ways of Seeing.
Episode 1 (1972), [www.youtube.
com/watch?v=0pDE4VX_9Kk](http://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk);
10. Mai 2014

Fig. 1
GT Sectra, Grilli Type, 2014,
www.grillitype.com/sites/default/files/specimen/GT-Sectra.pdf, S. 4; 11. Mai 2014

Fig. 2
They live (1988), Standbild,
www.youtube.com/user/Rewind-TheScenes; 18. April 2014

Fig. 3
Denis Diderot, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Volume 6, 1751, <http://planches.eu/images/big/IM-PRIMERIE1.jpg>; 12. April 2014

Fig. 4
Denis Diderot, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Volume 6, 1751, <http://planches.eu/images/big/IM-PRIMERIE2.jpg>; 12. April 2014

Fig. 5
Denis Diderot, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Volume 6, 1751, <http://planches.eu/images/big/IM-PRIMERIE3.jpg>; 12. April 2014

Fig. 6
Denis Diderot, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Volume 6, 1751, <http://planches.eu/images/big/IMPRI-MERIE14.jpg>; 12. April 2014

Fig. 7
Unicode, Exkurs Buchdruck, Friedrich Kittler, Buch und Perspektive, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #186/187, Die radikale Architektur kleiner Zeitschriften 196X-197X; The Making Of Your Magazines/Documenta 12; Interviewmarathon mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist, Berlin/Aachen, 2008, S. 125

Fig. 8
Printshop Veenman Ede, Neutelings Riedijk Architects, www.neutelings-riedijk.com/index.php?id=13,53,0,0,1,0; 18. Mai 2014

Fig. 9, 10, 27
OASE Journal for Architecture, <http://oasejournal.nl/en/Issues>; 18. Mai 2014

Fig. 11
Karel Martens Klischees, Robin Kinross, Karel Martens, Jaap Van Triest, Printed Matter/Drukwerk, London, ³2010, S. 146

Fig. 12
Notre-Dame-du-Haut, Le Corbusier, www.archdaily.com/84988/ad-classics-ronchamp-le-corbusier; 18. Mai 2014

Fig. 13
Durand, Überwindung des Rasters, Ludger Hovestadt, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #189, Entwurfsmuster: Raster, Typus, Pattern, Script, Algorithmus, Ornament, Berlin/Aachen, 2008, S. 10

Fig. 14
Palatino, Werner Oechslin, Architektur und Alphabet, in Architektur und Sprache, Gedenkschrift für Richard Zürcher, Carlpeter Braegger, Prestel, München, 1982, S. 223

Fig. 15
Ultima, Rudolf von Larisch: Unterricht in ornamentaler Schrift, in Texte zur Typografie, Positionen zur Schrift, Isabel Naegele, Petra Eisele, Niggli, Sulgen/Zürich, 2012, S. 46

Fig. 16
Kern Type, a kerning game, <http://type.method.ac>; 17. Mai 2014

Fig. 17
Shape Type, a letter shaping game, <http://shape.method.ac>; 17. Mai 2014

Fig. 18, 19–24, 41, 43, 44, 50, 51, 60, 70, 71
Illustrationen, Reproduktionen und Fotos: die Autorin © 2014 Viktoria Hohl

Fig. 25
San Rocco 01, Islands, www.sanrocco.info/01_islands.html; 18. Mai 2014

Fig. 26
Candide No. 7, Journal for Architectural Knowledge, www.candidejournal.net; 18. Mai 2014

Fig. 28
AA Files 67, AA Bookshop, <http://aobookshop.net/?wpsc-product=aa-files-67>; 18. Mai 2014

Fig. 29
Olivetti, Carlo Scarpa, Phaidon Press, www.phaidon.com/resource/9780714848006-pg-7.jpg; 3. Mai 2014

Fig. 30
Gavina, Carlo Scarpa, Phaidon Press, www.phaidon.com/resource/9780714848006-pg-8.jpg; 3. Mai 2014

Fig. 31

Setzkasten, Exkurs Buchdruck, Friedrich Kittler, Buch und Perspektive, in ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau #186/187, Die radikale Architektur kleiner Zeitschriften 196X-197X; The Making Of Your Magazines/Documenta 12; Interviewmarathon mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist, Berlin/Aachen, 2008, S. 124

Fig. 32–34

Ortho-Type – Fotos und Illustration: mit freundlicher Genehmigung © 2014 Enrico Bravi

Fig. 35, 36

Hans Kupelwieser, Reflections, Cast Your Art, Standbilder, www.castyourart.com/2012/09/28/hans-kupelwieser-reflections/; 3. Mai 2014

Fig. 37–39

Schriften und Grundrisse, Annemarie Willers, Kleine Stilfibel in Schrift- und Grundrissbildern, Alphabete nach alten Handschriften und Grundrisse bedeutender Bauten aus den entsprechenden Stilepochen, Verlag der Kunst Dresden, Dresden, 1966, (keine Paginierung) S. 30–31, S. 38–39, S. 46–47

Fig. 40

Eurostile, A Synthetic Expression of Our Times, Aldo Novarese, www.thisisdisplay.org/featureimages/eurostile3.jpg; 12. April 2014

Fig. 42

Stiftplotter, Drucker, Plotter, Sonstiges, www.robotron-net.de/peripherie.html; 18. Mai 2014

Fig. 45

BTP, Jeremy Perrodeau und Guillaume Grall, www.jeremyperrodeau.com/btp.html; 7. April 2014

Fig. 46–49

BTP Specimen, Jeremy Perrodeau und Guillaume Grall, www.jeremyperrodeau.com/btp-specimen.html; 7. April 2014

Fig. 52

Logo Stedelijk Museum, http://creativereview.co.uk/images/2012/05/sted1_0.jpg; 12. April 2014

Fig. 53

Leitsystem Stedelijk Museum, www.creativereview.co.uk/uploads/2012/05/screen_shot_20120411_at_12.31.01_0_0.jpg; 12. April 2014

Fig. 54–58

Pamphlet Architecture 5: The Alphabetical City, Princeton Architectural Press, New York, 1980, S. 3, S. 42, S. 60–61, in Pamphlet Architecture 1-10, Princeton Architectural Press, New York, 1998

Fig. 59

Vider Paris, Nicolas Moulin, www.galeriechezvalentin.com/fr/expositions/2001/vider-paris/images/VP004.jpg; 17. April 2014

Fig. 61–68

Southall Station, Front Room, Material Presence, Steingruber Alphabet, DK-CM – Fotos und Illustrationen: mit freundlicher Genehmigung © 2014 Robert Sollis, EUROPA, www.europa.europa.co.uk

Fig. 69

Breuer as Billboard, Lehni-Trüb, Forms of Inquiry, www.formsofinquiry.com/inquiry/breuer-as-billboard; 8. April 2014

Fig. 72

Museion-Passage, The New Public, From a new public dimension to new users, HIT, www.hit-studio.co.uk/the-new-public-von-einer-neuen-offentlichkeit-und-einem-neuen-publikum; 19. April 2014

Fig. 73

Berlage Institute, Reading, Writing and Arithmetic: Forming Architectural Thought, www.theberlage.nl/galleries/projects/details/reading_writing_and_arithmetic; 12. August 2012

Fig. 74

aut. architektur und tirol, Bauhaus, Zürich, Basel und einiges daneben, Jost Hochuli, www.weissraum.at/veranstaltungen/vortraege/swiss-typography; 19. Mai 2014

TYPOGRAFIE:
ARTIKULATION
ARCHITEKTONISCHER
SPRACHE

Oszillierende Methoden des
Entwerfens zwischen Architektur
und Schriftgestaltung

Diplomarbeit veröffentlicht am
Institut für Zeitgenössische Kunst
an der Technischen Universität
Graz bei Hans Kupelwieser.

Im Text wird für einen schönen
Lesefluss der männliche Plural
gewählt und auf die Verwendung
des Binnen-Is verzichtet.

Danke
Hans Kupelwieser, Karel
Martens, Enrico Bravi,
Robert Sollis, Klemens
Mitheis, Liliana Montaña,
meinen Jungs aus dem
AZ2 und meinen Eltern

Gestaltung
Viktoria Hohl
www.viktoriahohl.com

Schrift
Calibre von Kris Sowersby
und Italian Old Style von
William Morris

Papier
Cyclus Offset 80g/250g

© 2014 Viktoria Hohl

