

Das buchstäbliche Erscheinen und Verschwinden

Zur Dematerialisierung von Schriftflächen
zwischen konstruktiv und konkret
(Ėl' Lisickij und Carlfriedrich Claus)

SUSANNE STRÄTLING

die beschreibung von oberfläche mit wörtern, PLURALE O
die sich ihrer gar nicht erinnern, (2001), 107–139
ist eine methode, sie nicht zu verschrecken.
doch wer macht das schon.
noch zuverlässiger ist die methode,
es gar nicht auf die oberfläche abzusehen –
nicht einmal in gedanken (: sie merkt es doch),
sondern sie kommen zu lassen,
ohne hinzusehen, ohne hinzudenken,
indem man nur die wörter (oder ihnen äquivalentes) kommen läßt.¹ 1 mon 1996, 172

Der folgende Text wählt sich ein Motto, das er methodisch nicht zu erfüllen scheint: Er sieht es ganz offensichtlich auf die Oberfläche ab; er versucht ihre Beschreibung. Doch indem er sich (im)materiell beschriebenen Oberflächen widmet, kehrt er – sich über seinen Gegenstand entfernend – wieder zur Maxime zurück. Im Nachvollzug dessen, was passiert, wenn Oberflächen be-schrieben werden und graphische Qualität gewinnen, will der Text auf die einleitend zitierten Phänomene des Nicht-Hinsehens, des Kommen-Lassens aufmerksam machen, bei denen man von Absichtslosigkeit sprechen könnte. Angesprochen sind damit Fragen sowohl nach dem Status von Oberflächen als nachgiebigem Untergrund, osmotischer Grenz- und stabiler Trägerfläche oder aber beschichtender Auflage als auch nach der Materialität und Dimensionalität der Schrift und ihrer Fläche. Mit beschriebenen Oberflächen sind sowohl solche des Schriftauftrags gemeint als auch – und diese sind hier besonders relevant – Schriftflächen, die ihre Literalität aus sich selbst heraus zu generie-

ren scheinen. Der Begriff »Schriftflächen« fokussiert eine Überschneidung – das Flächigwerden der Schrift in der Verschriftlichung der Oberfläche, das Hervorbringen der Fläche aus der Schrift und der Schrift aus der Fläche. Während die materielle Spezifik des »Grundes« die Gestalt der Graphie wesentlich beeinflusst und sie sogar hervorbringt, konstituiert Schrift in ihrem jeweiligen Auftrag erst die Schriftfläche als Oberfläche, und zwar über ihre Funktion als graphematischer Bewegungsträger.

Franz Mons erkenntnisleitend genannte Verfahren der Zurückhaltung, des Unbeabsichtigten, wirken für die Annäherung an die Oberfläche zunächst überraschend, legen doch seine eigenen experimentellen Schriftobjekte durch die übermarkierte Konkretisierung der Graphie und ihres Aktionsraums eine gegenteilige Position nahe. Angesichts dieser Paradoxie wirft der Vorschlag, es gar nicht auf die Oberfläche abzusehen, um so drängender die Frage auf, ob nicht die plastische Gestaltung des Zeichenmaterials auf der Fläche durch die Herausstellung der selbstwertigen visuellen Präsenz des Zeichens subtiler verstanden werden muß, nämlich als Inszenierung eines doppelten Bruchs: der Graphie und der Oberfläche. Typographische Konstellationen, serielle Permutationen von schwarzen Zeichen auf weißem Papier, die Schriftmuster der Piktogramme und geschlossenen Gebilde der Ideogramme träten dann nicht mehr als Exponenten einer programmatisch zur Schau gestellten Materialität des Zeichens auf, sondern als Verfahren eines invertierten Zögerns gegenüber der Ikonizität von Träger- und Zeichenmedium. Damit ist ein Prinzip unterlaufen, das für die Formen visueller Texte nicht erst der konkreten Poesie eine sich verzweigende Ausgestaltung der Seite bis hin zum Raum, der Letter bis zur Schriftplastik beansprucht: »Und dennoch, wo beginnt das Visuelle als Prinzip? Offensichtlich dort, wo die Fläche des Blattes nicht mehr bloß ein gewöhnliches Mittel zur Entfaltung des Textes als eine Linie ist, sondern eben eine Fläche mit all ihren Möglichkeiten.«² Der analytische Blick auf die Oberfläche stößt also erst einmal auf die unpräfigierte Fläche und ihre Relation zur Schriftspur. Versucht man nach Mon die Möglichkeiten der dimensional Erweiterung der Fläche mittels graphischer Mitteln der Schrift und ihren Vollzugstechniken von den verschwindenden, nur angedeuteten Konturen her anzugehen, so zeigt sich,

² Nekrasov
1979–80, 59

dass die Optimierung der Optik von Schrift (sei es durch die Ikonisierung im Schriftbild mit starker Wahrnehmungswiderständigkeit, sei es durch die maximale Arbitrarisierung zum reinen Transportmedium mit möglichst geringem Reibungsverlust) gerade in ihren weitgehendsten Visualisierungsprioritäten doch ganz andere Rückzugseffekte auszulösen scheint. Mit ihnen geraten Konzepte nicht nur der Zurschaustellung, sondern auch der Auflösung des Zeichens, nicht der reinen Sichtbarkeit der Graphie, sondern eines Lettrismus des Imaginären, nicht der Gestaltung präfigurativer zweidimensionaler Lineaturen zum dreidimensionalen Wortbild, sondern der defektiven Linearität und der Raum metonymisch andeutenden Plastizität von Oberflächen in den Blick. Das heißt, der Ansatz, die Fläche als gestalterisches Element der visuellen Dimension des Textes einzu beziehen, ist möglicherweise gerade einer des optischen Zurückziehens, des sensorischen Verzögerns und des materiellen Aufschubs. Dieses uneingelöste Spannungsfeld der Fläche wäre damit Aufzeichnungsfläche mehr der (atopischen) Energetik als der (topischen) Materie. Ist die Dematerialisierung der Fläche, die Kandinskij als ein Schweben der Elemente beschreibt³, ein Verausgaben der Materie? Ihr Zurücktretzen? Ihre Passivität oder ihre Aktivität? Hypothetisch könnte man festhalten: Sie ist bestimmt durch Dichte und Intensität von Übergangsstadien, in denen Konstellationen der Schrift nicht stehen, sondern flimmern und sich gegeneinander verschieben, und deren Oszillographie eine Gestik der Schriftproduktion ist: »in der zweidimensionalität der fläche kann sich ein teil der gestik eines textes darstellen: expansion, schachtelung, reihung, stauung, fallenlassen und viele andere, oft nicht mehr beschreibbare gestische bewegungen vermögen sich in der flächigen textordnung niederzuschlagen [...]«⁴

3 Kandinsky 1955,
166

4 mon 1996, 171

Dass diese prozessuale Gestik an sehr konkrete Produktionstechniken und diese wiederum an spezifische Konstituierungen von Oberfläche durch Schrift und Schrift durch Oberflächenbehandlung gebunden ist, zeigt Flusser. Er leitet seine Ausführungen zur Geste des Schreibens mit einer etymologisch angelegten Verwerfung der Auffassung her, dass es sich beim Schreiben darum handle »ein Material auf eine Oberfläche zu bringen (zum Beispiel Kreide auf eine schwarze Tafel), um Formen zu konstruieren (zum Beispiel Buch-

5 Flusser, 1994,
32. Vgl. auch
Flusser 1987, 14ff
(Kap. »Inscrip-
ten«)

staben)«, und setzt einen ritzend-inskriptiven Begriff der In-Formation von Oberflächen durch Beschriftung dagegen.⁵ Protagonistin der Kippfigur von Materialisierung und Dematerialisierung ist die graphische *technē*: das harte Schreiben mit widerständigem Metall der Typographie und der Gravur, das ephemere Schreiben mit immateriellem Licht in der Photographie, das fluidale Schreiben mit Tintenströmen in der Handschrift; Hochdruck und Tiefdruck, direkter und indirekter Auftrag, Hineinpressen und Schichten, Durchleuchten und Eingraben sind als Medientechniken für die Effekte der Oberflächenstruktur heranzuziehen. Und das bezieht sich sowohl auf die Fakturierung der Oberfläche der Lettern als auch auf die der aufnehmenden Fläche. Berücksichtigt man die Techniken des Kerbens und der Reibung, des Siebens und des Druckens, des Beschriftens und Belichtens, so kann das Erscheinen und Verschwinden von les- und sichtbaren Zeichnungen auf seine (de)generativen Mechanismen der Manipulation und Produktion von Oberflächenstrukturen zurückgeführt werden. Und nur so kann diese nicht primär als *Ausdrucksform*, sondern als Diversifizierung von Formzuständen, Arretierungen und Bewegungen, Absorptionen und Spiegelungen verstanden werden. Der instabile Schrift-Ausdruck wird damit im Rahmen einer Oberflächenspezifik zur Arbeit am gestischen

6 Claus

Aus-Drücken, die darstellt und austreicht.⁶ Zwischen der Anstrengung des sich Zeigens der Letter und dem trägen Lockerlassen ihrer Flüchtigkeit, zwischen Konzentration auf den Akt und Fixierung auf das Resultat erweitert sich der *technē*-Begriff.

Der produktionstechnische Aspekt der Flächigkeit der Schrift und Schriftlichkeit der Fläche muß auch Phänomene der Selbsttätigkeit der Materie berücksichtigen, die den Mechanismus und die Effekte ihres autoaktiven Hervorbringens ebenso affirmieren wie negieren. Selbsttätigkeit bezieht sich in diesem Zusammenhang auf zweierlei: die immanente Literalität der Fläche selbst wie auch das komplexe Zusammenspiel der Elemente des Schreibakts, das den Produktionsprozeß und sein Medium im Sinne von autopoietischen Gestaltungen simulakrisiert.

Im folgenden soll am Leitfaden zweier schriftkünstlerischer Strategien des 20. Jahrhunderts verfolgt werden, welche die dem Schrift-

auftrag, der Inskription selbst schon immanente Potenz zur transgressiven Erweiterung und immaterialisierenden Auflösung der Flächen als Oberflächen, zur Herstellung von Perforationen, Transparenzen und Reliefstrukturen durch manipulierende Umformung von Schriftrastern zu verdichtenden Schreibschichten nutzen. Mit Èl' Lisickij [1890–1941] und Carlfriedrich Claus [1930–1986] sind dabei zwei sehr heterogene Œuvres gewählt, deren Zusammenführung einer gesonderten Begründung bedarf. Diese Differenzen betreffen sowohl das jeweils bevorzugte literale Reproduktionsmedium (Typo-Fotografie vs. Chirographie) als auch dessen konzeptionellen Überbau. Die geometrisch-mathematisch präzise Konstruktion von stabilen Schriftfeldern in der Typografie als einer skripturalen Reduktionsbewegung und die automatisiert arbeitende exkorporale Fotografie stehen der schwer zu disziplinierenden Verschlingung und Verflechtung von handschriftlichen Zügen als Überschreitungsgestus einer homogenen Ordnung der Schrift entgegen. Zementierung des einen scheint sich oppositionell zur Vibration des anderen zu verhalten. Um so provozierender treten die Bezüge hervor, die sich gerade unter diesen Differenzen im Kontext der Auseinandersetzung zwischen Optik, Gestik und Teletaktilität von Faktur und Textur, von Blatt und Buchstabe bewegen: die Kombination von maximaler Beherrschung von Maschine und Körper (Handwerk und Exerziti-um) mit Kontrollverlust über die Medien der Beschriftung, die Entkopplung des Schriftauftrags durch (perforative) Berührung und Kontakteffekte, die Dematerialisierung der Schriftflächen durch den Aufbau diaphaner Zonen und schließlich das Einsetzen der Perspektive nicht zum Zwecke der Ausdehnung der Fläche zum Tiefenraum, sondern als Kreuzungspunkt einander überschneidender und verzerrender Material-Lagen und Schrift-Schichten. Beide weiten das Blatt zu einer imaginären Räumlichkeit, die gleichwohl nicht von illusionistischer Dreidimensionalität, sondern von Licht und Bewegung lebt. Virulent wird hier die Frage, wie Inskription sich selbst immer wieder neu definiert durch spezifische Präparierungen der Oberfläche, die das Blatt zum Schauplatz eines Schreib- und Beschriftungsprozesses machen, der sich löst von seiner Bindung an das De-Skriptive, um zum einen die unmittelbare Ansiedlung des literalen Faktums, zum anderen den performativen Akt, die Gebär-

de des Beschriftens und ihre Medialität herauszustellen. Gerade die genannten Punkte machen es reizvoll, die offensichtlichen Anschlüsse Claus' an die offenliegenden manuellen Skripturalismen der frühen russischen Avantgarde nur anzureißen, um die verdeckten koinzidentiellen Reibungen mit der spätavantgardistischen Schrift- und Buchkunst herauszudestillieren und zu beobachten, wie in dieser Konfrontation statische Konzepte von Oberfläche und Schrift ins Oszillieren geraten.

Energien

7 Tschichold
1930, 85

A quick and easy method of lettering:
Take a piece of cardboard, and mark it out into squares.
Draw the lettering within the squares as indicated.
The letters can then be easily cut out and,
in the case of a photograph,
pasted onto the print.⁷

In der medienhistorischen Entwicklung der Techniken des Schriftauftrags auf Oberflächen wird das Eingravieren auf Stein und das Ritzen auf Wachstafeln im Sinne einer materiellen Aussparung im Beschreibstoff durch den Auftrag von Flüssigkeiten auf Pergament und Papier – erst manuell, dann maschinell – abgelöst. Tschicholds oben zitierte Anweisung für eine zeitgemäße konstruktivistische Produktion von Schrift, die temporale und literale Ökonomie in eins setzt, kombiniert und imitiert mehrere Techniken, die Etappen der Schreibtechnisierung ausmachen: geometrisierte Rasterung, Entkleidung der Letter auf ihr a-ornamentales Skelett, normierter Schnitt der Typen von Hand, Handsatz, Umformung der Handschrift zur Drucktype, Setzkastenprinzip. Er bleibt jedoch nicht beim medialen Anachronismus der manufakturellen Serienschriftproduktion stehen, sondern macht dieses aufwendige Verfahren der Materialbearbeitung und Letternherstellung aus Zeichnen, Schneiden und Kleben zum Ausgangspunkt der Herstellung eines geschichteten bimedialen Klišees, das dann durch fotografische Belichtung reproduzierbar wird. Mit dieser Form bezieht Tschichold zu einem Problem der typographischen Flächengestaltung Stellung, das bis weit ins 20. Jahrhundert hinein virulent ist, nämlich der Trennung bzw. Kombinierbarkeit von Schrift und Bild und damit auch von Schrift- und Bild-

druck auf einer Fläche, die als homogen zu gelten hatte. Textsatz als Bleisatz und Bildreproduktion als Klischee waren als Hoch- und Tiefdruckverfahren zunächst nur isoliert möglich. Sie verlangten unterschiedliches Papier (Werkdruck- und Kunstdruckpapier) und riefen damit eine heterogene Oberflächenwirkung hervor. Tschichold faßt den optisch-medialen Eindruck dieser beiden Drucktypen als Gegensatz der »rein graphischen, materiell stark körperlichen form der type und der meist scheinbar ›plastischen‹, materiell aber mehr flächigen netzätzung.«⁸ Sein konstruktivistisches Baukastenprinzip der Schrift zum Selbermachen ist deshalb mehr als ein Versuch der domestizierenden Rationalisierung von Schrift- und Seitengestaltung mit überkommenen Mittel oder der Versöhnung eines ästhetisch und technisch begründeten medialen Gegensatzes. Er kündigt damit die weitreichenden Konsequenzen an, die der Einsatz der Fotografie als Bildmedium in der Schrift für die Auffassung von Linearität und Flächigkeit hat. Wesentlich für den gegebenen Zusammenhang sind (1) die Verkehrung der dimensional Größen von Literalität und Plastizität, und (2) die Vorwegnahme und Realisierung des Typofotos als Licht-Schrift auf der chemisch präparierten Oberfläche, die sich in der serialisierbaren Mechanisierung der manuellen Zeichnung und Passung einer fotografisch reproduzierbaren Schrift, also in der Kombination von Fotografie und Typografie, ankündigt.

8 Tschichold
1928, 41. Dazu
auch Müller 1994

Der konstruktivistische Begriff des Typofotos umfaßt durchaus unterschiedliche Konzeptionen. »Als *typofoto* bezeichnen wir jede synthese von typografie und fotografie. [...] das fotoklischee reiht sich damit den buchstaben und linien des setzkastens als ein zeitgemäßes, aber differenzierteres typografisches aufbauelement ein. Es ist auch im rein materiellen sinne jenen grundsätzlich gleich, ganz offenbar wenigstens im buchdruck, wo dies durch die zerlegung der oberfläche in (gewissermaßen typografische) erhabene rasterpunkte und die gemeinsame schrifthöhe bewirkt wird.«⁹ Wird über die spezifische Behandlung der Oberfläche materielle Identität hergestellt, entstehen Differenzen in der Flächengestaltung. Erst das Typofoto vermag die starre Linearität der Gutenbergschen Typografie zu dynamisieren. Die streng organisierte Gleichförmigkeit der Fläche, die noch den Maschinensatz des Tiefdrucks bestimmt, wird zugunsten einer unruhigen Syn-Optik aufgebrochen. Mit den Techniken des

9 Tschichold
1928, 48ff

Licht-Drucks lösen sich ansatzweise die Spannungen zwischen axial-symmetrisch an rechte Winkel und linienkonforme Plazierung gebundenem Bleisatz und freien Stellungen auf der Fläche. Erklärbar ist die wiedergewonnene Beweglichkeit der Konstellationen primär über die Eigenheit der fotografischen Licht-Schrift als Produktionsverfahren. Berücksichtigt man diese, so wird deutlich, wie die Spuren der Schrift einen Wandel vollziehen von Vertiefungen, die Reliefstrukturen des Eintrags und der eindringenden Markierung ausbilden, über den Ab-Druck als Auftrag erhabener Rasterpunkte hin zu schattenhaften Belichtungen sich verflüchtigender Zeichen.

Mit dem Konzept des Typofotos wird eine entscheidende Veränderung des Fakturbegriffs vorgenommen, der ausschlaggebend für die Sensibilisierung der Avantgarde für die materielle Spezifik von Oberflächenstruktur und/von Schriftaufträgen war.¹⁰ Faktur ist Schlüsselbegriff einer Orientierung auf die visuelle und haptische Festigkeit, Formbarkeit und Fühlbarkeit der Oberfläche, ihrer Gestaltungselemente und -prozesse sowie ihres Wahrnehmungsakts. In Abhängigkeit vom Medium können diverse Einzelformen der Faktur unterschieden werden. Für das literale Medium nennt Aleksej Kručenyč, Vertreter des russischen Futurismus, die Faktur des Schreibdukts (*faktura načertanija*), die folgendermaßen ausdifferenziert wird: Handschrift (*počerk*), Type (*šrift*), Satz, Zeichnungen und Verzierungen (*nabor, risunki i ukrašenija*), Orthographie (*pravopisanie*), zweifaches, dreifaches Schreiben (*dvojnoe, trojnoe napisanie*).¹¹ Gerade der Chirographie schreiben die frühen Avantgardisten eine besondere graphisch-visuelle Intensität zu und geben ihr häufig den Vorzug vor der Typographie. Diese Intensität der Handschrift ist Resultat sowohl des korporalisierten, in seiner prozessualen Performanz empfundenen Schreibens als auch der Nicht-Reproduzierbarkeit, der eine residuale Auratik eignet. Die Handschrift wird als *samo-pis'mo* (Selbst-Schrift, Autographie) zum Selbstabdruck des Schreibers auf der Fläche des Blattes, die Faktur der Handschrift *ist* wesentlich sein Körperabdruck.

Im Konstruktivismus erfährt der Fakturbegriff und mit ihm derjenige der Schrift und der Oberfläche entscheidende Veränderungen. Die Künstlerin und Theoretikerin Varvara Stepanova bestimmt Faktur 1922 als »Produktionsprozeß« und grenzt diese Definition von

10 Hansen-Löve
1989

11 Kručenyč
1923, 13

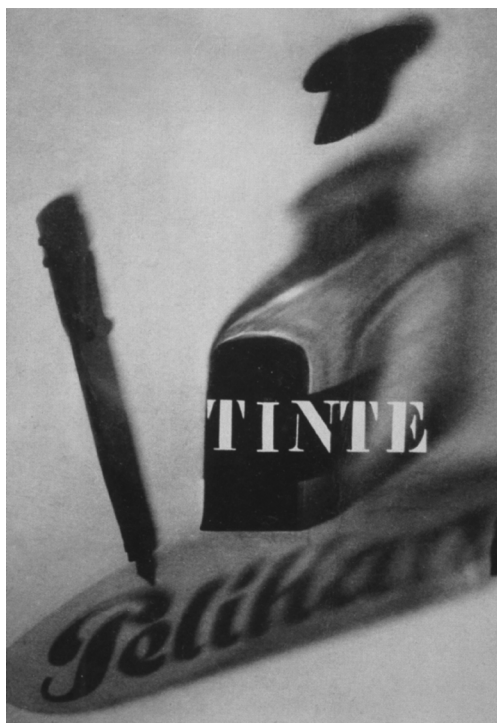
der frühavantgardistischen ab: »Allen begann das Material und dessen Gegebenheiten wichtig zu werden, nicht aber die Bearbeitung der Oberfläche.« Von der Materialspezifik verschiebt sich die fakturale Intensität auf die Energien des Schriftauftrags. Stepanovas Definition der Faktur als »Bearbeitung der Oberfläche« markiert eine dritte Entwicklungsstufe nach (erstens) Manier im Sinne der darstellenden Faktur, (zweitens) Faktur des Bildes. Sie gibt (viertens und fünftens) progressiv weitere zu erarbeitende Stufen vor: mechanisierte Fakturen und die konstruktivistische Bearbeitung des Materialzustands.¹² Diese mechanisierten Fakturen bilden die Vorstufe zur energetischen Dematerialisierung. Eingelöst werden diese programmatischen Forderungen durch schriftmediale Beschleunigungen, deren utopisch anvisierte Höhepunkte von der Elektrobibliothek über das bioskopische Buch bis hin zur Photoschrift auf lichtempfindlichem Papier reichen – Phänomene, die Èl' Lisickij 1927 folgendermaßen auf den Punkt bringt: »Das Material verringert sich, wir entmaterialisieren, wir verdrängen träge Materialmassen durch gespannte Energien«¹³.

¹² Stepanova
1922, 134–135

¹³ Lisickij 1927,
10

Als wichtiger Schritt auf dem Weg von der manuellen über die mechanisierte zur energetischen Faktur und ihren Implikationen für die Materialität von Schrift und Oberfläche können Lisickijs Schrift-Fotogramme gelten. 1924 gestaltet Èl' Lisickij im Auftrag der Firma Wagner einige Reklameposter für Produkte von Pelikan – von Schreibmaschinenband und Kohlepapier über Siegelack bis hin zu Federhalter und Tinte. Chiro- und typografische Schreibinstrumente und Schriften treten so in eine neue mediale Verschränkung ein, indem sie sich von ihren eigenen reproduktiven Formen lösen. Die Technik des Fotogramms, bei der ohne Kamera mittels einfachen Auflegens von Objekten auf lichtempfindliches Papier gearbeitet wird, zeigt Bildelemente und Schriftzug der Werbetafeln als Chiaroscuro einer Licht- und Schattenschrift (→ Abb. 1). Im Gegensatz zur Darstellung der Manuskriptutensilien und des Firmenlogos im Schattenwurf sticht einzig das in Druckbuchstaben gehaltene Wort »Tinte« als Aufschrift des verzerrten Glasgefäßes sich hell abzeichnend hervor und unterlegt das Kontrastbild der nebeneinander auftretenden Schrifttypen mit dem Gegensatz hell – dunkel, lichtundurchlässig – lichtdurchlässig. Der Druckbuchstabe ist vollkommen

Abb. 1: Èl' Lisickij: Pelikan-Reklame, 1924, aus: El Lissitzky 1999, 90



entkleidet, fleischlos und reduziert auf das klar konturierte Skelett der röntgenstrahlenhaften Durchdringung des Lichts. Die als handschriftlich markierte Linie hingegen wird zum Wortende zunehmend flüchtig und zeichnet sich nur unscharf ab. Die Handschrift verliert ihre Konsistenz mit der Bildung an die Hand: Der halt(er)lose Federhalter scheint nur gestützt durch den Namen, den er schreibt, indem er den Schriftzug »Pelikan« lediglich mit der Spitze leicht, indexikalisch berührt. Was hier vorgeführt wird, ist die Umformung der Handschrift zur Drucktype durch ein Element der chirographischen Kultur, das Beschriftungsmedium Tinte, und beider wiederum zu einer acheiropoietischen Graphie durch das Element der fotografischen Kultur, das Beschriftungsmedium Licht. Damit braucht sie keine Manipulation, keine Handhabung – sie ist Selbstschrift. Fordert Lisickij 1922 in seinem Manifest »Topographie der Typographie« für das neue Buch »den neuen Schrift-steller. Tintenfaß und

Gänsekiel sind tot.«¹⁴, so treiben die zwei Jahre später angefertigten Fotogramme die konzeptuelle Dematerialisierung noch weiter. 14 Lisickij 1922

Die Produktion der Schrift als immaterielle »fotopis«¹⁵ (Lichtschrift) präsentiert Instrumente eines anachronistischen Schreibens als Simulakrum, das den Ursprung des Schreibens auslöscht, und läßt dessen Spur als einen Schatten sichtbar werden. Die Flüchtigkeit dieser Schriften als Effekte alchemischer Reaktionen zwischen Spektralstrahlung und photosensibler Emulsion bestimmt die luminaristisch fluktuierende Fläche. Kaum irgendwo wird die Influenz der Beschaffenheit des Beschreibstoffes auf die Zeichengestalt so deutlich wie hier. In der Lichtschrift der Fotografie und der Fotogramme ist eine neue Form der Faktur geschaffen, die sich nicht mehr an das (haptische und optische) Tastempfinden wendet: »das grobkörnige pigment verschwindet, es entsteht die »lichtfaktor.«¹⁶ 15 Lisickij 1927

Grobkörnigkeit, Rohheit, Unbehauenheit des Werkstoffes weichen im zitierten Fakturbegriff des Bauhaus-Mitglieds László Moholy-Nagy den Feinheiten minimaler Interferenzen. Von Bedeutung sind Intensitäten von Helligkeit, Intensitäten der energetischen Licht- »materie« und deren Übergänge. Diese Lichtfaktor zeigt die Tendenz zur Auflösung der Materialfixiertheit und auch der »materiellen Erinnerungskomplexe«, die in die Nähe zum übersinnlich Visionären rücken: »Das optische Wunder des Schwarzweißen soll ohne literarische oder assoziative Geheimnisse und ohne ein visuelles oder tatsächliches Abtasten von Pigmentwirkungen aus der immateriellen Strahlung des Lichtes entstehen. [...] Die Fotogramme müssen [...] in ihrem Aufbau nichts anderes als sich selbst zeigend und bedeutend – geschaffen werden.« Als Reflex dieser Dematerialisierung verkürzt sich die referentielle Funktion der Schriftzeichen zur Darstellungsfunktion des Schriftstoffes, deren Selbstreferenz in Autopoiesis umschlägt. Im Licht ist das »Eigengesetzmäßige und das Durch-sich-selbst-Wirksame des Gestaltungsmittels«¹⁷ maximal immaterialisierter Ausdruck. Faktur wird damit wesentlich zu einem dynamischen Prinzip des transgressiven Beschriftens und Wahrnehmens. Die energetische Materie von Licht und lichtempfindlichen Schichten impliziert eine Formvorstellung und -gestaltung des Werdens und der Flüchtigkeit, welche der Oberfläche eine neue Qualität der Dimensionserweiterung bietet, die jenseits der Para- 16 Moholy-Nagy 1927, 154

Qualität der Dimensionserweiterung bietet, die jenseits der Para- 17 Moholy-Nagy 1926, 155

18 Lisickij 1925,
358

meter von Länge, Breite, Tiefe liegt und sich aus dem Prozeßcharakter des photonischen Ephemerem heraus entwickelt. Licht und Beweglichkeit sind Grundlagen des imaginären Raumes, wie ihn Lisickij 1925 im Aufsatz K. [= Kunst] UND PANGEOMETRIE entwickelt. Eine Linie vom planimetrischen über den perspektivischen und den irrationalen Raum ziehend, wird der imaginäre Raum durch ein neues Konzept des Zusammendenkens von anwesend und abwesend bestimmt, das aus einer stabilen Abbildungsordnung heraustritt, indem es den Raum als Schwingungskörper versteht. Die Schwingungskörper dieser Kunst gründen auf einer »amateriellen Materialität«¹⁸, auf einer Realisierung der in ihnen angelegten Form lediglich in einem spezifischen Aggregatzustand, der mit der Langsamkeit des Auges und der Schnelligkeit der energetischen Aufzeichnungsmaterie arbeitet. Das heißt, ihm liegt eine Konzeption der Materie zugrunde, die aus Lichtgeschwindigkeit und Wahrnehmungsträgheit heraus konstruiert ist. Amaterielle Materie ist optische Energie, die die temporär zum kinetischen Lichtraum erweiterte Fläche des Fotogramms als eine Oberfläche des Verschwindens bestimmt.

Die konstruktivistische Flüchtigkeit des Imaginären bricht sich in den Strategien der Konkreten. Hier begegnet man sowohl der Retypographisierung und der telekinetischen Radikalisierung als auch dem technisch-medialen Rückzug. In konzeptuellen Verfahren der Imprägnierung der Fläche für und gegen Schrift kristallisiert sich ein Suchen nach Unter- und Überschreitungen der Materialität von Schriftflächen heraus. Diese greift zum einen auf die Abnutzungserscheinungen der exakt-maschinellen Reproduktion zurück, die Schrift immer schattenhafter, immer unlesbarer werden läßt. In einer Gebärde der schriftökonomischen Verausgabung läßt die Type locker, ihr Druck reduziert sich, sie verliert an Präzision des Ausdrucks und gewinnt an Vagheit. Zum anderen löst den maschinellen Anschlag auf das Papier eine reaktivierte, revitalisierte Manu-Skripturalität ab. Gerade im Medium der handschriftlich verfaßten Textobjekte scheinen sich die Reduktion des fakturalen Materialitätsanspruchs und der Aufbau einer destabilisierten Fläche durchzusetzen: Schriftobjekte, deren Oberflächen leicht berührt werden und die sich – den Druck in diesen verlagernd – auf die Gestik des Schreibaktes

konzentrieren. In der Bewegung des Schreibvollzugs werden die potentiellen Durchlässigkeiten der Schriftfläche gesucht, in der Energetik des skripturalen Akts gewinnt die Materie des Blattes einen neuen Aggregatzustand.

Carlfriedrich Claus bezieht sich mit seiner Profilierung gerade der Handschrift als Protagonistin eines widerständigen Schreibens und Lesens, das sich den Rasterungen und Beschneidungen, den Linien- und Reihenzwängen des Tiefdrucks widersetzt, vordergründig ausschließlich auf eben jene frühavantgardistischen Programme, mit denen der Konstruktivismus bricht, und knüpft doch mit der Fokussierung der skripturalen Performanz und ihrer Effekte an diejenigen Oberflächenkonzepte an, die einen veränderten Begriff von Linie, Fläche und Faktur geben. Die rhythmische Motorik seiner Schreibgeste verbindet Mühsamkeit und Hartnäckigkeit der konzentrierten Schreibanspannung mit gewaltlosem, losgelassenem Letternflug im wörtlichen Sinne. So sind die Sprach- und Schriftblätter Claus' teils bedeckt mit leichten Spuren, in denen sich ein Noch-Nicht der Schrift, eine fragile graphische Zeichnung andeutet, die metonymisch auf Schrift anspielt – eine zarte Punktierung des Blattes, die es durchlässig macht für »Energieströme« (Claus) aus der Hand des Schreibenden. Teils sind sie gezeichnet von heftigen Eruptionen eines destruktiven Übergriffs der motorischen Schriftfigur, welche in affektiven Reizimpulsen die Fläche mit Tinte überschwemmen, die federgezeichnete Schrift mit dem Finger austreichend und übermalend. In beiden Fällen trägt sich auf dem Papier ein deutlich markierter Körper ein. Es sind Schriftflächen, die wieder einen (handhabenden) Körper erhalten, in denen das Schreibinstrument indexikalisch auf den Zeichenfinger zurück verweist oder in denen das manuelle Schreibwerkzeug sogar die Hand selbst wird.

Das in den Jahren 1986–88 entstandene AGGREGAT K beschreibt Intensitätszustände von Schrift zwischen Versteinerungen in Blöcken und Dissemination in Strömen. Es ist der erste konsequente Versuch von Claus, die jahrelang erarbeitete Struktur von Sprachblättern, typographischen Letterfeldern, Denklandschaften und Hauchmorphologien zu einem Buch zu kondensieren, bestehend aus Einzelblättern, Umschlägen und Leporellos. Auf insgesamt 80 Seiten in sieben Lagen finden sich in unterschiedlichen graphischen

Techniken gearbeitete Blätter, Montagen und Collagen. »K« steht dabei als Chiffre für Kommunikation, deren Begriff Claus im Aufsatz *MATERIALE KOMMUNIKATION* extraverbal ausdehnt auf das »Gespräch des papillarlinigen Bewußtseins mit dem Schreibmaterial und dem Beschreibstoff und, unter Einschaltung des auch drucktechnischen Zufalls, auf chemisches Gespräch des Materials mit sich selbst und mit anderem.«¹⁹ Ein zentraler Werkkomplex des Aggregats *KARA-TE* nimmt als ein weiteres »K« die kommunikationsmaterialen formativen Innervationen von Bewußtsein, Hand und Materie über die papillare Faktur auf (→ Abb. 2). Kommunikation der Materialität(en) und Materialität der Kommunikationen treffen sich in einem Aspekt, den man versuchsweise mit Flusser als »In-formation« bezeichnet könnte.²⁰ Ohne dem Oberflächen (und Bilder ikonoklastisch) zerfetzenden Reißzahn der Schrift in allen mythologischen Konsequenzen Flussers folgen zu wollen, scheint doch mit diesem

19 Claus 1988, 152

20 Flusser 1987,
15ff

Abb. 2:
Carlfriedrich
Claus: AGGRE-
GAT K, Lage 5
(Starting point:
Hand-Handeln),
Mit Wechselbe-
ziehungen
zwischen
Stirnhirn und
Sonnengeflecht,
1986/88, aus:
Carlfriedrich
Claus 1993, 106



der Stoffkreislauf der Fakturierungen das – im Gegensatz zum bloßen Auftragen von Zeichen als Materie *auf* eine Oberfläche (Aufschrift) – *ins*kribierende, Formen hineingrabende Ritzen der belebten Materie beschreibbar zu sein, zumal sein Konzept der Inskription auch die Impression des formierenden Agens als Selbst-Abdruck berücksichtigt. »Papillarlinigkeit«, in der sich das »die Hand sprachlich informierende ›Ich«²¹ spiegelt bzw. über die es sich graphisch artikuliert, ist Kommunikationsleiterin, die dem Bewußtsein selbst eine Oberflächenstruktur der Haut, des identifikatorischen Fingerabdrucks zuschreibt; das Bewußtsein gewinnt den Begriff eines Graphischen. Ist also die literale Lineatur, die die Fläche konstituiert, Papillarlinie, die als Nabelschnur Produzent und Produkt verbindet, so wird die Schrift zum Selbsta Ausdruck, materialisiert als korporaler Oberflächenabdruck der Haut. Die Arbeit mit der Faktur des Werkkörpers kann noch unmittelbarer geschehen: der Abdruck der Handfläche und -kante oder des Fußes auf dem Papier ist die »unverstellte Papillarlinigkeit«, die sich in den Schriftblättern zu realisieren sucht. Als Hautzeichnung der Finger macht sie Skripturalität im Fingerabdruck jenseits juristisch-kriminologischer Identitätserkenntnis zur affektiven Berührungsschrift, der es um die Kontaktwirkung von Hautoberfläche und Papieroberfläche geht. Im Schreiben mit dem Körper, im Siegeln des Blattes mit dem Stempel des Daumens, überschreitet das Blatt die Stufe zur Korporalität in einem vorräumlichen Sinne, es wird zu Pergament, zur beschriebenen Haut, der zweiten Hautschicht der Schriftfläche.

21 Claus 1964, 108

In dem Moment, in dem damit das Beschriftungsverhältnis kippt, die Körperoberfläche zum eigentlichen Beschreibstoff wird, bleibt auf dem Papier die Nullstufe der Schrift als weißer Fleck übrig. Spannungsvoll führt diesen Effekt das erste Blatt des AGGREGAT K vor, das den Schattenriß einer weißen Hand auf dunklem Grund zeigt. Das Schwinden der Schrift durchläuft verschiedene Erosionsstufen bis hin zum Modell der Kara-te-Schrift als »leerer Handschrift«²². Sie ist Schrift, die mit leerer Hand, d. h. nicht notwendigerweise mit einem Schreibwerkzeug versehen, ausgeführt wird. Eine Schattenschrift, die Schrift ausspart. Ist der Punkt der graphischen Absenz erreicht, kann es durch diese leere Hand des Schreibens über die flüchtigen Resonanzspuren der Bewegung wieder zu einem dysfunk-

22 Claus 1982–83, 69

tionalen Handhaben der Schrift, der Schriftmaterien und der Fläche kommen. In KARA-TE koinzidieren zwei Strategien: Die zufallsbehaftete Problematik der kontrollierten und stabilen Beschriftung, der Pendelbewegungen und Schwingungsfiguren einer »Zickzack-zuckung«²³ der Hand ist auf die Bewegungslinie gebracht. Und die Spuren des Schreibaktes, seine Sichtbarmachung in der gestaltgewordenen Lineatur der Lettern auf der Oberfläche, werden von dieser abgelöst und in eine imaginäre Schicht darüber verlagert. Claus selbst beschreibt seine Exerzitien zu diesem Typus Sprachblatt folgendermaßen: »Bewegung, Gegenbewegung: in der Luft, nicht auf dem Blatt. Dann federnde Schläge aufs Papier. Überstreichungen, Drehungen, Stops, Stauungen [...] Mit starkem muskulären Gegendruck knapp über der Schreibfläche rasante Bewegungsfiguren, zwischen den Polen Affekterruption und Denkkristallisation, dabei die sichtbare Spuren aufnehmende Fläche nur kurz, nebenbei, diskontinuierlich berührt. Rasante und langsame (kräftestauende) Bewegung. Schrift, die durch Unterschwelliges aktiviert wird und aus-, nach »oben« bricht. Die Spuren auf der Schreibfläche durch abruptes Aufsetzen und Abheben. Der komplexe Bewegungstext geschieht im leeren Raum, aus ihm, in ihn hinein.«²⁴ Schrift spaltet sich innerhalb dieses Eruptionsvorgangs auf in den sichtbaren Niederschlag und die unsichtbare Gestik, wobei letztere ins eigentliche Zentrum des Schreibens als performativer Handlung rückt. KARA-TE macht den Akt der Schriftproduktion zum eigentlichen Kristallisationspunkt einer rhythmischen Schriftperformanz, die sich nur marginal in Linienführungen auf der Papierfläche materialisieren muß. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Kontrolle einer komplexen Bewegungsfolge, einer nicht fixierten Bewegungsplastik, die sich von ihrer Unterwerfung unter ein Schriftlichkeits- oder Verschriftlichungsdiktat befreit. Von der Oberfläche zieht sich der Druck zurück in eine graphische Schicht darüber, nur vereinzelt noch in Anschlägen niederstoßend. So erweitert sich die Fläche zu einem kinetischen Raum der gestischen Körperbewegung, der Muskelkraft, die Druck zu energetischer Widerstandskraft und Reibung zwischen den Polen: rechte Hand–linke Hand, Schrift–Oberfläche transformiert. Die punktuelle, punktierende Graphie ist Niederschlag eines optisch nur indexikalisch wahrnehmbaren Bewegungsraumes, der nicht hin-

23 Claus 1964,
109

24 Claus 1982–83,
69 [Hervorhebung
im
Original]

ein in die Tiefe des perspektivierten Blattes verweist, sondern dieses nach oben öffnet als einen Flugraum der Hand-Schrift über dem Papier. Die skripturalen Niederschläge dieses graphologischen Exerzitiums ordnen sich weder in ein gutenbergsches Raster noch in ein albertisches Strahlennetz ein, sondern tendieren zu einer schwerelosen All-Beweglichkeit. Der Schriftflug über dem Beschreibstoff hebt die Gravitationsregeln von Schrift und Schreibbewegung und deren Bindung an eine materielle Oberfläche auf. Mit dieser neuen Ordnung ist auch diejenige der Materialisierung affiziert – das wesentliche Moment der Verschriftlichung degeneriert zu einer Randerscheinung: die direkte Kontaktwirkung des Schreibenden, des Schreibinstruments mit der Oberfläche des Beschreibstoffes.

Die Transformation der eigentlichen Schreibfläche, der Verlagerungen und Ablösungen der Letter von dieser, stehen in engem Bezug zum Fotogramm. Licht-Schrift Lisickijs und Luft-Schrift Claus' treffen sich im Status des Imaginären als eines sich nur umrißhaft und andeutungsweise Ab-zeichnenden. Beide arbeiten mit Konzepten von Schrift, die sich als nicht materialisierbares energetisches Phänomen fassen läßt, und Flächen, die innerhalb dieser Dematerialisierung zu dynamischen Räumen werden: kinetischen Bewegungsplastiken und luziden Schwingungskörpern. Indem aber beide damit gleichzeitig auf die zeichenauslösenden und -löschenden Intensitäten, Licht und Körperbewegung, rekurren, trennen und treffen sie sich auf einer anderen Ebene, in einem anderen Konzept der Autotypie, in dem sie auch wieder auf die Oberfläche prallen. Die Hand, die in Lisickijs Fotogramm eine Leerstelle markiert und damit den Fakturbegriff des Taktilen durch denjenigen des Energetischen ablöst, reaktiviert Claus als Medium der Selbst-Schrift im Selbst-Abdruck. Claus invertiert die Exkorporalität des Drucks und die sublimierte A-Fakturalität des Fotogramms, die Lisickij in der technischen Reproduktion der Handschrift im Typofotogramm ausspielt, auf zweierlei Weise. Er setzt die Hand als leer und papillar gleichzeitig ein. Er wendet also den Begriff der Autotypie, die als Zelluloidklichee im Fotodruck eingesetzt wird, um und entwickelt daraus einen Fakturbegriff, der sich in der Paradoxie von Pigmentierung und Photosensibilisierung spannt. Der Schritt einer Oberflä-

chen-In-Formation von der Faktur zur Autotypie als somatisches *samo-pis'mo* der Hautfläche wird zum Überspringen einer medialen Stufe durch die direkte Berührung, das den erneuten Anschluß zur autopoietischen Photo-Graphie schafft. Lisickij und Claus konstituieren ihre dematerialisierten Oberflächen auf jeweils spezifische Art als simulierte und reale Demedialisierung im Verfahren eines Selbstdrucks. Der Selbst-Abdruck der Hand in der papillaren Schriftlinie und des Schrift-Dings im Schattenriß integrieren beide Pole des literalen Entzugs und der literalen Manifestation, der Flächigkeit und der Plastizität, indem unter Ausschaltung auftragender und eingravierender Zwischenstufen das Objekt selbst zum Medium wird und alle Medien Oberflächen zu sein scheinen.

Spiegelreflexe

Every surface is full of infinite points.

Every point makes a ray.

The ray is made up of seperating lines.²⁵

25 Leonardo, 127

Belichten und Bedrucken, Einschreiben und Auftragen sind bisher als Verfahren der Dysgraphie und Degradation einer zurückgenommenen und sich in inversiven Verfahren ausstellenden Schriftlichkeit aufgefallen. Einmal als performativer Akt der Nicht-Schrift, des leeren Schriftvollzugs, der sich auf die körperliche Geste konzentriert und sich nur als Überschuß materialisiert, ein anders Mal als selbsttätig hervortretender Schriftzug. Deutlich wurde dabei, dass die Oberflächen, auf denen sich dieses Vorstoßen und Zurückziehen der Graphie abspielt, Tendenzen zur Ausdehnung zeigen, die als Verflüchtigung und Insistenz der Bewegung in imaginäre Vieldimensionalitäten reichen, deren Durchsichten und konstruktive Plastizität jenseits der Modelle homogener Perspektivik zu beschreiben sind. Flüchtigkeit und Fluktuanz werden maßgeblich getragen von der Transparenz der Materien, der diaphanen Auflösung arretierter Schriftbilder, die sich gegeneinander verschieben.

Ephemere Photonen und metonymische Papillaren sind substanzdefiziente Projektionsträger. Sie geben die Formen des gewaltsamen Durchdrückens und Eingrabens auf zugunsten von Verfahren des Transluzenten und Transgressiven. Im Prozess der Verschriftlichung

und in den Materien der Schriftflächen nutzen sie auf verfremdende Weise die immanenten Strategien der Streuung, reflexiver und retroaktiver Lichteffekte durch Zerr-Spiegelungsprozesse, welche seitenverkehrende Stufungen von Positiv zu Negativ zu Positiv et vice versa durchlaufen. Indem die Oberflächen in diesen Schrift-Objekten Brennpunkte einer optischen und materiellen Depravation werden, siedeln sie die Graphie auf einer imaginären Ebene an.

Lisickij konzentriert sich auf das genuine Spiegelungsmedium selbst – Licht. Dieses wird im Fotogramm so eingesetzt, dass der Verkehrungseffekt der Kamera-Fotografie (oder auch nur der Camera obscura) umgangen wird. Keine Linse projiziert das Abbild seitenverkehrt, kein Objekt wird auf den Kopf gestellt, kein Spiegel rückt es nun schon reflexhaft in die authentische Position des Urbilds zurück, kein Film ist als Negativstufe zwischen Referent und Bildabzug geschaltet – mit dem fotogrammatistischen Prinzip sind die der Fotografie zugeschriebenen Effekte der Simulakrisierung des Mimetischen und seines Mediums nur unzureichend zu erfassen. Die De- und Replazierungen verlaufen anders. Wie bereits ausgeführt, zielt die erste Verkehrung auf den Strahlungseffekt des Mediums selbst. Fotogrammatistische Lichtschrift hinterläßt auf dem mit Schablonen und konturbildenden Gegenständen versehenen Papier nur dort ihre Spuren, wo sich kein Objekt befindet, und kann deshalb eine Schrift des Negativen, der Umkehrung von Beschriften – Belichten genannt werden. Die Letter erscheint genau dort, wo kein Licht hinfällt, sie ist Gegenschrift zum fotografischen Schreiben. Lichtschrift negiert sich, mutiert zur Schattenschrift. Als kontrastive Nachbildung von Lineatur nimmt sie damit die Tönung an, die die mit Farbe aufgetragene Graphie auf dem weißen Untergrund des Papiers erst distinktiv macht. Interessanterweise ist jedoch auch dieser Effekt in zahlreichen Schrift-Fotogrammen unterlaufen, in denen Schablonen eingesetzt werden, die den literalen Schattenriß wieder in einen Lichtwurf umschlagen lassen, indem sie im Bild zwei mediale Ebenen einführen: die des absorbierten Lichts der Handschrift, die sich dunkel abzeichnet, und die des reflektierten, zurückgeworfenen Lichts der Druckbuchstaben, die als unbelichtete Fläche hell sichtbar werden. Beide Schrifttypen fungieren als Folie zueinander, während die eigentliche illuminative Konturierungsfläche

der Fotopapierschicht diese Funktion nur unzureichend erfüllt. Steht also die zwischen Absorption und Reflexion oszillierende Oberfläche in keiner identifikatorischen Wechselbeziehung mit der graphischen Linie und löst sich der schwarz-weiß markierte Untergrund auf in »ein Gewoge (eventuell mit bloßem Auge nicht unterscheidbarer) weißer Farbwellen«²⁶, so verlagert sich der positiv-negativ-Kontrastfokus auf die Schrifttypen – Schriftgestalt reorganisiert (sich zur) Oberflächengestaltung.

Eine weitere Drehung erfährt die Schraube der Abzeichnungsverschiebungen durch den Einsatz der typographischen und chirographischen Materialien und Instrumentarien, die nicht schreiben, sondern Schrift filtern und damit die Oberfläche vervielfältigen (→ Abb. 3). Das »Typofotogramm« führt mit den lichtundurchlässigen Filtern von Kohlepapier und Blaupause simulativ die Techniken der Typographie ein. Sie verwandeln die lichtempfindliche Ober-

Abb. 3: El' Lisickij: Pelikan-Reklame, 1924, aus: El Lissitzky 1976, 86



fläche in eine druckempfindliche und fixieren Dysgraphien im programmatisch umgesetzten Titel »Abdrücke von größter Schärfe und Farbkraft«. Die fototypographische Technik sucht dem abgebildeten Objekt »Kohlepapier« für den Druck als Durchdruck, für die abgezogen Oberfläche als Durchschlag zu entsprechen. Weiß im verzogenen Raster des Papiers abgesetzt simuliert das ausgestanzte Wort ein benutztes Durchschlagpapier, welches an den beschriebenen Stellen das Negativ der kopierten Seite zeigt. Dieses Kohlepapier ist als belichtetes schon bedruckt und damit an seinen Druck- oder Perforationsstellen lichtdurchlässig geworden. Druck scheint insofern im »Typofotogramm« zu inskriptiver Transparenz, nicht zu graphischer Konsistenz zu führen. Betrachtet man die mit den Filterungen entstehende Rasterung der Oberfläche als ein Gitternetz der schriftgenerativen Sichtstrahlen, so zeigt sich, dass auch dieses Netz nur defizitär die dimensionierende Funktion eines linearen Koordinatensystems wahrnimmt. Vielmehr handelt es sich um Verkettungen und Vernetzungen, die mobilisierte Spiegelungen ermöglichen, als dass sie Oberfläche und Buchstabe stillstellten. Die Rasterungen und Durchlässigkeiten des belichteten Durchdrucks verschachteln sich zu einem Strahlenlabyrinth der behinderten Durchsichten. Durch die Transformationen der Fläche wird das Typofotogramm zum Szenarium der Umlenkung der Licht(schrift)strahlen.

Auch im AGGREGAT K ist die Oberfläche Austragungsort und Initiator gegenläufiger Prozesse der Herausbildung von Schrift. Das beginnt mit dem bereits erläuterten Prinzip des Nicht-Nur-Schreibens oder Noch-Nicht-Schreibens der Sprachblätter als Projektion des Schreibvorgangs in eine unsichtbar bleibende Schicht über dem Papier und setzt sich fort in denen der Iterabilität und Korrigierbarkeit, die dazu führen, dass die graphischen Linien die Oberfläche nicht festhalten, sich selbst nicht auf der Fläche halten. Auf ihnen ist Literalität gleichgesetzt mit Nicht-Schreiben-Können. Wackelig-zögernde Strichversuche tasten sich an eine Linie heran, die wiederum einen Grund konstituieren könnte, und biegen sich doch immer wieder weg. Es bilden sich instabile Zonen skripturaler Präfigurationen durch Überlagerung, Vernetzung, Konfigurierung und Zentrifugierung aus. Diese ungelenke Dysgraphie der Letter wird

zunächst bewirkt durch das Schreiben mit der ungeübten linken Hand. Die korporale Spiegelung auf der motorischen Ebene der Schriftproduktion löst die Letter aus ihrer orthographischen Zementierung und die Letternfolgen aus ihrer linearen Zentrierung. Als linkisches, gelinktes Schreiben aus der umgekehrten, der verkehrten Perspektive ist es ein »Ent-Schreiben« der Schrift.²⁷ Zum linkshändigen Schreiben des Rechtshänders tritt das beidhändige gegenläufige Schreiben, in dem die Spiegelstufe auf eine weitere kombinatorische Ebene der Stereographie gehoben wird. Über das Ausloten ungelenk(t)er Verselbständigung der defektiven Motorik hinaus geht es nun um die Auslösung retroaktiver Prozesse. Aus der Synchronie der Rechts-Links-Geste heraus entwickelt sich die deformative Asymmetrie der skripturalen Befreiung von einhändigen kalligrafischen Rechtschreibkonditionen mit diszipliniertem Duktus, vorgegebener Richtung und unifizierter Gestaltung. Schreiben ist gespaltene Gebärde der Re-Illiteralisierung des Literat/len. Indem sich die Spuren beider Hände ineinander verschränken – sich überschreibend, die jeweils andere austreichend und ihre Erkennbarkeit durchstreichend – verneinen sie ihre Plazierung auf der Oberfläche. Mit dem gedoppelten Schreiben der zwei Hände, die sich aufeinander zu bewegen, scheint die graphische Spur von der anderen Seite aus auf sich selbst zurückgewandt, zurückgefallen, um so Abweichungen auszulösen. Anfang und Ende des Schreibens heben sich in ihrer Unterscheidbarkeit auf. In der Spiegelschrift der Stereographie vollzieht Claus die Suspendierung des graphischen Zeichens und seines Ursprungs – die motorische Projektion paarig-oppositioneller (Körper-)Teile situiert das Schriftzeichen auf einer Ebene der Negation. Der Aufbau einer zweidimensionalen Fläche ist damit schon in der defigurierten Eindimensionalität der Linie behindert.

Nur scheinbar reduziert sich die Komplexität der Schreibantithesen, wenn als frontale und Begegnungs-Konstellation nicht die Bipolarität des Körpers, sondern (zusätzlich) diejenige des Blattes eingesetzt wird, wenn also die »durch dialektisches Schreib-Denken eintretende intensivere Beschreibstofferrfahrung [...] den Blick, die Hand bald über die vier Ränder hinaus- und: um die Ränder herum, auf seine, des Blattes, Rückseite wandern.«²⁸ In Abhängigkeit von der Dichte des Blattes kann das »Nicht-Da« der Um-Seite in unter-

²⁷ Barthes 1983,

¹⁹

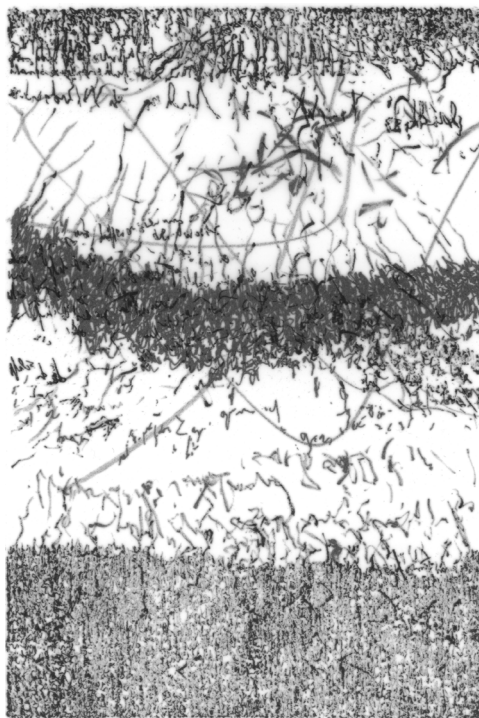
²⁸ Claus 1964, 113

schiedliche Grade der intervenierenden und die Vorder-Seite inner-
 vierenden Präsenz eintreten. Gerade bei einer transparenten Mate-
 rialität der Oberfläche, mit der die Spiegelverkehrung des Schreib-
 akts zum Durchblickeffekt der Seite führt, intensiviert sich der Ef-
 fekt der Loslösung, der auch die körperliche Hervorbringung der
 Schriftzeichen dereguliert. Indem der Spiegel porös wird und sein
 reflektierendes Schild lichtdurchlässig macht, gerät durch Aktivie-
 rung der spiegelbildlichen Schreib- und Sichtachsen die Oberfläche
 zur seitenverkehrten. Beim Beschreiben diaphaner und halbdiapha-
 ner Flächen vernetzen und stören einander Recto und Verso des Blat-
 tes, wird die rechts-links angeordnete skripturale Aufhebung zu ei-
 ner luziden Verdichtung, die Aufsichten zu Durchsichten und Gegen-
 ansichten macht (→ Abb. 4, 5). Spiegelschrift mutiert zu Schein-
 schrift. Indem das Verdeckte, Verkehrte (nur) durchscheinend sicht-
 bar wird, sich von hinten hineinprojizierend und von unten oder in-
 nen heraus hineinschreibend, wird die Oberfläche des Blattes eine
 Zone der optischen Transfiguration, welche eine klare Bestimmbar-
 keit von Außenseite und Innenseite, oben und unten, darunter und
 darauf, davor und dahinter zu Spekulation werden läßt. D. h. die
 Zweiseitigkeit der Fläche agiert simultan in zwei Richtungen, sie
 entfaltet und schmilzt ein bzw. zieht (sich) zusammen. Hier erfährt
 das Prinzip der Autotypie als Selbstschrift sein projizierendes Äqui-
 valent der Autoaktivität »des vorderseitig in sich eintretenden Rück-
 seitigen, rückseitig in sich eintretenden Vorderseitigen«²⁹.

29 Claus 1964, 116

Stellt die Stereographie noch die Fixiertheit der Bimanuskriptu-
 ralismen auf die Hand-Habung heraus, so rekuriert die Technik der
 lichtdurchlässigen Materialien auf Exkorporalisierung der Verfah-
 ren, die sich auf die immanente Literalität der Medien konzentriert.
 Auf deren autonomer Basis kann es erneut zu Erweiterung durch
 intermediale Kurzschlüsse kommen, die in sich wiederum selbstän-
 dige Systeme bilden. Das Durchscheinen der Schrift auf den trans-
 luzenten Flächen ist eine Art gewaltloser, druckloser Auto-Frottage.
 Wird bei dieser üblicherweise Papier auf prägende Unterlagen ge-
 presst und deren Struktur bildnerisch genutzt, also mit der Wider-
 ständigkeit des Materials, dem Druck zum einen der Hand, zum
 anderen des drängenden Materials, das selbst Bestimmungen setzt,
 gearbeitet, so prozessiert sich hier die Schrift in einer Lichtfrottage

Abb. 4:
 Carlfriedrich
 Claus: Verbales
 Gras, 1978, aus:
 Carlfriedrich
 Claus 1993, 32



aus dem Material heraus. Die Oberflächen des AGGREGAT K scheinen photonische Reibungs- oder Abreibungsflächen eines selbsttätigen Beschriftens als eines energetischen Akts zu sein. Von der motorischen Verselbständigung der Hand, des Duktus und Rhythmus des Schreibens über die Dynamik der so ins Schwingen und Zittern gebrachten Linie bis hin zur Autoaktivität der Fläche baut Claus so die Oberflächenstruktur der Seite zum interaktiven Feld der Schriftstrahlen auf.

Schriftstrahlen und fotogrammatrische Schattenschriften sind zweifelsohne medial und aktional verschieden und treffen sie doch in einem entscheidenden Punkt: der Optographie. Bei Claus und Lisickij oszillieren die Lichtstrahlen zwischen reflektorischer Widerspiegelung und Röntgenstrahlen. Von der Erprobung fester, resistenter Formen gelangen sie zur Durchleuchtung diaphaner Schichten und



Abb. 5:
Carlfriedrich
Claus: AGGREGAT K, Lage 1
(Starting point:
Gespräch Sein),
Schmame
sprach mit
Pflanzenwesen,
1986/88, aus:
Carlfriedrich
Claus 1993, 73

graphischer Strukturen bis hin zu ihrer Skelettierungen, zur Fleischlosigkeit des Strichs und zur Verwandlung der Oberfläche in einen Fluoreszenzschirm.³⁰ Bei beiden wird der materielle Rückzug von Linie und Fläche in einer spiegeltechnischen Bewegung des Schreibens ausgelöst. Das Über- und Ineinander der Graphien ist Teil eines Spiegelmekanismus, der sich gegenseitig unterbricht und überschneidet. Die sich daraus ergebenden Streuungen und Porositäten, Intervalle und Doppelungen des Schrifttextes lassen Skripturalität und Fotogrammatizität als ein Phänomen der vernetzenden Überlagerung und des Zerreißens gleichzeitig erscheinen. Sie führen dazu, dass sowohl den Fotogrammen als auch den Flächenaggregaten abgrenzbare Linien fehlen, die eine Figur-Grund-Relation stabilisieren würden. Schrift(lichkeit), dem Papier bereits eingeschrieben, ist immanente Textur der Fläche und tritt aus ihr wiederum als Autoaktivität des *samo-pis'mo* hervor. Während des autoaktiven Heraus-

30 Vgl. zur Verneinung des fleischigen Körpers durch den Strich Barthes 1983, 25

prozessierens der graphischen Textur löst sich die Letter von ihr ab und tritt in mediale Interaktionssysteme ein. Im Aufbau von gegenläufigen Verfahren des Be- und Entschriftens, des Belichtens und Verschattens, der Filtrierung und Transparenz wird die reflektori-sche Interaktivität zwischen Beschriftungsmedium, Schriftmedium und beschriftetem Medium dahingehend ausgespielt, dass deren mediale Abgrenzbarkeit als eine materielle Verortbarkeit und Vor- bzw. Nachgängigkeit aufgehoben ist.

Damit ist die Schriftfläche ein Phänomen der Simultanität von ineinander gespiegelten Flächen, ein parallel auftretendes Fort-Da der Materialitäten und Medialitäten, das Palimpsestcharakter erhält und zugleich dessen Prinzip von latent und manifest, abwesend und anwesend in Multiplikationen aufhebt. Die superfizielle Durchsicht ist also nicht wesentlich Effekt einer Zerlegung und Zer-Schichtung, die Prospekte freilegt. Sie ergibt sich gerade aus der vielfachen Schichtung, die glatte zu eingefalteten, komplexen Oberflächen macht. Die Effekte von Palimpsest und Vervielfältigung legen nahe, das inner- und intersystemische Spiel mit den imaginären Spiegelzonen und optischen Intensitäten der Fläche als einen Aspekt ihrer Perzeptibilität selbst zu betrachten. Dabei stellt sich die Frage, wie diese Perzeptibilität sich in die paradoxe Doppelstruktur der materiellen Sublimierung und Fakturierung einordnet.

Schichten

³¹ Flusser 1994,
32

Schreiben heißt nicht,
Material auf eine Oberfläche zu bringen,
sondern an einer Oberfläche zu kratzen [...].³¹

³² Barthes 1983,
14

[...]: es ist wie ein graphisches Jucken.³²

Oberflächen sind Reizhäute. Sensibel reagierend auf Photonen, Luftdruck, Projektionen wären sie im Kontext von De-Materialisierungen als chemische, taktile und optische Kontaktfläche zu beschreiben, deren Reizstrukturprinzip auf Konzeptualisierungen von Durchlässigkeiten, Widerständen und Spiegelungen beruht. Sie treten somit als transitorische Orte einer Perzeption des Immateriellen und der materiellen Affizierung gleichzeitig auf – der leeren Hand, des unsichtbaren Luftraums, der inversiven Belichtung. Ihre sensorische

Reaktionsfähigkeit verschränkt das Erscheinen und Verschwinden von Schrift als instabile Prozessualität mit fast schreibmagischer Qualität. Perzeption von Licht führt zu Schatten, von Druck zu Leere, von Transparenz zu Auslöschung. Deutete sich im Zusammenhang mit den multiplikatorischen Entfaltungen und den Entgrenzungen der Schriftfläche in luzide Zonen der Bewegung hinein schon an, dass Kontakt und Berührung mit Überlagerung und Schichtung zusammenzudenken sind, so bleibt doch noch zu explizieren, wie sich dieser Bezug gestaltet und, vor allem, wie Affizierbarkeit der Oberflächen in Folge ihrer Überzüge und ihre Immunisierung gegen Einwirkung von außen durch Abdeckung miteinander kompatibel sind. Die Spezifik der graphischen Felder läge damit in einer Viel- oder zumindest Mehrschichtigkeit, die zugleich abwehrt und absorbiert.

Lisickij arbeitet in seinen Fotogrammen mit einem Trägerstoff, der sich bereits aus verschiedenen Schichten zusammensetzt und dem damit das Prinzip der Überlagerung materiell inhärent ist. Der Überzug des Papiers mit photosensibler Emulsion macht es selbst unempfindlich gegen Einwirkung, die eigentliche Ebene der Emanation von Schrift aus sich heraus ist die das Papier bedeckende. Diese Schutz- als Belichtungsschicht wiederum dient (in Annäherung an das Klebe-Prinzip der fotoplastischen Klischees und Montagen) erneut als Träger und Auskopierfläche für die aufgelegten Objekte, deren Silhouetten und Durchbrechungen sich bei Belichtung zu Helligkeitsabstufungen ausformen. So überzieht sich die lichtempfindliche Haut des Fotopapiers mit einer UV-Maske, deren Lichtschutzfilter Schriftprozessoren passieren lassen. Schrift ist nach diesem Vorgehen Resultat einer mehrfachen Schablonierung und einer simultanen Mehrfachbelichtung, die erst zahlreiche Opazitäten zu überwinden hat, bis sie Sichtbarkeit erlangt. Im Übereinanderlegen von Rastern und graphischen Netzwerken wird Schrift durch variable Grauzonen der Materialverdichtung und -zerdehnung gelenkt, aus einem Lichtkontinuum herausgeschnitten. Aus dem Milieu der Bahnung baut sich ein Schriftraum der durchquerenden Spuren auf. Die Letter oszilliert damit in einem reliefierten Feld lichtsortierender, -führender und -schluckender Aufbauten zum einen und stoffloser Teletaktilität zum anderen. Der direkte Kontakt des Lichts mit der

empfindlichen Absorptionsschicht ist im Fotogramm begleitet von einer Grauzone der Mittelbarkeit reflektierender Schilde, d. h. der für die fotogrammatheische Oberflächenbehandlung so spezifische direkte Lichtkontakt ist in seiner Stofflosigkeit wiederum abgeleitet gegenüber den unmittelbaren Berührungen der graphisch formenden und schablonierenden Elemente, die unmittelbar auf der Fläche aufliegen. In diesem Sinne ist die Lichtschrift zweifach abgelöst von der Fläche, sowohl in ihrer Eigenschaft als immaterielle Projektion als auch in ihrer Gebundenheit an die figurativen Klebe-Schichten, die sie vom Schriftgrund trennen.

Im AGGREGAT K ist das Prinzip der Licht-Schichten ergänzt durch jenes der variablen Lagenbildung. Die Präsentation des Werks in manipulatorischen Falzungen und Umschlagbildungen verdoppelt Flächen mittels eines Bruches und baut durch deren Einschlagen neue Seiten auf. Licht-Schicht wie Lagenbildung gehen zurück auf das werkbestimmende Konzept der Kommunikation als affizierender Berührung. Einander überlagernde und durchdringende Grenzberührungsfelder bauen sich über die Papillarlinigkeit der (Im)Materien auf, die Blattschichten und Hautoberflächen zu multiplen Pergamenten vereint bzw. verschiebt. Andere Strategien, ein »Blatt-Werk«³³ der Schichtungen zu entwerfen, überlagern diese durch Einführung eines gestischen Raums über der Oberfläche, der lediglich aus den marginalisierten punktuellen Kontaktierungen von Blatt und Hand als eine übergelagerte (im Wortsinne) atmosphärische Schreibschicht erschließbar ist. Hier beginnt die Schrift zu schweben, sich eine abgehobene immaterielle Zone im Darüber aufzubauen. Mit der Verdoppelung und dem Aufbau einer Beziehung Vorderseite-Rückseite, in der das Prinzip des Diaphanen für komplexe Flächenkonstruktionen bis hin zu Wechselwirkungen zwischen den ineinander projizierten Ebenen fruchtbar gemacht wird, ist diese Linie der dematerialisierenden Lagenbildung fortgeführt. Das Palimpsest der multiplizierten Oberflächen erwächst im Aggregat aus dem durcheinander und gegeneinander geschriebenen Text, den literalen Ausstreichungen und *re-écritures* der ineinander projizierten und übereinander geschobenen Schriftebenen, erweitert sich stratifikatorisch mit den Bewegungsübungen in den Zwischenraum von Hand und Blatt und komprimiert sich in den Falzungen und Knickungen

33 Claus 1964, 120

der Umschläge, die erst auseinandergebogen, aufgeklappt werden müssen, um in ihrer Dimension und Extension sichtbar zu werden.

Beide Oberflächenkonzepte der Schichtung und der Evozierung von instabilen Kontaktwirkungen, die Graphien zwischen Konstanz und Kontingenzt produzieren, lassen sich als Wunderblockmodelle nach Freud verstehen. Zieht Freud die spielerische Apparatur analogiebildend als materialisierte Veranschaulichung seiner Theorie des subjektiven Wahrnehmungs- und Erinnerungsbewußtseins heran, so steht hier die Analogie dieser »Topographie der Spuren und Karte der Bahnungen«³⁴ zur dematerialisierten Oberfläche als prozessualer skripturaler Wahrnehmungsfläche zur Debatte. Das Sichtbarwerden der Buchstaben beruht beim Wunderblock auf einem dreischichtigen System von Wachstafel, Wachspapier und Zelluloidpapier, wobei das Zelluloid »ein ›Reizschutz‹ [ist]; die eigentlich reizaufnehmende Schicht ist das [Wachs-]Papier.«³⁵ Entscheidend für die Frage nach dem Erscheinen von Schrift mittels Herausprozessierung durch Berührung ist das von Freud profilierte System eines Durchdrückens, Kontaktierens von Schichten, d. h. der damit gegebenen Verschriftlichung der Fläche nicht durch Flüssigkeitsauftrag, sondern durch die intensive Überlappung von Materien. Die chirographische Schreibmaschinerie des Wunderblocks arbeitet nicht mit einem Griffel, »[e]s ist eine Rückkehr zu der Art, wie die Alten auf Ton- und Wachstäfeln schrieben«, *ohne* dass »Material an die aufnehmende Fläche abgegeben würde«³⁶. Damit steht das Kontaktmodell von Schrift und Fläche im Gegensatz zu den senso- und mnemotechnisch defizienten, da endlichen Oberflächen des mit Tinte beschrifteten Papiers und der mit Kreide beschrifteten Tafel und rückt in die Nähe sowohl der immateriellen Beschriftungsstrategien als auch der informierenden Inskription im etymologischen Sinne Flussers. Über diese geht es jedoch hinaus, denn es handelt sich nicht nur um ein ritzendes Eingravieren, sondern um ein Schreiben, bei dem sich die Spur der Schrift durch ein dazwischengeschobenes Blatt durchdrücken muß, um sich auf der Oberfläche *abzuzeichnen*. Text wird nur an denjenigen Stellen sichtbar, an denen Wachspapier und Wachstafel einander berühren, was sich als dunkle Spur am Außen der hellen Zelluloidoberfläche zeigt. Schreiben ist Ein-Schreiben als

34 Derrida 1966, 315

35 Freud 1925

36 Freud 1925, 315

Bearbeitung einer modellierbaren Oberfläche, die Materialität mit Transparenz und Modifizierbarkeit verbindet, indem nicht direkt die Grundfläche berührt wird, sondern die durchlässige Deckschicht aus Zelluloid, welche über die ebenfalls leicht durchsichtige Wachspapier-schicht Beschriftung an den Wachgrund vermittelt. Die Fläche der Schrifterrscheinung ist eine aufgespaltende, durchlässige Schicht, durch die »Besetzungsinervationen« geschickt werden können, die Perzeptibilität garantieren. Gleichzeitig ist sie als Schutzinstanz Verhinderung eines Schreibens als konsistente Materialisierung, sie ist Imprägnationsschicht gegen Berührung und Kontakt als Negation der materiellen Greifbarkeit.

Das in Bewegung befindliche Schichtenmodell des Schriftwunders beschreibt einen Vorgang, bei dem »eine Hand die Oberfläche des Wunderblocks beschreibt, [während] eine andere periodisch das Deckblatt desselben von der Wachtafel abhebt«³⁷. Damit stellt der Apparat eine Kombination von Stereographie und tabula rasa vor: ein beidhändiges Schreiben, das ineinander greift, indem die eine Hand der anderen gegenläufig, auslöschend arbeitet. Schreiben ist Andrücken und Abheben. Druck und Leichtigkeit, die Gravitationskraft der schweren und die Schwerelosigkeit der schwebenden Hand gleichzeitig einsetzend, wird Schreiben zu einem momentanen, punktuellen Sichtbarwerden der Schrift durch das Zusammenführen zweier Flächen und ein unmittelbar darauf folgendes Verschwinden der Schriftspur durch Lösung der Schichten voneinander; ein kurzer Schwebezustand vor einer neuen Verdichtung, einem neuen Schrift-Flächen-Kontakt. Tilgung, Sensibilisierung der berührungsempfindlichen Fläche für neue Inskription tritt ein, sobald die Oberfläche sich vom Untergrund trennt. Der Prozeß der Schichtung, Überlagerung und Diaphanisierung mittels der Vervielfältigung der Oberflächen kennzeichnet die deformative Überführung der Gestalt in imaginäre Nicht-Gestalt durch Innervationen, denen die Oberfläche ausgesetzt ist.

Diese Präzisierung von fotogrammetrischen und aggregationalen Oberflächen als Wunderblock-Verfahren erlaubt es, materielle Sekundarisierung und dimensionale Erweiterung der Ebenen durch Verknüpfung polarer Techniken der Oberflächenbearbeitung, die

Fakturierung mit Auslöschung parallelisiert, als deformierte Plastizität einer geschichteten Struktur zu begreifen. Darüber hinaus zeigt es den Mechanismus auf, mit dem Oberflächen als Kontaktflächen und licht- oder berührungsempfindliche Reizhäute von sich wechselseitig affizierend überlagernden Schriftflächen oder besser: -energien Graphie nur an den Punkten der Herstellung mikroperzeptorischer Effekte von Reibung und Druck, deren vorprogrammierte Trennung oder Unterbrechung das Zeichen schon im Moment seines Erscheinens als ein auszulöschendes situiert, sichtbar werden läßt.

Indem die Schriftfläche zum Austragungsort von Reibungseffekten und die Oberfläche zum Reaktionsfeld und zur Innervationszone für eine wechselseitige dematerialisierende Erregungsbewegung³⁸ gemacht wird, erfindet sie Konzeptualisierungen einer Schrift au second degré neu. Die Oberfläche als vielfältiges System endloser Rückverweise auf eine andere, eine »vollkommen oberflächliche Äußerlichkeit«³⁹, die Überlagerung der Schriftflächen mit weiteren kommentierenden, selektierenden, auslöschenden und defigurierenden zeigt, dass sie als kontinuierliches System einer gegenseitigen, fortschreitenden aber auch regressiven Herausprozessierung zu begreifen sind. Ein solcher dynamisierter Aktions- und Seinsmodus orientiert auf Trans-Skripturalität als literale Marge der konstruktiven und konkreten Schicht-Texte. Literale Materialisierungen, die Immaterialität voraussetzen und generieren, bleiben auf ein Durchgangsstadium beschränkt. Die Schriftflächen der Fotogramme und Aggregatblätter sind damit pulsierende Zustände ohne konsistente Substanz, Materialisierungen ohne stabile Materie bzw. mit der Materie im Abseits – im optischen, topischen, aktionalen. Sie produzieren die sekundäre Materie der flächenhaften Schriften und verschriftlichten Oberflächen in einem graphematischen Energiekombinat von Reiz-Reaktionsgestaltung–Lichtgestaltung–Bewegungsgestaltung.

38 Claus 1964,
hier bes. 104

39 Derrida 1966,
340

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: CY TWOMBLY. Berlin 1983.
Benjamin, Walter: Über die Malerei oder Zeichen und Mal [1917]. In: GESAMMELTE SCHRIFTEN, Bd. II, 2. Frankfurt/Main 1977, S. 603–607
Carlfriedrich Claus. DENKLANDSCHAFTEN. Radolfzell 1993 [Ausstellungskatalog].

- Carlfriedrich Claus. ERWACHEN AM AUGENBLICK. SPRACHBLÄTTER. Münster 1990 [Katalog].
- Carlfriedrich Claus. ZWISCHEN DEM EINST UND DEM EINST. Dresden 1993 [Katalog].
- Claus, Carlfriedrich: Materiale Kommunikation [1988]. In: ZWISCHEN DEM EINST UND DEM EINST, S. 152–154.
- Claus, Carlfriedrich: Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr [1964]. In: ZWISCHEN DEM EINST UND DEM EINST, S. 91–122.
- Claus, Carlfriedrich: Zu den Karate-Experimenten [1982–83]. In: ZWISCHEN DEM EINST UND DEM EINST, S. 69–70.
- Derrida, Jacques: Freud und der Schauplatz der Schrift [1966]. In: SCHRIFT UND DIFFERENZ. Frankfurt/Main 1976, S. 302–350.
- El Lissitzky [Lisickij]: KATALOG ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE GMURZYNSKA. Köln 1976.
- El Lissitzky [Lisickij]. MALER, ARCHITEKT, TYPOGRAF, FOTOGRAF. ERINNERUNGEN, BRIEFE, SCHRIFTEN, ÜBERGEBEN VON SOPHIE LISSITZKY-KÜPPERS. Dresden 1980.
- El Lissitzky [Lisickij]. JENSEITS DER ABSTRAKTION. FOTOGRAFIE, DESIGN, KOOPERATION, hg. v. Margarita Tupitsyn. Hannover 1999 [Ausstellungskatalog].
- Flusser, Vilém: GESTEN. Frankfurt/Main 1994.
- Flusser, Vilém: DIE SCHRIFT. Göttingen 1987.
- Freud, Sigmund: Notiz über den »Wunderblock« [1925]. In: DAS ICH UND DAS ES, Frankfurt/Main 1992, S. 311–318.
- Hansen-Löve, Aage: Faktur, Gemachtheit. In: GLOSSARIUM DER AVANTGARDE, hg. v. Aleksandar Flaker. Graz; Wien 1989, S. 212–219.
- Kandinsky: PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE. Bern 1955.
- KONKRETE POESIE, hg. v. eugen gomringer, stuttgart 1996.
- Kručenyč, Aleksej: Faktura slova [1923]. In: KUKIŠ PROŠLJAKAM. Moskau 1992, S. 11–30 [Reprint].
- László Moholy-Nagy. Ostfildern 1991 [Ausstellungskatalog].
- Leonardo da Vinci: THE NOTEBOOKS, selected and edited by Irma A. Richter. Oxford; New York 1952.
- Lisickij, Ėl': K. und Pangeometrie [1925]. In: EL LISSITZKY. MALER, TYPOGRAF, FOTOGRAF, S. 353–358.
- Lisickij, Ėl': Topographie der Typographie. In: WERKE UND AUFSÄTZE VON EL LISSITZKY (1890–1941), zusammengestellt und eingeleitet von Jan Tschichold. Berlin o. J., o. S.
- Lisickij, Ėl': Unser Buch. In: WERKE UND AUFSÄTZE VON EL LISSITZKY, hg. v. J. Tschichold. Berlin o. J., S. 10–17.
- Moholy-Nagy, László: Fotogramm. In: L. M.-N., S. 155.
- Moholy-Nagy, László: Diskussion über Ernst Kállai's Artikel »Malerei und Fotografie« [1927]. In: L. M.-N., S. 154.

- Moholy-Nagy, László: fotografie ist lichtgestaltung [1929]. In: Passuth, S. 319–322.
- Moholy-Nagy, László: fotogramm und grenzgebiete [1929]. In: Passuth, S. 323–
- Moholy-Nagy, László: Fotogramm. In: L. M.-N., S. 155.
- mon, franz: texte in den zwischenräumen. In: KONKRETE POESIE, S. 172–175.
- mon, franz: zur poesie der fläche. In: KONKRETE POESIE, S. 169–172.
- Müller, Claudia: TYPOFOTO. WEGE DER TYPOGRAPHIE ZUR FOTO-TEXT-MONTAGE BEI LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. Berlin 1994.
- Nekrasov, Vsevolod: Erklärende Notiz [1979–80]. In: PRÄPRINTIUM, hg. v. Günter Hirt und Sascha Wonders. Bremen 1998, S. 58–61.
- Passuth, Krisztina: MOHOLY-NAGY. Weingarten 1986.
- Stepanova, Varvara: Die Faktur. In: EUROPA, EUROPA. DAS JAHRHUNDERT DER AVANTGARDE IN MITTEL- UND OSTEUROPA, hg. v. R. Stanislawski u. Ch. Brockhaus, Bd. 3 Dokumente, S. 134–135.
- Tschichold, Jan: A quick and easy method of lettering [1930]. In: SCHRIFTEN, S. 85.
- Tschichold, Jan: Der sogenannte Naturselbstdruck [1939]. In: SCHRIFTEN, S. 227.
- Tschichold, Jan: Fotografie und Typografie [1928]. In: SCHRIFTEN, S. 41–50.
- Tschichold, Jan: SCHRIFTEN 1925–74 (Bd. 2). Berlin 1991.
- Tschichold, Jan: Zeitgemäße Buchgestaltung [1927]. In: SCHRIFTEN, S. 17–26.