

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2014)

Heft: 94: 30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi

Artikel: Tauba Auerbach : wehn X is not X = wenn X nicht X ist

Autor: Reinfurt, David / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679982>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

 DAVID REINFURT

When X Is Not X

Q: When is X not X?

A: When it's H.

HA HA! The joke makes no sense. It's likely not even a joke but maybe more of an ontological riddle, perhaps a fragment of an algebraic proof, or anyway, just a string of letters arranged with occasional spaces and punctuation to resemble English. Maybe it's better to try again, adding a little bit of detailing to the type, and rewrite it like this:

Q: When is *X* not *X*?

A: When it's *H*.

This helps us to read it as a typographic puzzle that can be compressed into one compact, complex question: When is an *X* an *H*?

The line that divides the uppercase letters *X* and *H* is surprisingly fuzzy. It relies on the cognitive-social processing that allows us to read the difference between these two characters, a complicated machinery reliant as much on culture, context, and time as

DAVID REINFURT is a graphic designer and writer based in New York. In 2006, he co-founded Dexter Sinister, a just-in-time workshop and occasional bookstore located on the Lower East Side.

on geometry. What exactly distinguishes an *H* from an *X*? How straight must the sidebars remain? How finely articulated is the crossbar? Why not extend the point when the two diagonals of the *X* meet just a bit more? Do it, and you'll find yourself with a letter you didn't mean to write. This transition point is entirely negotiable, varying by letter, typeface, and context.

Since 2006, Tauba Auerbach has been making her own typefaces of uppercase letters and exploring the spaces between them. The first was FIG FONT (2006), a sans serif type digitally manufactured from a limited vocabulary of curves and straights. The way her kit of parts bolts together to form any particular letter is idiosyncratic. There is, however, a fuzzy logic that is easy enough to see, but considerably more difficult to describe. Look at two particular glyphs from FIG FONT:



You'll likely recognize these as the letters appearing in the riddle at the start of this text. It is also clear

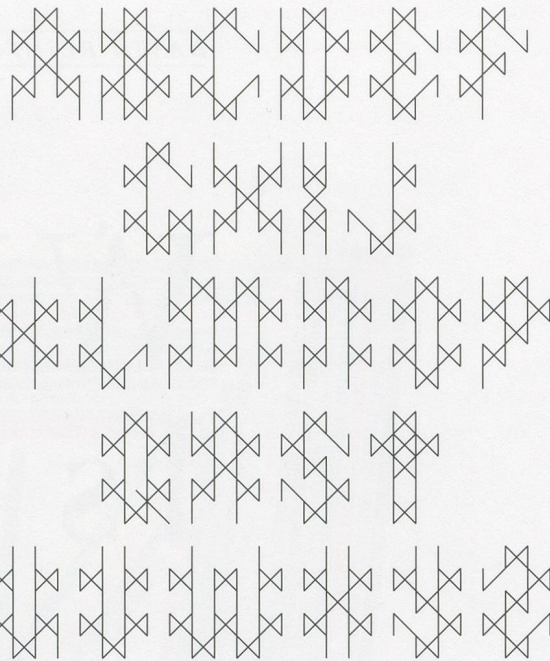
which letter is which, but give the slightest tilt to the top half of the *H*'s uprights, and you have an *X*. Let's try a few more:



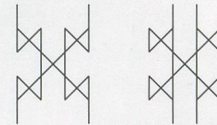
Now where are we? This is considerably less familiar alphabetic terrain, although it becomes much easier to read if you see the entire font:



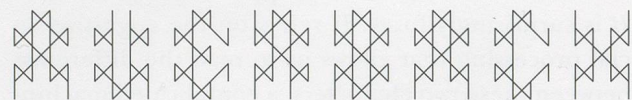
Auerbach recently collected some of the alphabets she has made over the last seven years in *FONT PORTFOLIO* (2013), a collection of twelve 24×36-inch, one-color, two-sided prints produced in an unlimited edition by Diagonal Press, a small publishing project started by the artist last year. Each print in the portfolio features every letter in one font, like the specimen sheets used for the past three hundred years to demonstrate and sell type designs. The specimen for *UP DIED FONT* (2010) looks like this:



Auerbach recently pointed to the acute problem of distinguishing the *X* from the *H* in this font:



Originally, the two letters were inversed. A minor crisis arrived, however, when she was setting the last letter of her last name; in this font, it looked more familiar as AUERBACX. She ended up swapping the two glyphs, and her name could then be spelled correctly:



Letters work like this. Eric Gill, a British type designer, made that clear in "An Essay on Typography" (1931). He wrote, "The mind is the arbiter in letterforms, not the tool or the material." Although a

committed stone carver and metal-type designer, Gill realized that the shape of a letter is constructed not by a chisel, a pen, or a computer program but rather, by our brain. Any one letter is reliant on the mind's ability to see it as that letter, and not another. Convention and consensus are fundamental to our ability to read. If we did not all agree that the letterforms of this particular font (used to set my text right now) correspond to the same alphabetic addresses, then our communication would stop. This breakdown in the ur-technology of the alphabet would be total—when *A* stops being *A*, there is nothing left to say.

Cognitive scientist Douglas R. Hofstadter might agree. For Hofstadter, the essence of human intelligence exists not in the brute-force association of facts with facts but rather in our unique capacity to make analogies and discern fluid categories. The alphabet and its letterforms provide him with useful raw material to explore these ideas. In an article from 1982, Hofstadter ponders the porous border between a lowercase *h* and a lowercase *k*. He offers this diagram:

help help help
 help help help
 help help help help

It's not so easy to identify which words above mark a plea for assistance and which identify an aquatic plant. Context would surely help, but the more salient question is exactly when does the glyph change from *h* to *k*? What is the inflection point at which the letter flips from one to the other? It changes in different settings. Stare at this mark now:

k

At first glance we see the letter *k*. But look again, look longer—with very little mental effort, the mark flips and we see it as an *h*. A little while longer, or the slight suggestion of context, and the glyph reverts: We see it again as a *k*. According to Hofstadter,

recognizing and categorizing are central to human perception and intelligence. He argues that because artificial intelligence cannot comprehend this layer of analogy—the *as*—the design of fonts can never be fully mechanized.

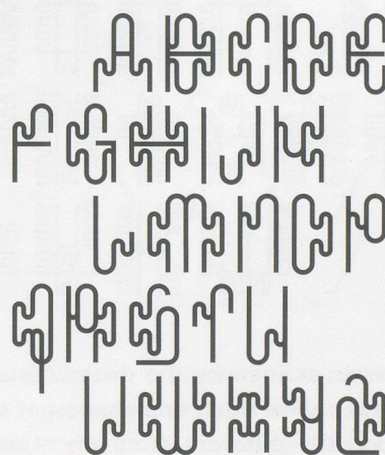
The space between *h* and *k* may be infrathin, but the alphabet as a whole only exists because of these distinctions. An *A* is an *A* because it is not an *N* or a *J*, and so on. Although not just any mark would qualify as an *A*, the range of what constitutes an *A* is extraordinarily elastic. If the context of a whole font is given, then any one of its drawings need not look exactly like what we think of as a particular letter. When taken on a letter-by-letter basis, any of Auerbach's fonts provides a good test case. For example: Is this squiggle a letter, and if so, which one is it?



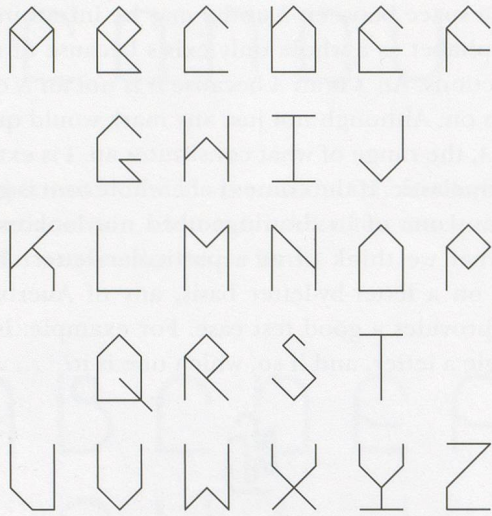
It could help to give a bit of context by using it to spell a word, like so:



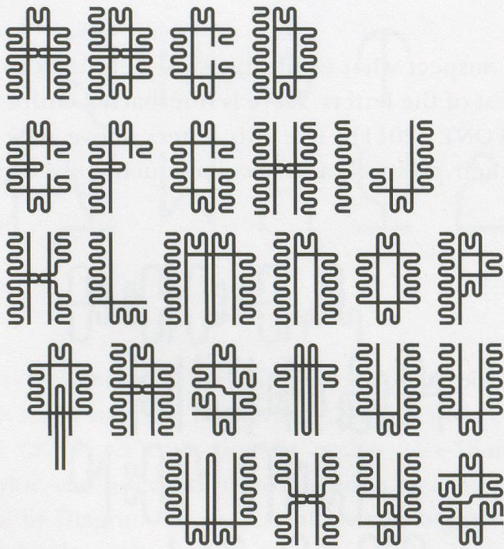
But I suspect what would be most helpful is to give the rest of the letters. Here is Auerbach's entire CACTUS FONT (2011). The two letters above now ease into their positions and become much more legible:



You could try a similar exercise with POMEGRANATE FONT (2007)—but mind the *H* and the *W* as well, or for that matter, the *U* and the *V*:



Or consider the elusive allusions of WIGGLE FONT (2010):

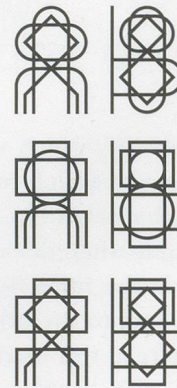


An alphabet is defined by the distinctions between its letters: twenty-six slots, one shape per slot, each shape sufficiently different from every other. The

letterforms don't mean anything beyond themselves. They are one level closer to root than symbols—whereas symbols make a correspondence between a shape and its meaning, letters forge a connection between a particular form and its position within an ordered system. The system, through rules of combination and convention, assembles the capacity to convey language. The alphabet is a sophisticated technology: At its core, however, it is simply a set of differences, rendered in a particular style to produce a visually coherent font.

Every font is dependent on a meta-system that wraps it and confers its validity. Each character must be adequately distinct from the others in the same font; and any one font's set of glyphs must be sufficiently unlike those of any other font. Still, each must look enough like the instances of the same within other fonts. If the alphabet is a set of differences, then fonts are sets of sets of differences. This logical layer cake can be sliced yet a bit finer.

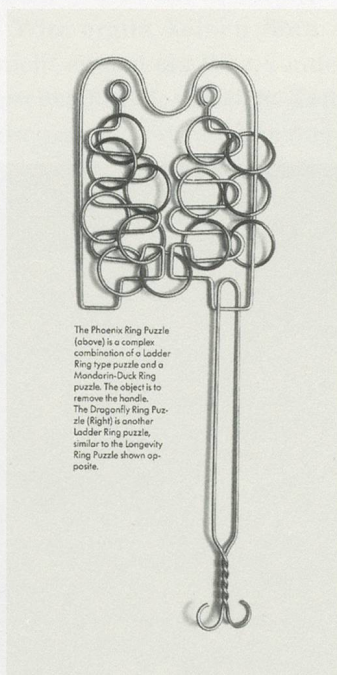
Take a close look at the first two letters from three related typefaces by Auerbach. From top to bottom, these are THREE WIRE FONT RSR, THREE WIRE FONT SRS, and THREE WIRE FONT SSS (S stands for "square," and R for "round"):



You'll notice a distinct correspondence in both the logic and the forms of the letters. The *A*s are all more alike than different, and same with the *B*s. And yet the *A* and *B* in each are also clearly related, and each pair is different enough from the others to register as a distinct font. Together these relatives constitute a font family: They share a common typographic gene

pool defined by an internal design logic as well as shared formal tics. Each individual has a distinct personality, but together they are unmistakably related. Auerbach's THREE WIRE FONT family is her most involved, and most potent, exercise in type design yet. Its complex array of similarities and differences reveals something fundamental: Designing any one font is a many-dimensional puzzle, worked out in the process of making it. Local decisions are taken, measured against global considerations, and adjusted as required.

At a recent visit to Auerbach's studio, the artist shared a few of the ring puzzles she has lately been enjoying. A series of metal circles assembled on a larger ring must be manipulated, moved, and rearranged in order to set one of the rings free from the rest. It seems a useful analogue to the font design process. In the puzzle, moving one ring affects every other ring, and separating one ring from the others requires a sequence of moves both around the ring in question as well as in concert with all of the others.

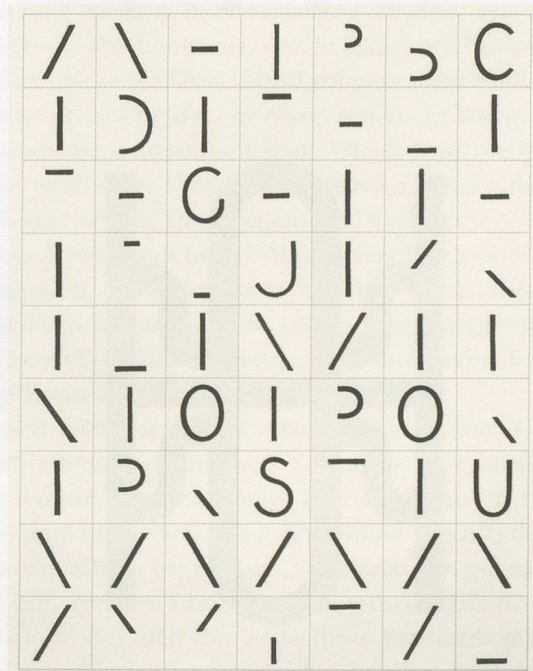


From / *Aus Puzzles Old and New: How to Make and Solve Them*, 1988
(Used with permission, *The University of Washington Press*)

Professional type designers start with the shape of one letter—often, the lowercase *h*. The design decisions for this letter then suggest the shapes of the others. Type designer Matthew Carter has explained

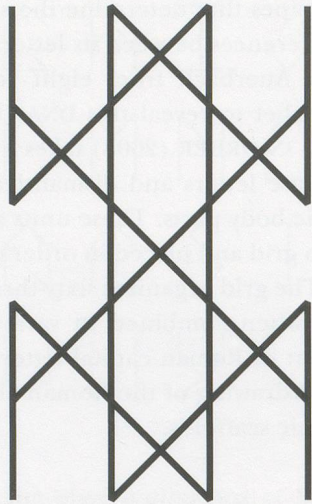
in conversation that once you know the shape of the lowercase *h*, then you also know a lot about what the lowercase *n* will look like, and from there, the *u*, the *p*, the *q*, and so on. Designing a typeface is a compound activity where decisions for each letter have formal consequences for the rest of the alphabet. Type designers often speak of discovering a type's specific DNA in the design process, encoded in the constituent shapes that determine the similarities as well as the differences between its letters.

A work by Auerbach from eight years ago undoes the alphabet to reveal this DNA. The painting *COMPONENTS IN ORDER* (2008) takes a set of simply drawn uppercase letters and dismantles each to reveal its graphic body parts. These units are then subordinated to a grid and placed in order of alphabetic appearance. The grid organizes sixty-three individual parts, which, when combined in various positions, define this font of Roman capital letters. The result is an exploded drawing of the Roman alphabet's underlying graphic scaffolds.

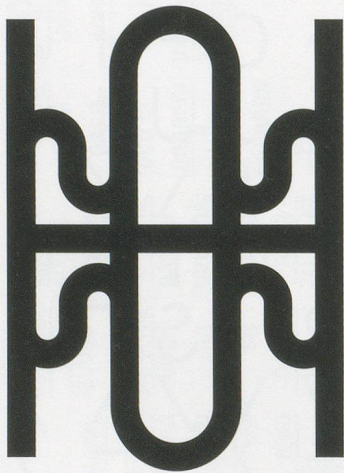


TAUBA AUERBACH, *COMPONENTS, IN ORDER*, 2005,
ink on paper, 18 1/2 x 14 1/2" / BESTANDTEILE,
IN REIHENFOLGE, Tinte auf Papier, 47 x 36,8 cm.

The work yields fresh insight into the mechanics of the alphabet. It looks almost readable, although its message is squarely beyond our horizons. Featured on the front side of Auerbach's FONT PORTFOLIO sheets is a singular, alien glyph that she also describes as DNA. It's presented in the center, large, all by itself. For UP DIED FONT, it looks like this:



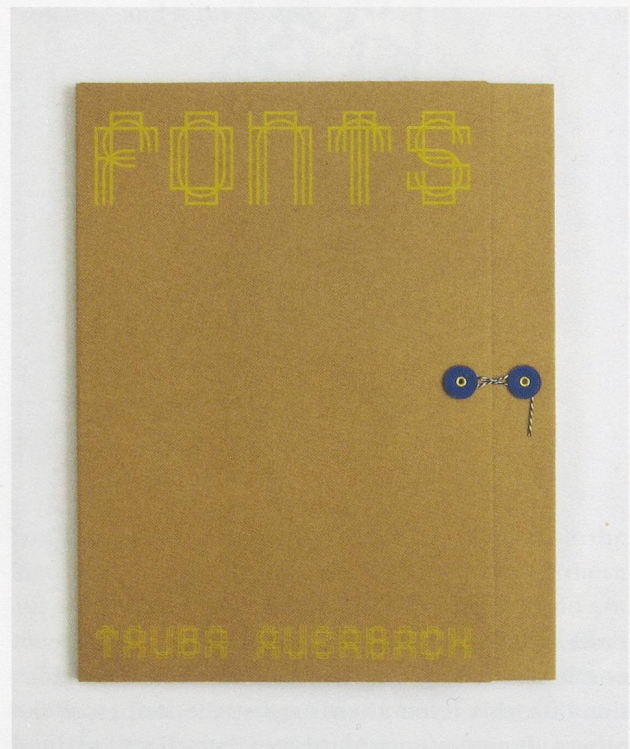
And here is the one for CACTUS FONT:



As with COMPONENTS IN ORDER (2008), this compound mark contains all of the modular bits of a typeface, but instead of being assembled in a grid and listed in order, here they are piled one on top

of the other and shown at once. Each matrix is an accounting of the design of a particular font, embedding the graphic decisions that link one letter to another as well as distinguish each from the rest. The result is condensed, compressed, and rendered into one highly potent dose—a capsule that encodes how the alphabet works.

TAUBA AUERBACH, FONT PORTFOLIO, 2006-ongoing,
screen print on paper, 14 prints, printed recto and verso, string and
button closure, 24 1/2 x 19 1/2 x 3/4", printed by Diagonal Press /
Siebdruck auf Papier, 14 Drucke, Vorder- und Rückseite, Faden- und
Knopfverschluss, 62,2 x 49,9 x 1,9 cm.



Wenn X nicht X ist

DAVID REINFURT

Frage: Wann ist X nicht X?

Antwort: Wenn es H ist.

Haha! Der Witz ergibt keinen Sinn. Es ist wahrscheinlich nicht einmal ein Witz, sondern eher eine Art ontologisches Rätsel, vielleicht Teil eines algebraischen Beweises oder, wie auch immer, einfach nur eine Buchstabenfolge mit hier und da eingestreuten Leer- und Satzzeichen, damit es nach Deutsch aussieht. Vielleicht ist es besser, wenn wir es noch einmal versuchen und es – typographisch etwas aufgemotzt – so schreiben:

Frage: Wann ist X nicht X?

Antwort: Wenn es H ist.

Jetzt verstehen wir es als ein typographisches Rätsel, das in eine einzige kompakte, komplexe Frage komprimiert werden kann: Wann ist ein X ein H?

Die Linie, die X von H trennt, ist überraschend unscharf. Sie ist auf die kognitiv-soziale Verarbeitung angewiesen, die es uns erlaubt, den Unterschied

zwischen beiden Buchstaben zu deuten, ein komplizierter Mechanismus, der in gleichem Masse von Kultur, Kontext, Zeit und Geometrie abhängt. Was genau unterscheidet ein H von einem X? Wie gerade müssen die Seitenlinien sein? Wie fein ist die Querlinie gezeichnet? Weshalb sollte man den Punkt, wo sich die beiden Diagonalen des X schneiden, nicht etwas mehr ausdehnen? Man versuche es und wird feststellen, dass man einen anderen Buchstaben geschrieben hat als gewollt. Dieser Umschlagpunkt ist verhandelbar und variiert je nach Buchstabe, Schrift und Kontext.

Seit 2006 schafft Tauba Auerbach aus Grossbuchstaben ihre eigenen Schriften und erkundet die Räume zwischen ihnen. Ihre erste war FIG FONT (Feigen-Font, 2006), eine serifenlose Schrift, die digital aus einem begrenzten Vokabular von gekrümmten und geraden Linien gefertigt wurde. Die Art und Weise, in der sich die Teile ihres Bausatzes miteinander verbinden und einen bestimmten Buchstaben bilden, ist eigenwillig; es gibt jedoch eine verschwommene Logik, die an sich durchaus nachvollziehbar, aber keineswegs so einfach zu beschreiben ist. Sehen wir uns zwei Glyphen des FIG FONT an:

DAVID REINFURT ist Graphiker und Autor und lebt in New York. Im Jahr 2006 gründete er zusammen mit Stuart Baily Dexter Sinister einen «Just-in-Time-Workshop und gelegentlichen Buchladen» in Manhattan's Lower East Side.

H X

Sie werden in ihnen wahrscheinlich die Buchstaben erkennen, die im Rätsel zu Beginn dieses Textes auftauchten. Ebenso klar ist, um welche Buchstaben es sich jeweils handelt. Würde man die oberen Hälften der Senkrechten des *H* nur ganz leicht kippen, so hätte man ein *X*. Versuchen wir einige weitere Buchstaben:

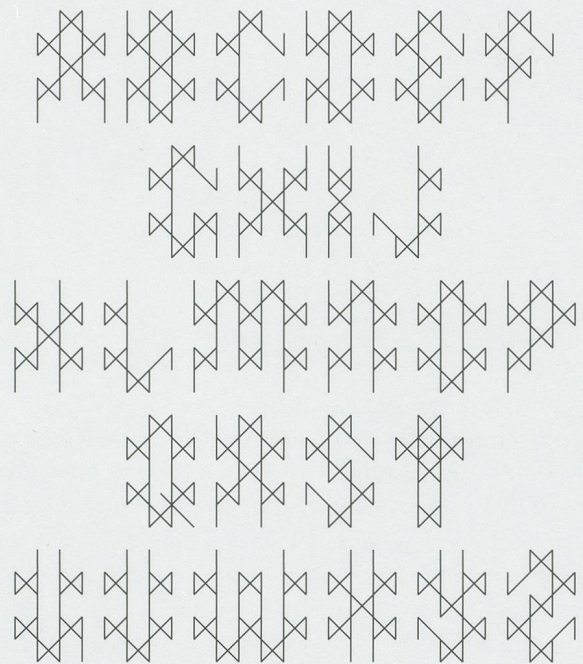
C D N O U

Wo sind wir jetzt? Dies ist weit weniger vertrautes alphabetisches Terrain, obwohl es wesentlich leichter wird, es zu lesen, wenn man die gesamte Schrift sieht:

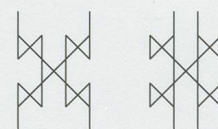
A B C D E F
 G H I J
 K L M N O P
 Q R S T
 U V W X Y Z

Auerbach hat vor Kurzem einige der Alphabete, die sie über die vergangenen sieben Jahre hinweg gestaltet hat, in einem FONT PORTFOLIO (Schrift-Mappe, 2013) zusammengefasst, einer Sammlung von zwölf ca. 60 × 90 cm grossen, zweiseitigen Drucken, die von

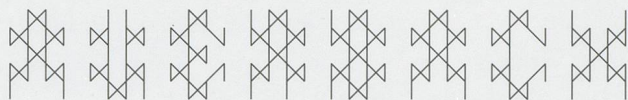
der Diagonal Press, einem kleinen, von der Künstlerin im letzten Jahr gegründeten Verlagsprojekt, in unlimitierter Auflage hergestellt wurden. Die Drucke in der Mappe zeigen jeweils alle Buchstaben verschiedener Schriftarten, wie die Musterbögen, die seit dreihundert Jahren zu Präsentation und Verkauf von Schrift-Entwürfen verwendet werden. Das Muster für UP DIED FONT sieht so aus:



Auerbach hat jüngst auf das akute Problem hingewiesen, wie bei diesem Schrifttyp das *X* vom *H* zu unterscheiden sei:



Ursprünglich waren die beiden Buchstaben umgekehrt. Es kam jedoch zu einer kleinen Krise, als sie den letzten Buchstaben ihres Nachnamens setzte; bei dieser Schrift las sich der Name eher wie AUERBACX. Sie vertauschte schliesslich die beiden Glyphen und ihr Name konnte daraufhin richtig ausgeschrieben werden:



So funktionieren Buchstaben eben. Eric Gill, ein britischer Schriftgestalter, hat das in seinem *Essay on Typography* aus dem Jahr 1931 so erklärt: «Der Geist ist der Richter über Schrifttypen, nicht das Werkzeug oder Material.» Obwohl er ein engagierter Steinhauer und Gestalter von Metalllettern war, erkannte Gill, dass die Form eines Buchstaben nicht durch einen Meissel, einen Schreibstift oder ein Computerprogramm gestaltet wird, sondern durch unser Gehirn. Jeder Buchstabe ist darauf angewiesen, dass der Geist in ihm ebenen Buchstaben und keinen anderen sehen kann. Konvention und Konsens sind grundlegend für unsere Lesefähigkeit. Wenn wir uns alle nicht einig wären, dass die Schrifttypen dieser spezifischen Schriftart, die zum Setzen meines Textes hier und jetzt verwendet wurden, den gleichen alphabetischen Stellen entsprechen, so würde unsere Kommunikation aufhören. Ein solcher Kollaps der Urtechnologie des Alphabets wäre total: Wenn A aufhört, A zu sein, dann bleibt nichts mehr zu sagen.

Der Kognitionswissenschaftler Douglas R. Hofstadter könnte dem zustimmen. Nach Ansicht Hofstadters besteht das Wesen der menschlichen Intelligenz nicht in der Holzhammerassoziation von Fakten mit Fakten, sondern vielmehr in der nur dem Menschen eigenen Fähigkeit, Analogien zu bilden und fließende Kategorien zu erkennen. Das Alphabet und seine Schrifttypen bieten nützliches Rohmaterial für eine Untersuchung dieser Ideen. In einem 1982 veröffentlichten Artikel reflektiert Hofstadter über die durchlässige Grenze zwischen einem kleingeschriebenen h und einem kleingeschriebenen k. Er zeigt diese Skizze:

kelp kelp kelp
 kelp kelp kelp
 kelp kelp kelp kelp

Es lässt sich nicht ohne Weiteres bestimmen, welche der oben gezeigten Wörter einen Hilfeappell und welche eine Wasserpflanze bezeichnen. Ein Kontext wäre sicherlich hilfreich, doch die wichtigere Frage ist, wann genau sich das Zeichen von *h* in *k* wandelt? Wo ist der Wendepunkt, an dem der Buchstabe kippt? Er verwandelt sich in verschiedene Konfigurationen. Starren wir jetzt auf dieses Zeichen:



Zunächst erkennen wir den Buchstaben *k*. Sehen wir ihn uns nun aber ein zweites Mal an und länger: Ohne besondere geistige Anstrengung kippt das Zeichen und wir sehen darin jetzt ein *h*. Bei etwas längerem Hinsehen – oder der geringsten Andeutung eines Kontextes – verwandelt sich die Glyphe wieder zurück und wir sehen darin wieder ein *k*. Nach Aufassung Hofstadters sind Erkennen und Einordnen das Wesen der Wahrnehmung und der Intelligenz. Er argumentiert, dass künstliche Intelligenz diese Ebene der Analogie – jenes «als» – nicht nachvollziehen kann und deshalb sei es nicht möglich, das Design von Schriften zu mechanisieren.

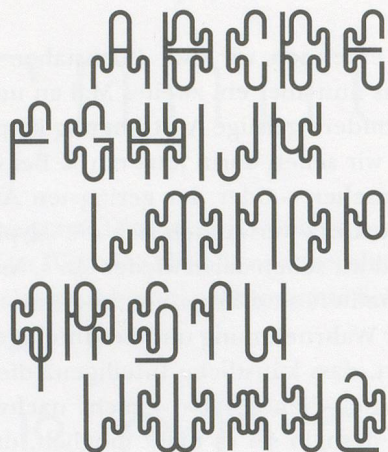
Der Raum zwischen *h* und *k* mag ultradünn sein, das Alphabet als Ganzes existiert aber nur aufgrund dieser Unterschiede. Ein A ist ein A, weil es kein N oder J ist, und so weiter. Auch wenn nicht jedes Zeichen als A durchgehen könnte, ist die Bandbreite dessen, was ein A darstellt, äusserst dehnbar. Liegt der Kontext einer kompletten Schriftart vor, so brauchen die jeweiligen Zeichen nicht genauso auszusehen, wie wir uns einen bestimmten Buchstaben vorstellen. Auf der Ebene einzelner Buchstaben bieten die verschiedenen Schriftarten von Auerbach jeweils einen guten Testfall. Zum Beispiel: Ist dieser Schnörkel ein Buchstabe und wenn ja, welcher?



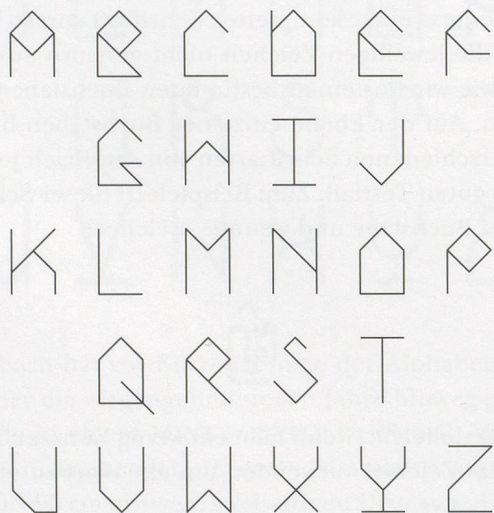
Es hilft vielleicht, wenn man ein wenig Kontext bietet und das Zeichen verwendet, um ein Wort zu schreiben, etwa «so»:



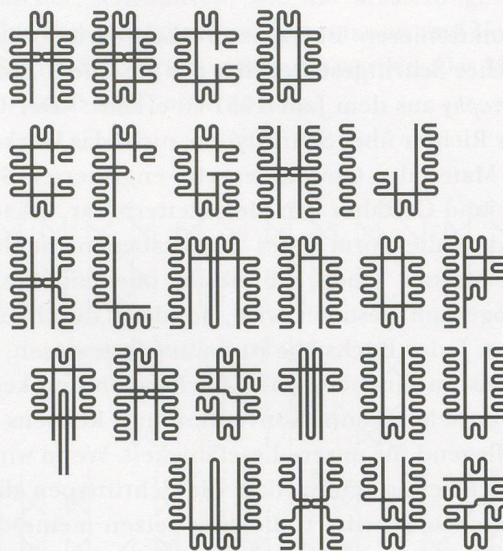
Ich vermute aber, dass es am hilfreichsten ist, wenn man die übrigen Buchstaben zeigt. Hier ist Auerbachs kompletter CACTUS FONT (Kaktus-Font, 2011). Die beiden obigen Buchstaben nehmen jetzt ihre jeweilige Position ein und werden sogleich besser lesbar:



Man könnte eine ähnliche Übung mit dem POMEGRANATE FONT (Granatapfel-Font, 2007) versuchen; dabei sollte man aber auf das H und das W achten und, wenn wir schon dabei sind, auch auf das U und das V:



Oder man betrachte die schwer zu definierenden Bedeutungen des WIGGLE FONT (Linien-Font aus dem Jahr 2010):

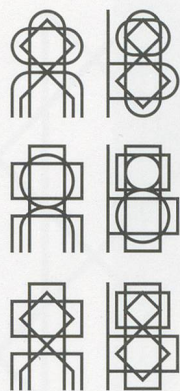


Ein Alphabet wird durch die Unterschiede zwischen seinen Buchstaben definiert: sechsundzwanzig Positionen, je eine Form per Position und jede Form hinreichend verschieden von allen anderen. Die Schrifttypen bedeuten oder repräsentieren nichts außer sich selbst. Sie sind grundsätzlicher als Symbole: Während Symbole eine Korrespondenz zwischen einer Form und ihrer Bedeutung herstellen, schaffen Buchstaben eine Verbindung zwischen einer bestimmten Form und ihrer Stellung innerhalb eines geordneten Systems. Das System erzeugt durch Kombinationsregeln und Konvention die Fähigkeit, Sprache zu vermitteln. Das Alphabet ist eine hoch entwickelte Technologie, doch im Kern handelt es sich schlicht um eine Reihe von Unterschieden, die in einem bestimmten Stil wiedergegeben werden, damit sich eine einheitlich wirkende Schriftart ergibt.

Jede Schrift hängt von einem Metasystem ab, das sie umgibt und ihr Gültigkeit verleiht. Jeder Buchstabe muss den anderen ausreichend unähnlich sein, und jeder Satz muss sich hinlänglich von den anderen unterscheiden. Dennoch muss eine Schrift mit anderen Ähnlichkeiten teilen. Wenn das Alphabet ein Satz von Ähnlichkeiten ist, dann sind Schrif-

ten Sätze von Sätzen von Ähnlichkeiten. Wir wollen diesen Kuchen aus logischen Schichten noch etwas dünner schneiden.

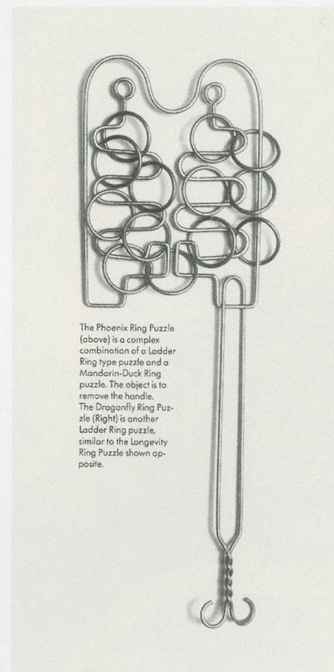
Betrachten wir die beiden ersten Buchstaben von drei miteinander verwandten Auerbach-Schriften. Von oben nach unten sind dies THREE WIRE FONT RSR (Drei-Draht-Font), THREE WIRE FONT SRS und THREE WIRE FONT SSS (S steht für rechteckig und R für rund):



Unverkennbar ist die Übereinstimmung sowohl in der Logik wie der Form der Buchstaben. Die As haben Ähnlichkeiten als Unterschiede gemein, das gilt auch für die Bs. Dennoch sind die As und Bs jeder Schrift miteinander verwandt und sind klar von denen der anderen Schrift unterschieden. Zusammen bilden diese verwandten Schriften eine Familie: Sie haben einen gemeinsamen typographischen Genpool, der sowohl durch die inhärente Gestaltungslogik wie auch gemeinsame Ticks definiert ist. Jedes Individuum hat eine eindeutige Persönlichkeit, trotzdem sind sie zweifellos miteinander verwandt. Auerbachs THREE WIRE FONT-Familie ist ihre bis anhin aufwendigste und fähigste Gestaltung im Schriftendesign. Das komplexe Zusammenspiel von Ähnlichkeiten und Differenzen macht etwas Fundamentales deutlich: Die Gestaltung eines Fonts gleicht einem mehrdimensionalen Puzzle, das bei der Arbeit entsteht. Lokale Entscheidungen werden getroffen und gegen globale abgewogen und entsprechend angepasst.

Bei einem kürzlichen Besuch in Auerbachs Atelier zeigte mir die Künstlerin einige der Ring-Vexiere, die ihr in letzter Zeit Spass bereitet haben. Eine

Reihe von Metallringen, die an einem größeren Ring montiert sind, müssen manipuliert, hin und her geschoben und neu angeordnet werden, um einen der Ringe von den übrigen zu lösen. Dies erscheint wie eine nützliche Analogie zur Arbeit der Schriftgestaltung. Beim Puzzle hat das Verschieben eines Rings Auswirkungen auf alle übrigen, und um einen Ring von den anderen zu trennen, bedarf es einer bestimmten Abfolge von Bewegungen um den betreffenden Ring selbst wie in Verbindung mit allen übrigen.



The Phoenix Ring Puzzle (above) is a complex combination of a Ladder Ring type puzzle and a Mandarin-Duck Ring puzzle. The object is to remove the handle. The Dragonfly Ring Puzzle (Right) is another Ladder Ring puzzle, similar to the Longevity Ring Puzzle shown opposite.

From / Aus Puzzles Old and New: How to Make and Solve Them, 1988
(Used with permission, The University of Washington Press)

Professionelle Schriftgestalter fangen zunächst mit der Form eines Buchstaben an, oft mit dem kleingeschriebenen *h*. Die Gestaltungsentscheidungen, die in Bezug auf diesen Buchstaben getroffen werden, legen dann auch die Form der übrigen Buchstaben nahe. Der Schriftgestalter Matthew Carter hat im Gespräch erklärt, dass, wenn man einmal weiss, welche Form das kleingeschriebene *h* hat, man auch eine gute Vorstellung davon hat, wie das kleingeschriebene *n* aussehen wird, und dann von dort auch das *u*, das *p*, das *q* und so weiter. Das Gestalten einer Schriftart ist eine «modulare» Tätigkeit, bei der Entscheidungen in Bezug auf einen Buchstaben formale Folgen für das übrige Alphabet haben. Schriftge-

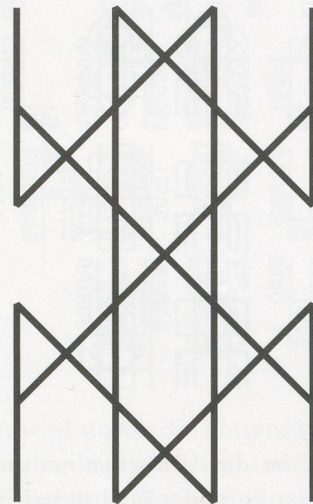
stalter sprechen häufig davon, wie sie beim Gestaltungsvorgang die spezifische DNA einer Schriftart herauszufinden versuchen, die, in den einzelnen Komponenten verschlüsselt, sowohl die Ähnlichkeiten wie die Unterschiede zwischen deren Buchstaben bestimmen.

Ein vor acht Jahren entstandenes Werk Auerbachs öffnet das Alphabet, um seine DNA freizulegen. Das Gemälde *COMPONENTS IN ORDER* (Komponenten in Reihenfolge, 2008) nimmt eine Reihe einfach gezeichneter Versalien und demontiert diese, um ihre graphischen Körperteile zum Vorschein zu bringen. Die einzelnen Komponenten werden daraufhin einem Gitter untergeordnet in der Reihenfolge, in der sie im Alphabet erscheinen. Das Gitter gruppiert dreiundsechzig einzelne Elemente, die, in verschiedenen Stellungen angeordnet, den Schrifttyp dieser lateinischen Grossbuchstaben definieren. Das Ergebnis ist eine Explosionszeichnung der dem lateinischen Alphabet zugrundeliegenden Gerüste.

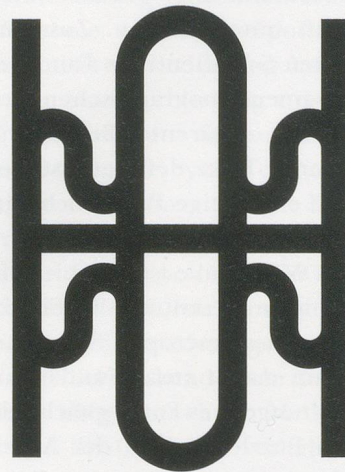


TAUBA AUERBACH, *COMPONENTS, IN ORDER*, 2005,
 ink on paper, 18 1/2 x 14 1/2" / BESTANDTEILE,
 IN REIHENFOLGE, Tinte auf Papier, 47 x 36,8 cm.

Das Werk bietet neue Einsichten in die Funktionsweise des Alphabets. Es sieht beinahe leserlich aus, obwohl seine Botschaft vollends jenseits unserer Horizonte angesiedelt ist. Auf der Frontseite der Musterbögen von Auerbachs Font Portfolio ist eine einzelne, fremdartige Glyphe zu sehen, die die Künstlerin ebenfalls als DNA bezeichnet. Das Zeichen ist in der Mitte dargestellt, gross und für sich allein. Für *UP DIED FONT* sieht es so aus:



Und hier ist dasjenige für *CACTUS FONT*:



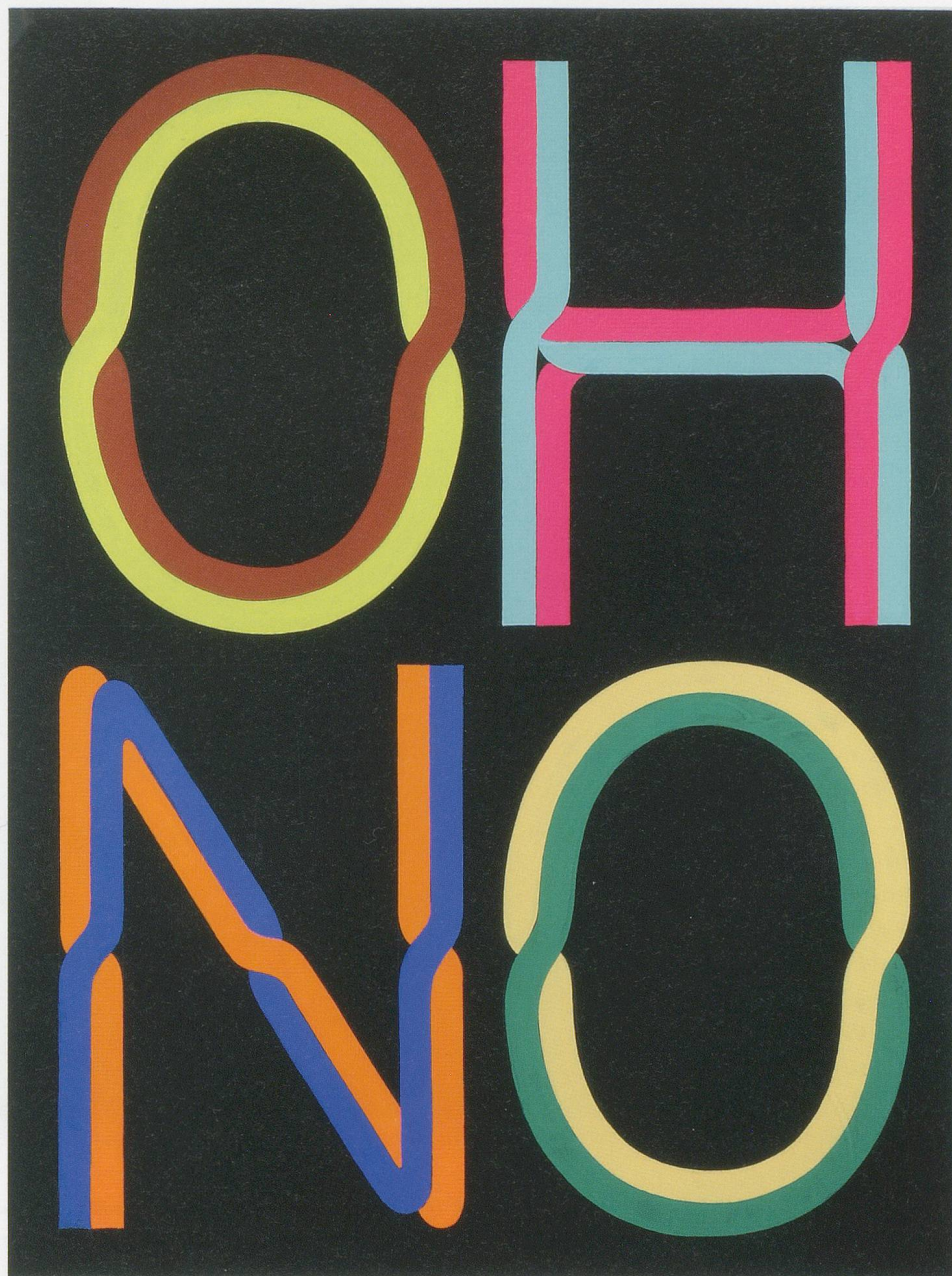
Wie bei *COMPONENTS IN ORDER* (2008) enthält dieses zusammengesetzte Zeichen sämtliche modularen Teile einer Schriftart, nur sind sie hier nicht in

einem Gitter zusammengestellt und in Reihenfolge aufgeführt, sondern vielmehr aufeinandergestapelt und gleichzeitig präsentiert. Jedes Gittermuster ist eine Bilanzierung der Gestaltung einer bestimmten Schriftart und schliesst die graphischen Entscheidungen ein, die einen Buchstaben mit dem anderen

verbinden und zugleich jeden Buchstaben von allen übrigen unterscheiden. Das Ergebnis ist verdichtet, komprimiert und in eine höchst wirksame Dosis übertragen: eine Kapsel, die verschlüsselt, wie das Alphabet funktioniert.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

TAUBA AUERBACH, OH NO, 2008, gouache on paper, 20 x 16" /
OH NEIN, Gouache auf Papier, 50,8 x 40,6 cm.





*TAUBA AUERBACH, UNTITLED (FOLD), 2012, acrylic on canvas, wooden stretcher, 64 x 48" /
OHNE TITEL (FALTE), Acryl auf Leinwand, Holzkeilrahmen, 162,6 x 121,9 cm. (PHOTO: DAVINA SEMO)*