

SCHRIFTSPIELE

REGINE HILT

SCHRIFTKULTUR

Zur 9. Tagung der Gesellschaft für Kulturpsychologie mit dem Schwerpunkt »Kulturen im Dialog« in Potsdam fand nach einer kurzen Einführung ein praktischer Workshop mit dem Titel *Schriftkultur* statt. Dieser hatte zum Ziel, die Formung einer fremden Schrift oder einzelner Buchstaben wie eine Spur zu lesen, dieser Spur nachzuspüren und sie in der ihr eigenen Formtextur weiterzuweben.



Abb. 1: Teilnehmerarbeit
aus dem Workshop 2009
in Potsdam¹

SCHRIFT UND SCHREIBEN

In allen Ländern ist Lesen, Schreiben und Rechnen inzwischen ein wichtiger Bestandteil von Tradition, Kultur und Bildung. Daher

¹ Dieses, alle folgenden Bilder im Text und weitere Ergebnisse der Workshops können auf der angegebenen Website in Farbe angeschaut werden: www.regine-hilt.de/index.php?id=49&L=0

stellt die Entwicklung der Schrift als Kulturtechnik »die bisher bedeutendste und folgenreichste Form der Technisierung« (Weingarten 1989, S. 14) der Verständigung zwischen Mensch und Umgebung dar.

Schrift ist die typografische Form eines Schriftsystems (Coulmas 1996), ein grafisches System zur Realisation von Mitteilungen. Ein logografisches Schriftsystem besteht aus Morphen, während die Silbenschrift aus Silben und die alphabetischen Schriften aus Phonemen zusammengesetzt sind (Coulmas 2003).

Die ästhetische Ausformung von Schriftcharakteren und die Herausforderung an Typografen spielen sich in der Alphabetschrift in einem minimalistischen Spannungsfeld ab: Da die Zeichen selbst sich nicht verändern dürfen, sind es winzige Details, die die konkrete Anmutung einer ganz bestimmten Schriftart bestimmen. Die Gestaltung von und mit Schrift wird heute als Typografie oder Textdesign bezeichnet und stellt in Theorie und Praxis ein grundlegendes Teilgebiet der Ausbildung in allen Bereichen der visuellen Kommunikation oder Grafik dar. Der Begriff der Typografie¹ umfasste ursprünglich die technische Prozedur und Gestaltung eines Druckwerks (Brekle 1994). Mit den sich verändernden Technologien hat sich jedoch auch der Arbeitsbereich der Typografen verändert, sodass damit im digitalen Zeitalter allgemein die ästhetische, künstlerische und funktionale Gestaltung von Text-Bild-Kombinationen für verschiedene Medien und Zwecke bezeichnet ist (Willberg/Forssmann 2005).

Der Begriff des Textdesigns ist von dem Medienwissenschaftler Bucher geprägt und betont Zielorientierung, Funktionalität und die Verbundenheit von Textinhalt und äußerer Form – »Textdesign und Textstruktur bedingen sich gegenseitig« (Bucher 1996, S. 43). Die gestalteten Resultate wirken eher subtil. Goody, Watt und Gough (1986) heben hervor, dass die phonetische Schrift im Gegensatz zur Bilderschrift nicht die Gegenstände der sozialen und natürlichen Ordnung abbildet, sondern den Ablauf der

1 Zusammengesetzt aus den griechischen Worten *typo* für Buchstabe und *graphein* für schreiben. Eine etwas andere Deutung nach Brekle ist sinngemäß: *Abdrucke von Typen*, was er mit der Erfindung des Buchdrucks und der darin erstmaligen »Relation zwischen Typ und Exemplar« in einer Linie mit der heutigen allgemein »typgesteuerten Massenproduktion« sieht (Brekle 1997).

menschlichen Interaktion beim Sprechen übermittelt. Trotzdem hinterlassen nonverbale und parasprachliche Zeichen in Verschriftlichungen ihre Spuren nicht nur »zwischen den Zeilen«. Gestaltungsmittel der visuellen Kommunikation wie Farbe, Bild-Text-Aufteilung, Format, Typografie etc. spielen heute bei der Wahrnehmung und Einschätzung von Schriftstücken eine wichtige Rolle. Die optische Gliederung eines Textes dient dabei als Lesehilfe. Bucher spricht in diesem Zusammenhang von »Leseleitsystemen« (Bucher 1996, S. 39). Ebenso wie ein Besucherleitsystem Besucher durch einen Gebäudekomplex leitet, werden Lesende durch einen Text geführt, der sich z. B. in einer Zeitschrift über mehrere Spalten und Seiten erstrecken kann. Vor allem aber wirkt die Gestaltung von Schriftwerk prägend, formt mit den in ihr enthaltenen »Spuren« den Charakter einer Stilepoche ebenso wie Architektur (Tschichold 1992) und ist damit zugleich selbst Spur. So stellt sich also die Frage, welche Spuren sich in verschiedenen Schriften und Buchstaben finden und wie man ihnen auf die Spur kommt.

WORKSHOP EXPERIMENTALE TYPOGRAFIE

Im Rahmen meines Lehrauftrags für Gestalterische Grundlagen und Typografie an der privaten Kunsthochschule Art'Com in Rabat und Casablanca (Marokko) führe ich seit 2008 auch immer wieder Seminare zum Thema experimentelle Typografie durch. Dabei bekommen die Studentinnen und Studenten des zweiten Studienjahrs die Aufgabe, lateinische Schriftzeichen einer Schriftart ihrer Wahl mittels Software mikrotypografisch zu zerlegen und dann neu zu arrangieren. Eine Auswahl von Arbeitsergebnissen wird mit diesem Artikel vorgestellt. Im Vordergrund steht zum einen die praktische Untersuchung des beschriebenen, minimalistischen Spannungsfelds



*Abb. 2: Studentenarbeit
aus dem Workshop 2008
in Rabat (Fatine Tamsouri)*

innerhalb einzelner Zeichen, die Sensibilisierung und das Aufspüren von Größen-, Flächen- und Kontrastverhältnissen. Zum anderen ist es eine Vertiefung der theoretischen Grundlagenausbildung in der visuellen Kommunikation. Darüber hinaus spiegelt sich in den Arbeiten der Studierenden auch die Auseinandersetzung mit der anderen Kultur wider, die der lateinischen Schrift eingeschrieben ist, und es wird deutlich, »daß Schrift und Schriftlichkeit mehr als wir annehmen, mit [...] Weltanschauung zu tun haben« (Kapr 1993, S. 11).

Die Mehrheit der Studentinnen und Studenten ist arabisch alphabetisiert, jedoch, wie in Marokko üblich, sehr früh (schon in der Grundschule) mit lateinischer Schrift konfrontiert worden, sodass sie beide Schriftsysteme beherrschen.

Die entstandenen Arbeiten spiegeln die Freude am freien Experimentieren mit dem lateinischen Zeichen- und Schriftmaterial wieder. In vielen Arbeiten finden sich arabeske Arrangements, wie sie mit lateinischen Schriftzeichen im europäischen Raum sonst nicht üblich sind. Das macht die Arbeiten auch für lateinisch alphabetisierte Betrachter interessant: Auf reizvolle Weise werden die eigenen Sehgewohnheiten infrage gestellt.

Diese Idee der praktischen Auseinandersetzung wurde auf der 9. Tagung der Gesellschaft für Kulturpsychologie in Potsdam mit einem Workshop in umgekehrter Form aufgegriffen. Als Ausgangsmaterial war eine Auswahl von Worten in arabischer und lateinischer Schrift in Ausdrucken vorgegeben. Nach einer kurzen Einführung erhielten die Teilnehmenden die Möglichkeit, sich mittels Schere, Klebstoff und Papier an die gestalterische Textarbeit zu wagen.

Die Arbeitsergebnisse der Workshops aus Marokko und Potsdam, die diesen Artikel begleiten, sollen ausdrücklich nicht in einen Vergleich gestellt werden – dazu waren Hintergrundwissen, gegebene Gestaltungszeit und Gestaltungsmittel zu ungleich. Vielmehr hoffe ich, dass durch diese Beispiele die praktischen und gestalterischen

Übungen auch stärker Einzug in gestaltungsferne Wissenschaftsbereiche erhalten. Die Arbeiten sind also als Zeugnisse eines interkulturellen Dialogs zu sehen, der hier auf der Basis unterschiedlicher visueller Traditionen und ästhetischer Praxen in Auseinandersetzung mit Schrift stattfand.

INHALT UND FORM

SCHRIFT ALS MEDIUM

Die Alphabetschriften weisen in ihren Graphemen einen besonders hohen Abstraktionsgrad aus. Sprache wird beim Schreiben in ein System verschiedener, visualisierter Lautzeichen umgewandelt, und andersherum erhalten beim Lesen der Zeichen dieselben ihren sprachlichen Klang zurück. Das macht das Schriftsystem flexibel z.B. für Wortneubildungen oder Fremdworte. Das gesprochene

Wort lässt sich mit diesem System gut umsetzen. Weniger in der Herausbildung der Schrift im Allgemeinen, sondern vor allem in der Entwicklung des Systems Alphabet sieht Havelock einen ausschlaggebenden Entwicklungsschritt in der Geschichte (Havelock 1982).

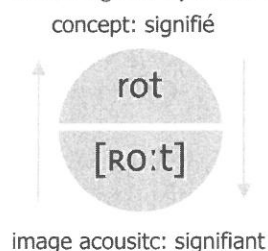


Abb. 4: angelehnt an Saussures Originalzeichnung

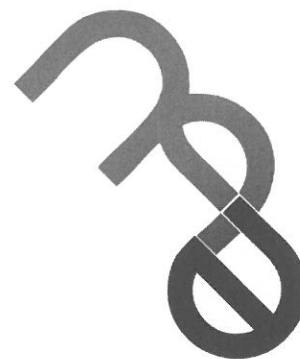


Abb. 3: Studentenarbeit aus dem Workshop 2008 in Rabat (Younes Badi)

Die Idee, dass Schrift Sprache abbildet und daher Sprache für Schrift Voraussetzung sei, kann in etlichen theoretischen Ansätzen von Sprachphilosophie und Sprachwissenschaft seit der Antike nachgewiesen werden (Dürscheid 2006, S. 13ff.). Auch für den Sprachwissenschaftler und Semiotiker Saussure steht fest, dass es die Aufgabe der Schrift ist, Sprache abzubilden (1986, S. 28). Er sieht Sprache als »ein System von Zeichen, in dem

einzig die Verbindung von Sinn und Lautzeichen wesentlich ist ...« (S. 18). Ein Zeichen definiert er wie eine Medaille mit zwei Seiten: Auf der einen Seite die Vorstellung (*concept*), auf der anderen Seite das Lautbild (*image acoustique*). Das Lautbild #rot#, hier in Lautsprache wiedergegeben, ist der Ausdruck für den Inhalt, die Vorstellung ROT. Das Lautbild [ro:t] bezeichnet die Vorstellung ROT und wird daher *signifiant* (Signifikant) genannt. Die Vorstellung bildet auf der anderen Seite das Bezeichnete und ist mit *signifié* (Signifikat) angegeben. Die Zuordnung von *signifiant* und *signifié* geschieht auf der Basis von Konventionen, ist also eher willkürlich, was in der Sprachwissenschaft Arbitrarität genannt wird. Wo z.B. die Grenze zwischen Rot und Orange gezogen wird, ist nicht natürlich gegeben, sondern vereinbart.

In dem von Saussure herausgearbeiteten Sprachsystem *langue*² stellt »die Sprache ein jeweils bestimmtes normatives System zur Ordnung des unbestimmten Vorstellungsbereiches« (Patzig 1996, S. 175) dar: Die menschliche Sprache verfügt über ein bestimmtes Repertoire an möglichen Lauten. Jede Sprache prägt dieses Lautkontinuum zu einer charakteristischen Lautstruktur und formiert den unscharfen, unartikulierten Vorstellungsbereich durch die Zuordnung einer Wortbedeutung. Ein Gemeintes gewinnt im Vorstellungsbereich, bildlich gesprochen, durch die Zuordnung zu einer Wortbedeutung eine schärfere Gestalt. In diesem Sinne meint Saussure: »Die Sprache ist eine Form« (1986, S. 146). Die Art und Weise, wie ein Text umgesetzt ist, hält er jedoch für »gänzlich gleichgültig« (S. 143). Auch der Semiotiker Posner proklamiert, »die Wahl des Schrifttyps ist irrelevant für den Inhalt [...], auch der Schrifttyp läßt keine Rückschlüsse zu, die mehr als nur die Gestaltung der Lettern und des Satzes betreffen« (Posner 1971, S. 229).

Durch die Schrift als Medium verändert sich die Reichweite einer Mitteilung. Sie ist nicht mehr beschränkt auf die »Rufweite« und gleichzeitige Anwesenheit von Sender und Empfänger. Die Verschriftung ermöglicht eine Ausweitung auf die »Sichtweite«, was impliziert, dass Sender und Empfänger nicht mehr gleichzeitig auftreten müssen. Damit gewinnt die

2 De Saussure unterscheidet zwischen *langue*, der Sprache als sozialer Institution, als System aller sprachlichen Mittel und Zeichen, und *parole*, der gesprochenen Sprache (Sprechakt). Beide Teile bilden die Gesamtheit der sprachlichen Phänomene – *langage*.

Visualität an Gewicht. Die emotionale und die konnotative Verbindung zu bestimmten Schriftstilen ist dabei in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten zu beobachten (Androutsopoulos 2004). Auch die Schriftgeschichte im deutschsprachigen Schriftraum zeugt davon, wie beispielsweise politische Ereignisse ihre Spuren im Schriftbild hinterlassen. Dies soll im Folgenden veranschaulicht werden.

DER BRUCH MIT DEN GEBROCHENEN SCHRIFTEN

Die obigen Ausführungen sollten andeuten, dass die Anmutung von Schrift, also die Gestaltung eines Schriftbildes, bestimmte Erwartungshaltungen an den Textinhalt weckt und dazu führt, dass je nach Lesegewohnheit und Einstellung des Lesenden spezifische Assoziationen und Gefühle begünstigt werden können (Felser 2007, S. 287).³ Die Anmutung ergibt sich einerseits aus der Form einer Schrift: Eine magere Schrift wirkt leicht und luftig, während eine fette Schrift eher gewichtig und schwer anmutet (Köhler 2002, S. 75f.). Andererseits ergeben sich auf der Ebene des Inhaltes aus den kognitiven Lesezusammenhängen, den syntaktischen Darstellungsmustern und auch den biografisch erworbenen Sehgewohnheiten eines Lesenden gedankliche Verknüpfungen, die nicht von der Ausprägung eines Schriftcharakters herrühren, sondern dieser zugeordnet werden. So leitet der Typograf Willberg seinen Aufsatz über »Das falsche Image der Fraktur«, in dem er das deutschnationale bis nationalsozialistische Ansehen der gebrochenen Schriften rehabilitieren möchte, mit folgenden Worten ein: »Schrift ist nicht nur Form, die für sich spricht. An ihrer unschuldigen Form bleibt haften, was man mit ihr geschrieben, was man mit ihr getrieben hat« (Willberg 1993, S. 101).

Bei den in den westlichen Ländern heute überwiegend eingesetzten Schriften handelt es sich um sogenannte Antiqua-Schriften. Die Fraktur gehört nicht zu diesem Schrifttypus, sie zählt zu den gebrochenen Schriften – umgangssprachlich wird sie auch »deutsche Schrift« oder

³ Diese Wirkung hat dazu geführt, dass Typografie auch als »sekundäres semiotisches System« bezeichnet wird (Wehde 2000, S. 64).

»altdeutsche Schrift« genannt. Wie die Fraktur zu diesem »Image« kam, soll im Folgenden kurz skizziert werden: Als sich im 12. Jahrhundert die romanischen Rundbögen zu den für die Gotik charakteristischen schmalen Spitzbögen veränderten, fand sich diese Veränderung auch in der Schrift wieder. Die runde mittelalterliche Schrift erfuhr eine Brechung; die daraus hervorgegangenen Schriften (z. B. Textura, Schwabacher, Fraktur) bildeten einen eigenen Stiltypus und werden als gebrochene Schriften bezeichnet. Der heutige Schrifttypus Antiqua entwickelte sich parallel dazu. Beide Schrifttypen wurden in verschiedenen europäischen Ländern gleichzeitig verwendet, wobei die nordischen Länder eher zu gebrochenen Schriften tendierten (vgl. Kapr 1993). Auch in Deutschland wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl in Fraktur als auch in Antiqua gedruckt (vgl. Killius 1999). Erst im Dritten Reich wurde die Kraft der Anmutung einer Schrift als eine politisch wirksame Kraft eingeschätzt und instrumentalisiert. Die Faktur wurde zur deutschen Schrift erklärt, zur Bestärkung der deutschnationalen Identität eingesetzt und ihre Entwicklung gefördert (aus dieser Zeit stammen z. B. die Schriftarten Potsdam und Tannenbergl). Überraschend erließ Hitler am 3. Januar 1941 ein Schriftverdict, das mitteilte: »Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern.«⁴ Der Beschluss, fortan nur noch in Antiqua-Schrift zu drucken, wurde aufgrund der fehlenden Geldmittel im fortgeschrittenen Krieg nur noch eingeschränkt umgesetzt. Die Alliierten, die die Fraktur nur als »Nazi-Schrift« kannten, verboten sie schließlich.

FORM UND SPIEL BEI DERRIDA

Derrida betrachtet Schrift auf eine radikale und umstrittene neue Weise. Er sieht sie nicht nur als Repräsentation von Sprache. In seiner *Grammatologie* (1967⁵) entwirft er eine neue Art der Textwissenschaft, die in besonderem Maße die Schrift in den Blick nimmt und das in der

⁴ Der Schrifterlass: Im Bundesarchiv Koblenz im Bestand NS 6/334.

⁵ 1967 erstmals in Deutschland erschienen, weiterhin wird hier aus der Ausgabe von 2004 zitiert.

Literaturwissenschaft und Sprachphilosophie herkömmliche Auslegen und Verstehen von Texten infrage stellt. Dieser dekonstruktive Ansatz lässt sich als Lesart verstehen, die philosophische und andere Texte in ihrer Argumentationsorganisation und ihrem Aufbau zurückverfolgt, ihre Werthierarchie entdeckt und sie anhand der darin enthaltenen Entwürfe und Vorstellungen nach weiteren möglichen Perspektiven untersucht (Quadflieg 2007).

Von Bedeutung für Derridas Ansatz sind Saussures Überlegungen zum Differenzbegriff: Bei der Zeichenbildung durch Differenz wird die Zuordnung eines Gemeinten, z. B. die Zuordnung der Vorstellung ROT zu einem Lautbild [ro:t], nicht nur aus sich selbst heraus definiert, sondern auch in Abgrenzung zu etwas anderem. Rot ist Nicht-Grün, Nicht-Gelb und auch Nicht-Schwarz. Dieser Prozess der Gestaltbildung geschieht auf allen Ebenen durch Abgrenzung: zu Nichtgemeintem, zu anderen Vorstellungen und zu Bedeutungen.

Derrida spürt hier der Ambivalenz der Begriffe Form und Präsenz⁶ nach. Erst durch die Unterscheidung von dem, was sie nicht ist (Negativform), hebt sich eine Form aus einem Kontext heraus, wird existent (Positivform) und damit präsent. Gleichzeitig schwingen in der Präsenz Positiv- und Negativformen mit (und auch letztere unterscheiden sich wieder von weiteren Zeichen), sodass ein permanentes Oszillieren in Gang gesetzt wird. So gesehen, stellt sich die zunächst als einfach anmutende Beziehung von Zeichen (*signifié*) und Bezeichnendem (*signifiant*) als eine komplexe Vernetzung von Differenzbeziehungen dar. Derrida nimmt den darin angelegten Differenzgedanken auf und wendet ihn erneut an: »Kein

6 Die Auslotung des Begriffs der Präsenz und ihrer Konsequenzen gestaltet sich im Folgenden in Derridas Grammatologie zu einem zentralen Thema, welches hier nur angerissen werden kann. Das einfache Dasein (in der traditionellen Zeichentheorie) entlarvt er als »Metaphysik der Präsenz« (Derrida 2004, S. 87), einen Komplex an Annahmen, die er auch bei Saussures Modell der wechselseitigen Verweisung als Fixpunkt aufdeckt, als »Präsenz des betrachteten Dinges als eidos, Präsenz als Substanz/Essenz/Existenz [...], Präsenz als Punkt [...], Selbstpräsenz des cogito, Bewusstseins, Subjektivität« (S. 26). Diese Annahmen ziehen sich durch die Geschichte des abendländischen Denkens und implizieren einen »festen Ursprung« (Derrida 2007, S. 114), eine festgelegte Basis, die Derrida dekonstruiert (vgl. Jäger 2005, S. 194f.). Dem setzt Derrida eine Rekonstruktion, die *différance* als Wortneuschöpfung entgegen, nicht als neuen Ausgangspunkt (das würde seinem Ansatz widersprechen), sondern als »Interventionshebel« (Quadflieg 2007, S. 329).

Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen« (Derrida 2004 S. 150). Der Prozess des Abgrenzens verläuft mit Verweis auf andere, sich im Kontrast bildende Formen und durchläuft alle Komponenten (Bezeichnendes, Bezeichnetes und Vorstellung), die sich ebenfalls abgrenzen, sodass er sich stets im Werden befindet. Damit existiert kein festlegbarer Ausgangspunkt, kein Ursprung mehr, sondern immer nur die Spur eines solchen. Jedes Zeichen »trägt so die Spur des Anderen, auf das er selbst verweist, an sich selbst, das aber heißt, er ist nie vollkommen bei sich selbst und mit sich identisch« (Quadflieg 2007, S. 312). Immer wieder neu wirken diese drei Prozesse ineinander und hinterlassen ihre Spur in dem Zusammenspiel der Zeichen. Die permanente Reorganisation von Bezugsrahmen von wechselnden und mitschwingenden Formen (und Gegenformen) bildet das gewirkte Gewebe aus Text und Kontext: das, was Derrida das »Spiel der Formen« nennt.

Die Thematik rund um Sprache und Schrift spielt bei Derrida eine Doppelrolle. Einerseits zerlegt er die angeführten Textbeispiele und geht inhaltlich auf die darin enthaltenen Theorien ein, andererseits konstruiert er mittels seiner eigenen Texte selbst ein sichtbar eigenwilliges System im Sinne einer Textarchitektur. Er laboriert in verschiedenen Werken mit den Wirkungen solcherart Textarchitektur, um »schon in der Anordnung der Texte deren unaufhebbare Kontextualität und Verwiesenheit auf andere Texte sichtbar zu machen« (Trotzke 2005, S. 12). Und auch hierbei geht er einer doppelten Strategie nach. Er arbeitet zunächst »Strukturen zur Freilegung sprachimmanenter Bedingungsverhältnisse der Sinnkonstitution« heraus (Klawitter/Ostheimer 2008, S. 215), um dann wiederum die Texte anhand der ent-deckten Aspekte unter neuem, verschobenem Blickwinkel betrachten zu können. Dieser untersuchende, entdeckende Blick, das Verschieben des Blickwinkels und der syntaktischen Teile ge-

geneinander, bildet eine Grundlage für das gelingende Experimentieren mit Buchstaben.

EINBLICKE IN DEN WORKSHOP

Selten werden die durch Schrift und Textgestaltung ausgelösten Assoziationen und Emotionen von Lesenden bewusst reflektiert. Auch für zukünftige Gestalter ist es zu Beginn ihrer Ausbildung oft schwierig, in der Typografie »den richtigen Ton« zu treffen, da sich der Textinhalt meist in den Vordergrund drängt. In den Workshops der experimentellen Typografie steht daher der Buchstabe als einzelnes Schriftzeichen⁷ in seiner Form und seinen Ausprägungen in verschiedenen Schriftfamilien und Schriftschnitten im Vordergrund. In sich stellt jeder einzelne Buchstabe ein ausgefeiltes ästhetisches Gebilde dar. Einerseits sind die Bestandteile des Buchstaben in Proportion und Relation, Größe, Kontrast, Rhythmus, Farbwertigkeit, Bewegungsrichtung und Komposition aufeinander abgestimmt. Andererseits müssen auch alle Buchstaben zueinander passen und miteinander als Wort- und Satzgebilde harmonisieren.

Um diesen Komponenten mit ihren Eigenschaften nachzuspüren, erhalten die Studierenden verschiedene Experimentieraufgaben, die sie mit der Schrift als Material durchführen. Dabei kann es sich um eine Art Versuchsanordnung handeln, in welcher dann systematisch einzelne Teile verändert werden (z.B. verschieben, verdrehen, hinzufügen).



Abb. 5: Teilnehmerarbeit aus dem Workshop in Potsdam 2009

⁷ Der Ausdruck »Schriftzeichen« wird in der Schriftlinguistik ungern verwendet, da er nicht der Saussure'schen Definition von Zeichen (Verbindung von Ausdrucks- und Inhaltsseite) entspricht: Ein einzelnes Schriftzeichen hat keine Bedeutung, erst in Kombination mit anderen wird es zu einem Wort (vgl. Dürscheid 2006, S. 19). Hier wird dieser Ausdruck ganz bewusst gewählt, da das Augenmerk besonders auf das Zeichenhafte des einzelnen Buchstabens gerichtet werden soll.

KURZWORKSHOP IN POTSDAM: BEGEGNUNG MIT EINER FREMDEN SCHRIFT

Ziel der experimentellen Arbeit mit Buchstaben ist es, ein Gespür für die Formtextur zu entwickeln. Die Aufgabe im Kurzworkshop bestand darin, die Worte Psychologie, Wirtschaft und Kultur, die sowohl auf Arabisch als auch auf Deutsch ausgedruckt waren, zu zerschneiden, um sie dann als Collage neu zusammenzufügen. Die Worte lagen in der serifenlosen Linear-Antiqua-Schrift Tahoma und der Barock-Antiqua-Schrift Times New Roman vor – diese Schriftsätze enthalten sowohl lateinische als auch arabische Zeichen. Die fremde Schrift verhinderte,

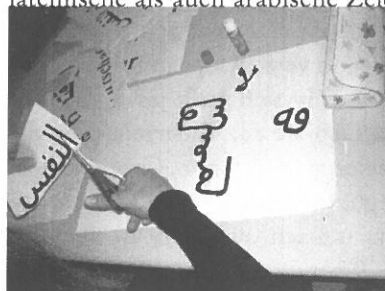


Abb. 6a: Bei der Arbeit – Teilnehmerin auf dem Workshop in Potsdam 2009 (Foto Hilt)

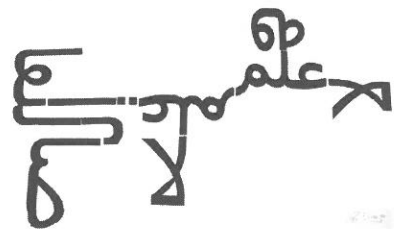


Abb. 6b: Teilnehmerarbeit Potsdam 2009 (Foto Hilt)

wenn die Übersetzung mitgeliefert wurde, nützte sie wenig, denn die arabische Schrift ist anders organisiert: Sie wird von rechts nach links gelesen und ist eine stark horizontal geprägte, bandförmig laufende Schrift. Worte sind nicht durch trennende Abstände erkennbar, sondern im ununterbrochenen Schriftband durch unterschiedliche Buchstabenformen wahrnehmbar: Es gibt für jeden Buchstaben drei Schreibweisen, jeweils eine für den Wortbeginn, eine für die Wortmitte und eine für das Wortende.

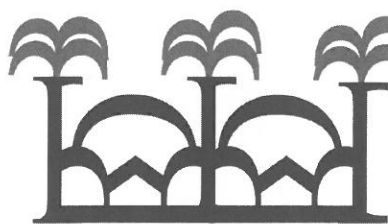


Abb. 7a: Studentenarbeit Titris Oudadess, Rabat 2008

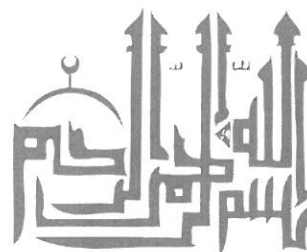


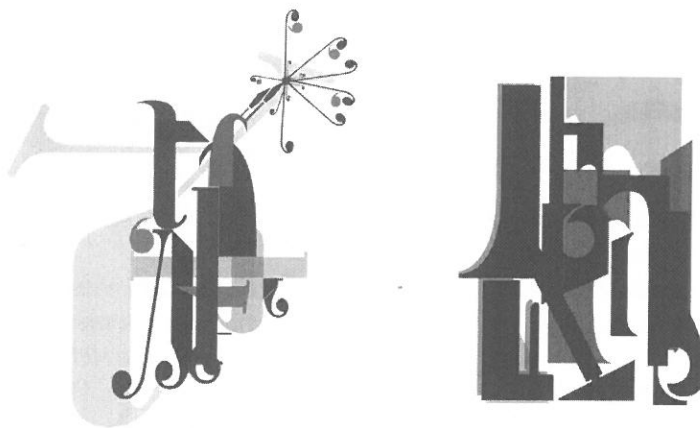
Abb. 7b: Nachbildung einer türkischen Basmala im geometrischen Kufi-Stil (Nachbildung Hilt)



WORKSHOPS IN MAROKKO: SPURENSUCHE

In Rabat und Casablanca hatten die Studenten mehr Zeit und konnten die einzelnen Schritte besser variieren. Die Buchstaben wurden nicht zerlegt, um sie zu zerstören, sondern um ihre ästhetischen Fundamente und Relationen freizulegen und sie in diesem Sinne schließlich neu und anders wiederaufzubauen (zu re-konstruieren). In vielen Arbeiten wird deutlich, wie stark die Auseinandersetzung mit der visuellen Umgebung und den eigenen Sehgewohnheiten

Abb. 8b: Kalligrafie im Stil einer Birne (Nachbildung Hilt)



ist: Die Studentin Titris Oudadess bildet in ihrer Etüde aus B und E Kompositionen aus der arabischen Architektur kalligrafisch nach.

Abb. 8a: Studentenarbeit Abdassamad Roujdi, einzelne Schritte von links nach rechts, Casablanca 2009

Während des gesamten Workshops werden die Studierenden angehalten, immer wieder einzelne Schritte ihrer Experimente abzuspeichern. Es kommt nicht darauf an, dass diese Etappen »fertig« oder »besonders« sind, doch ist aus der »absichtslosen« Dokumentation der einzelnen Schritte am Ende für die Studenten die eigene Spur ablesbar. In den Arbeitsschritten des Studenten Abdessamad Roujdi wird deutlich, wie er mit Form, Schwung und Richtung ringt. Die gewählte Frakturschrift nötigt ihn zu einem stark in die Höhe gezogenem Aufbau und weckt schnell die Assoziation mit den geschnörkelten Partien arabischer Kalligrafie aus Pflanzenformen. Aus dieser Sackgasse findet er erst einen Ausweg, als er die begonnene Figur um 90° kippt.

Abb. 9: Studentenarbeit (Jihane Eddahman) Positiv- und Negativfragmente

Bei der Dekonstruktion wird nicht nur der Buchstabe betrachtet, auch der ihn umgebenden Raum (»Fleisch«⁸, »typografischer Weißraum«⁹) spielt als Differenz in die Auseinandersetzung hinein. Die Arbeit mit dem Raum, der den Buchstaben umgibt, erhöht den Schwierigkeitsgrad; für gewöhnlich wird er kaum oder gar nicht wahrgenommen und muss erst sichtbar gemacht werden. Die Studentin Jihane Eddahman hat sich in ihren Arbeiten intensiv mit Form und Gegenform beschäftigt. Denn erst unter Einbeziehung der Differenz der Zeichen und Zeichenkomponenten untereinander gelingt es, das Arrangement

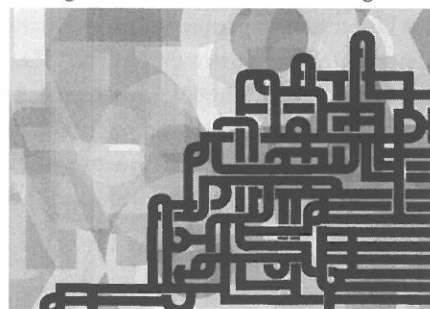


Abb. 10: Studentenarbeit Marwan Fadli, Rabat 2008

der Ordnung innerhalb von Schriftfamilien, Schriftschnitten oder aber des Schriftzeichens an sich aufzubrechen. Die dekonstruktive Herangehensweise soll das »Band zwischen dem Spiel der Form und dem graphischen Ausdruck« (Derrida 2004 S. 104) neu ermessen und Gestaltung als artikulierendes Denken in Gang setzen. Das Spiel mit den Formen ist ein Spiel, welches durch Verschieben, Aufschieben oder Umleiten neue Differenzierungen bewirkt und durch diese Bewegung das Gespür für die Komposition eines Buchstabens erfahrbar (und damit auch erlernbar) macht.

Auf eine andere Weise geht der Student Marwan Fadli vor. Sein Umstrukturieren der Buchstaben verläuft planvoll und geschieht in drei

- 8 Als »Fleisch« wird der nicht zu druckende Bereich zwischen einzelnen Schriftzeichen bezeichnet.
- 9 Der Begriff des typografischen Weißraumes beschreibt mikrotypografisch den Freiraum zwischen den Buchstaben und innerhalb der Buchstaben bzw. makrotypografisch das Zusammenspiel von Bild und Text.

Schritten. Innerhalb der ausgewählten Buchstaben wertet er bestimmte Partien auf, indem er diese verlängert. Außerdem ändert er die Syntaktik und beginnt, die Buchstabenteile ineinander zu verweben. Auf den ersten Blick mutet sein Resultat wie eine Kalligrafie im Kufi-Stil¹⁰ an. Aber zugleich »verrät« sie sich an verschiedenen Stellen und gibt ein ambivalentes Bild ab.

Bei all diesen Arbeiten kommt es zu einer permanenten Rekadrung des Untersuchungsobjektes, wenn nämlich das Erfahrene in die neuorganisierten Kompositionen einfließt. Das praktische und »absichtslose«¹¹ Arbeiten bewirkt zugleich auch eine Auseinandersetzung mit den in den Schriftzeichen eingeschriebenen und konnotierten »sinnhaften Formen« (Sandig 1986, S. 14) von Stil, Situiertheit und Identität (Fix 2001, S. 114f.). Und das macht diese Art der praktischen Arbeit auch als (inter-)kulturelle Annäherung interessant.

10 Sehr früh haben sich zwei Stilarten der arabischen Schrift entwickelt: die eckige Kufi-Schrift, die überwiegend auf Architektur angebracht wird, und die kursive Naskhi-Schrift.

11 Absichtslos ist hier im Sinne von zweckentbunden gemeint (siehe dazu auch das »Unmotiviert-Werden« [Wirth 2007, S. 55] des *Symbols* von Peirce bei Derrida).

LITERATUR

- Androutsopoulos, Jannis K. (2004): *Typography as a Resource of Media Style: Cases from Music Youth Culture*. In: Mastoridis, Klimis (Hg.): *Proceedings of the First International Conference on Typography and Visual Communication*. Thessaloniki (University of Macedonia Press), S. 381–392.
- Beck, Friedrich (2006): *Schwabacher Judenlettern. Schriftverruß im Dritten Reich*. In: Brachmann, Botho & Hempel, Wolfgang (Hg.): *Die Kunst des Vernetzens. Festschrift für Wolfgang Hempel*. Berlin (Verl. für Berlin-Brandenburg).
- Brekke, Herbert E. (1994): *Die Buchstabenformen westlicher Alphabetschriften in ihrer historischen Entwicklung*. In: Günther, Hartmut & Ludwig, Otto (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*. Erster Halbband. Berlin/New York (de Gruyter), S. 171–204.
- Bucher, Hans-Jürgen (1996): *Textdesign – Zaubermittel der Verständlichkeit? Die Tageszeitung auf dem Weg zum interaktiven Medium*. In: Hess-Lüttich, Ernest W.B.; Holly, Werner & Püschel, Ulrich (Hg.): *Textstrukturen im Medienwandel*. Frankfurt/Main (Lang), S. 39–59.
- Coulmas, Florian (1996): *The Blackwell encyclopedia of writing systems*. Oxford, OX, UK, Cambridge, Mass., USA (Blackwell Publishers).
- Coulmas, Florian (Hg.) (2003): *Writing systems. An introduction to their linguistic analysis*. Cambridge [u. a.] (Cambridge Univ. Press).
- Derrida, Jacques (2007a): *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. [Nachdr.] Stuttgart (Reclam), S. 114–139.
- Derrida, Jacques (2007b): *Semiotik und Grammatik. Gespräch mit Julia Kristeva*. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. [Nachdr.] Stuttgart (Reclam), S. 140–164.
- Derrida, Jacques (2004): *Grammatik*. [Nachdr.] Frankfurt/Main (Suhrkamp).
- Dürscheid, Christa (2006): *Einführung in die Schriftlinguistik*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- Felser, Georg (2007): *Werbe- und Konsumentenpsychologie*. Berlin (Springer Spektrum Akad. Verlag).
- Fix, Ulla (2001): *Zugänge zu Stil als semiotisch komplexer Einheit. Thesen, Erläuterungen und Beispiele*. In: Jakobs, Eva-Maria & Rothkegel, Anneli (Hg.): *Perspektiven auf Stil*. Tübingen (Niemeyer), S. 113–119.
- Goody, Jack; Watt, Ian & Gough, Kathleen (Hg.) (1986): *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt/Main (Suhrkamp).
- Havelock, Eric A. (1982): *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. Princeton, NJ (Princeton Univ. Press).
- Jäger, Ludwig (2005): *Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede*. In: Grube, Gernot; Kogge, Werner & Krämer, Sybille: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München (Fink), S. 187–209.

- Kapr, Albert (Hg.) (1993): *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Mainz (Schmidt).
- Killius, Christina (1999): *Die Antiqua-Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*. Wiesbaden (Harrassowitz).
- Klawitter, Arne & Ostheimer, Michael (2008): *Literaturtheorie. Ansätze und Anwendungen*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- Köhler, Ralf (2002): *Typo & Design*. [Grundlagen der Typografie; Screen-Design und Typografie fürs Web; Schrift im Kontext: Inhalt, Layout und Medium]. Bonn (mitp-Verlag/Typo).
- Patzig, Günther (1996): *Gesammelte Schriften*. Göttingen (Wallstein-Verlag).
- Posner, Roland (1971): *Strukturanalyse der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires Les Chats*. In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven II/1*. Frankfurt/Main (Suhrkamp), S. 224–267.
- Quadflieg, Dirk (2007): *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*. Bielefeld (transcript).
- Sandig, Barbara (1986): *Stilistik der deutschen Sprache*. Berlin (de Gruyter).
- Saussure, Ferdinand de (1986): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin (de Gruyter).
- Totzke, Rainer (2005): *Logik, Metaphysik und Gänsefüßchen. Derridas Dekonstruktion und der operative Raum der Schrift*. In: Grube, Gernot; Kogge, Werner & Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München (Fink), S. 171–186.
- Tschichold, Jan (1992): *Meisterbuch der Schrift*. Ravensburg (Otto Maier).
- Wehde, Susanne (2000): *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen (Niemeyer).
- Weingarten, Rüdiger (1989): *Die Verkabelung der Sprache. Grenzen der Technisierung von Kommunikation*. Frankfurt/Main (Suhrkamp).
- Willberg, Hans Peter (1993): *Vom falschen Image der Fraktur*. In: Kapr, Albert (Hg.): *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Mainz (Schmidt), S. 101–104.
- Willberg, Hans Peter & Forssmann, Friedrich (2005): *Lesetypografie*. Mainz (Schmidt).
- Wirth, Uwe (2007): *Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität. Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff*. In: Krämer, Sybille; Kogge, Werner & Grube, Gernot: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/Main (Suhrkamp), S. 55–81.