

敏捷的棕色狐狸 越過這隻懶狗 The

CIK vertical opening bracket

LHhei Pro Medium (Hong Kong, Macau, Taiwan), traditional Chinese, 46°

CIK vertical closing bracket

Vertical ideographic period (traditional Chinese)

English opening double quote

Berthold Alzidiens Grotesk Medium, Basic Latin, 40°

English closing double quote

Latin period

quick brown fox jumps over the lazy dog

CIK vertical opening quote

Adobe Kaiti Standard (PR China, Singapore) simplified Chinese, 46°

English closing double quote

Fangzhang Ya Song Black (PR China, Singapore) simplified Chinese, 46°

Adobe Kaiti Standard (PR China, Singapore) simplified Chinese, 46°

昨天我帮我的朋友吕喜盛去城里买一碗

CIK vertical opening quote

Vertical ideographic period (simplified Chinese, Japanese)

CIK vertical closing quote

o with second tone mark

a with first tone mark

o with third tone mark

a with first tone mark

o with third tone mark

豆腐乳和半只烤鸡 Zuótiān wǒ bāng wǒ de

e with second tone mark

Mofa Italic Vesper Light Italic, Latin Extended, 40°

ü with third tone mark

i with third tone mark

e with fourth tone mark

Mofa Italic Vesper Bold, Latin Extended, 40°

u with fourth tone mark

e with second tone mark

a with third tone mark

i with first tone mark

a with third tone mark

o with fourth tone mark

u with third tone mark

péngyou Lü Xīshéng qù chéngli mǎi yī wǎn dòufǔrǔ

e with second tone mark

a with fourth tone mark

i with first tone mark

a with third tone mark

i with first tone mark

Latin period

o with fourth tone mark

e with second tone mark

a with third tone mark

i with first tone mark

a with third tone mark

u with third tone mark

hé bàn zhī kǎoji. 日 一 國 菜 想 辦 一 碗

Tinyan Pro, classic Latin, 36°

Classic Latin word separator

Fangzhang Xiao Zhuan (Small Seal) traditional Chinese, 64°

MUNDI BENEFICIA SAPIENTIA SINENSIS

MUNDI

BENEFICIA

SAPIENTIA

SINENSIS

Linotype Frutiger 75 Black, basic Latin, 32°

2107|9|5

Linotype Frutiger 45 Light, basic Latin, 32°

VM Type Xin Gothic (Hong Kong, Macau, Taiwan, PR China), traditional Chinese, 20°

文字的并序

Fangzhang Lanling Hei Black (PR China, Singapore), simplified Chinese, 32°

Die Koexistenz der Zeichen

Linotype Frutiger 45 Light, basic Latin, 20°

Linotype Frutiger 75 Black, basic Latin, 20°

stms rsi utj

多種語言文字信息設計

Multilinguale Typografie

## A Short Evaluation of the Research into the Coexistence of Typographic Signs

Our original intentions for the investigation as well as our first experiences seem, with the benefit of hindsight, rather naïve. Of course we felt it was not merely about having a Eurocentric perspective on a millennial culture. And we've always been critical about typeface designers who, confident in what they call a universalist approach, attempt to translate the form of modern Western typography into Chinese signs. Yes, we also knew that visual semiotics is not built on the same references: the symbols are not the same; atmospheres and styles are perceived differently. The impossibility of the perfect superimposition in issues of translation, the 'obligatory transformation due to crossing linguistic boundaries', according to Umberto Eco, was known to us. Conscious of the task's difficulty, we still had to begin. Hence, we took the instruments we had at hand, the ones specialists like us have at their disposal, and set out to investigate the relationship between Chinese signs and those based on Latin characters. At first we delved into the work of analysing where to find these kinds of encounters, and only then that of analysing the plastic behaviour of the protagonists of our investigation, on both sides of the cultural divide.

We had to understand the signification of this cohabitation – virtually exclusively contemporary – between two systems of written expression so fundamentally different. The question was about aligning two sign cultures that had practically ignored one another over many thousands of years, two ways of thinking that have developed independently almost until the sixteenth if not the nineteenth century. It quickly became apparent that this research could not remain of a phenomenological nature but had to take into account this long story of signs and thinking. It was necessary to come to question Western certitudes, to transgress the fragmented field limiting itself to putting content into form. The workshops in both Europe and China proved of great help, though perhaps more for the findings

showing the impossible nature of our enterprise than for the different successes they produced. However, the workshops did serve to articulate numerous issues: disciplinary limits, the different forms of usages currently encountered, cross-cultural mimicry, the particular 'bi-semiotic' system of our Chinese friends, fascination and repulsion, discredited spaces alongside huge fields of 'non-coverage'. For all the numerous anecdotes that might serve to strengthen our argument, the one that best resumes the difficulty of the task comes from a meeting of typographers and calligraphists in Hong Kong. At the end of the second day of a seminar on the coexistence of signs, a spontaneous etymological debate started among our Chinese typographer friends on the accuracy of translating what seemed to us the core of the discussion: *typography*. We could only conclude, believing that we were faced with evidence, that we had once again committed a sin on account of Eurocentrism. It was yet another universalism of Greco-Latin-Christian-Kantian-modernist thinking; I might also add colonialist and post-colonialist, a universalizing agglomerate that shapes us and continues to force us to see in relation to our one and only thought structure based on the aberrant dialectics of 'civilization/non-civilization'.

In order to dig ourselves out of this hole, the words of philosopher François Jullien were, in this particular moment, unexpectedly indispensable. If Chinese and Western thinking are based on concepts fundamentally different, if words do not match, if the abstracting system linked to Latin signs does not find its equivalent in China, if the relation to visual signification and perception is lived so differently, then bringing both closer together inside common supports or situations amounts to a kind of cross-cultural pretence. Analysing these relational spaces where this linguistic simultaneity unfolds was only to confirm the first



fig. b



fig. a



fig. c

review aspires to allow typographers and others interested in the subject to understand the complexity of the subject and to address it with greater sensibility.

On our part, a thousand questions remain open. A more in-depth comparison of the representation of time has, however, led us to the different calendar systems and more generally to the enormous and largely unexplored field of the history of graphic semiotics, better known today as information design, which allows us to trace the distant origins of visual communication between the two civilizations. And we mean communication in its real sense, of the graphic transmission of information, with or without writing-based signs. This extension of the research would appear to allow the completion of the understanding of systems of mutual representation as well as the foundation of visual thought in both cultures. This will be the subject of our next investigation, supported once again by Swiss National Science Foundation. This time, however, the investigation will be carried out within the context of the 'Civic Design' program at the Haute école d'art et de design (HEAD) in Geneva, as the design department of ZHdK took the unfortunate decision to close the *design2context* institute at the end of 2011.

I cannot finish this introduction without expressing my deepest gratitude to the entire research team, our Chinese partners and the numerous students, teachers and designers who have participated in our laboratory.

Ruedi Baur, Geneva, May 2012



fig. c

impression. Be it in China or Europe, it is clearly apparent that, with few exceptions, the typographical treatment is constructed on the basis of a local visual expression whose accessibility is provided through an approximate adaptation into the other mode of expression. If one truly wishes to communicate and explain the meaning, the expression becomes far more complex, and soon enough we find ourselves with what one would call information design; that is, what is needed is a complex explanation of the transfer of meaning and of graphic semiotics. The confrontation with more abstract topics, such as ecology in the context of the Shanghai World Fair, will demonstrate this necessity. Even pictures are of no use as a middle ground, as perception changes as soon as one goes beyond basic ideographs. And there again, one needs to remain vigilant: For example, the image of a dwarf on an elephant bears symbolism we are unable to decode. China's everyday life is brimming with symbols in which sounds, the forms of calligraphic signs and representation blend into one. The symbolic world based on the relation between elements is even harder for us to comprehend. A lion-dragon at the entrance of a building means something different if accompanied by an ape. In short, merely translating words or sentences between these two worlds is clearly not enough for the transmission of meaning. Research on the subject is by no means finished. But can one ever reach a conclusion when researching these kinds of questions? This



fig. a



fig. b



fig. d



fig. a



fig. b



fig. a



fig. b



fig. c



fig. d



fig. e



fig. g



fig. j



fig. f



fig. h



fig. i



fig. i



fig. j



fig. k



fig. e



fig. c



fig. d



fig. f



fig. g



fig. h

文字构建新的空间  
Schrift baut sich einen neuen Raum



fig. a



fig. b



fig. a



fig. b



fig. c



fig. c



fig. d [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Harmonische Beziehung, S. 30]



fig. g



fig. d [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Harmonische Beziehung, S. 30]



fig. e



fig. f



fig. h



fig. e



fig. f



fig. g



fig. i



fig. j



fig. k [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Harmonische Beziehung, S. 30]



fig. a



fig. b



fig. c



fig. d



fig. a



fig. b



fig. c [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32]



fig. e [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Harmonische Beziehung, S. 30]

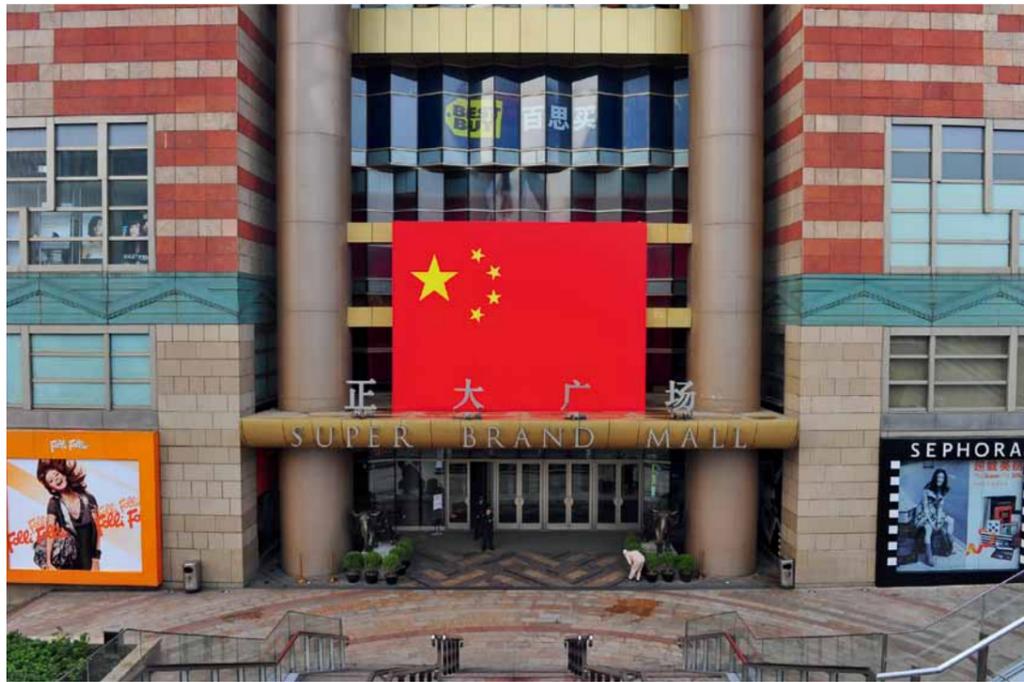


fig. f [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 36]



fig. g

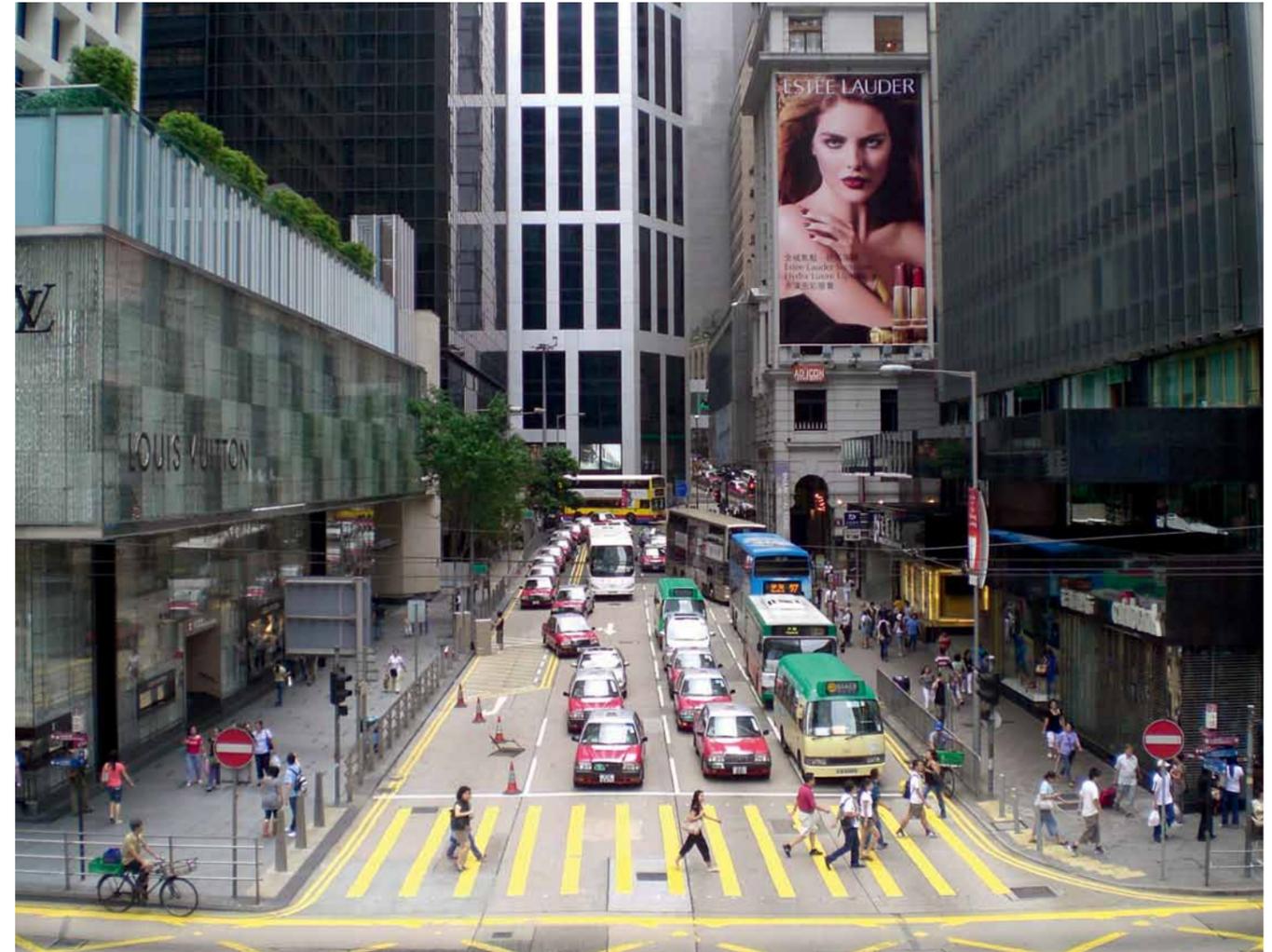


fig. d



fig. j



fig. h [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 36]



fig. i [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 36]



fig. k



fig. e [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 34]



fig. f [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 34]



fig. a [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32]



fig. b



fig. c

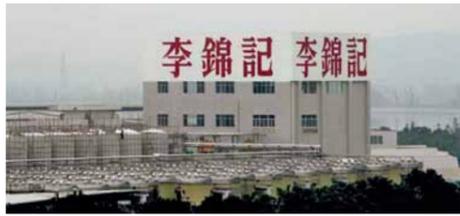


fig. d



fig. a [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32]



fig. b



fig. c



fig. d



fig. e



fig. f



fig. g



fig. f



fig. g



fig. h



fig. h



fig. i



fig. i



fig. j



fig. j



fig. k



fig. m [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 36]



fig. l



fig. n [Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32]



TEL: 2388 3976

# 萬基地產

## 2388 3976

[Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der gegenwärtige Standard in China, S. 47]

# 鐵皮字

各類照片廣告·門市部

2525 0951 傳真 2025 0253

# 鏡鋼字

## CEDD

314A

# 萬基地產

創業於1988年

專業服務  
免費估價  
律師諮詢  
樓盤租售  
電腦查察  
成交價格  
忠誠可靠  
歡迎委託

(24小時)  
2388  
2626

[Gestaltung von Relationen → Der Kalender, S. 20-21]

可盛  
日智  
TOP GUN  
吊運

ARO

EDAWA  
日本 意大利  
不銹鋼水喉及各種抽水喉

氣動雙筒漆化工房



福苑  
家酒鮮海鍋火

通宵營業

鐳射  
CITICALL

學員

美心  
MX

漫畫村  
全年度休  
COMICS ZONE

學生書屋  
買賣舊課本

Laguna  
SALON  
請上二樓

[Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Harmonische Beziehung, S. 30]

[Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32]

[Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32]

LEIP  
BITE

粉麵茶餐廳  
Yan Lung Restaurant

大家樂  
CAFE DE CORAL

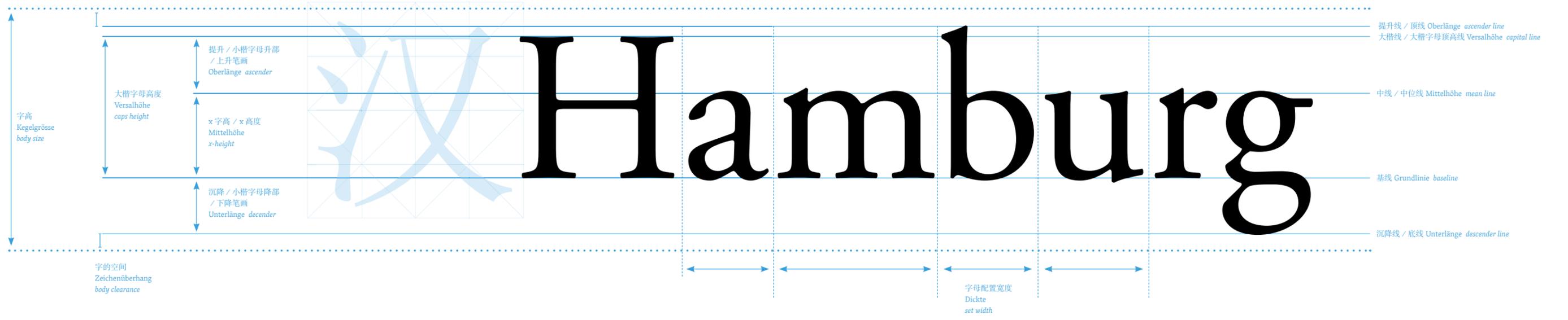
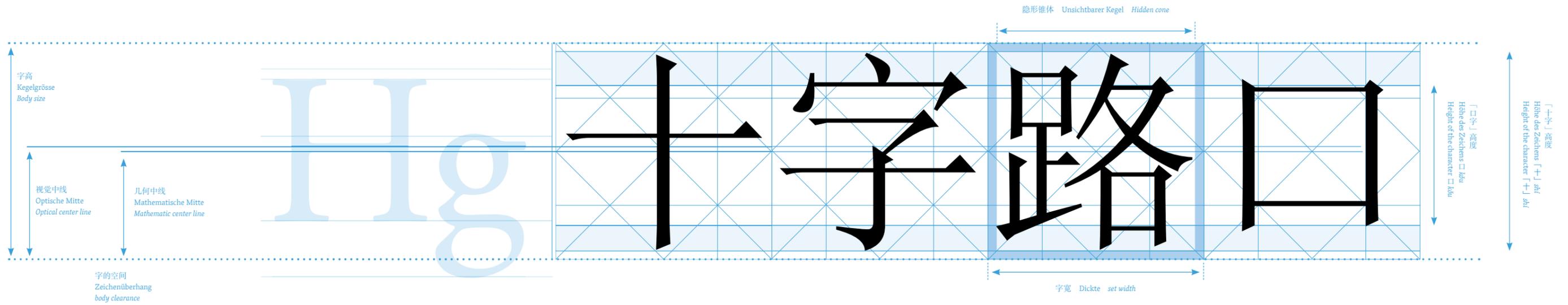
書店

維珍  
VIRGINIA  
大快活  
Fairwood

CHICKS

尚書房  
大陸圖書雜誌軟件

維珍尼亞特級賓館  
VIRGINIA HOTEL



英文版的 InDesign 可以将文字行以基线网格对齐。在中文版(同日文与韩文版)中, 可以将视觉中线做为基线, 这为中文排版带来了方便。但基线与视觉中线之间很难结合。

In der westlichen Version von Adobe InDesign können Zeilen am Grundlinienraster ausgerichtet werden. Die chinesische Version macht die Ausrichtung an der optischen Mitte möglich, was für die chinesische Schrift oft praktisch ist. Doch Grundlinie und optische Mitte lassen sich nur schwer miteinander vereinbaren.

英文字体决定性地适应基线与 x 字高度。中文字体适应视觉中线。基于视觉规律, 每个汉字的高度与宽度都不一样: 最高的是“十”字, 最矮的是“口”字(别混同“囗”字)。特别如: “一”字, 还有些标点符号。

Während sich lateinische Schriften vor allem an Grundlinie und x-Höhe (Mittelhöhe) ausrichten, ist bei chinesischen Schriften lediglich die optische Mitte relevant. Globale wie auch spezifisch chinesische optische Gesetze verlangen die Variation der horizontalen und vertikalen Ausdehnung eines jeden Zeichens, die jeweils irgendwo zwischen den «extremen» Zeichen 十 shí «Kreuz; zehn» und 口 kǒu «Mund» (nicht zu verwechseln mit 囗 wéi) liegt. Ausnahmen bilden Zeichen wie 一 yī «eins» oder Interpunktionen. Diese Überlegung inspirierte uns zu dem Musterwort 十字路口 shízì lùkǒu «Strassenkreuzung».



fig. a

汉字的多样变体  
受政治因素的影响, 汉字的写法因地而异。“寶”字在风格和样式上还与篆书相近 [见第16页图 a]。这个字如今在日文和韩文中还在使用。在我们的实例中该字在台湾 [见第17页图 b] 和香港 [见第17页图 c] 的多处变化清晰可见。最大的变化则是1959年在中国大陆进行的文字改革, 也就是现在一直使用的简体字 [见第17页图 d]。在很多情况下, 繁体和简体字之间甚至没有相同之处。两种字的灰度值也有很大区别。第17页图 a,b,c 使用相同的 Unicode 编码 (与字体相关), 而图 d 则有自己的编码 (与字相关)。

Variationsvielfalt chinesischer Zeichen  
Bedingt vor allem durch politische Faktoren, weisen chinesische Zeichen regionale Unterschiede auf. Liegt die historische Form des Zeichens 寶 dòu [ein Familienname, S. 17, fig. a] stilistisch und semiotisch noch relativ nahe der Siegelschriftform [S. 16, fig. a], wird sie heute noch in Japan und Korea verwendet. Mehrere Zeichenreformen sind in Taiwan [S. 17, fig. b] und Hongkong [S. 17, fig. c] nicht spurlos an unserem Beispiel vorübergegangen. Den radikalsten Einschnitt brachte jedoch die Grosse Schriftreform in der Volksrepublik China im Jahr 1959 mit sich. Bis heute wird das «Kurzzeichen» (简体字 jiǎntǐzì) dort so geschrieben wie in fig. d [S. 17]. In vielen Fällen ist es ähnlich schwer, ohne Wissen einen Zusammenhang zu den «Langzeichen» (繁体字 fántǐzì) herzustellen. Doch auf den Grauwert üben diese Variationen einen grossen Einfluss aus. Fig. a, b und c [S. 17] sind Varianten, die auf demselben Unicode-Punkt liegen (fontspezifisch). Fig. d [S. 17] besitzt einen eigenen Unicode-Punkt (zeichenspezifisch).

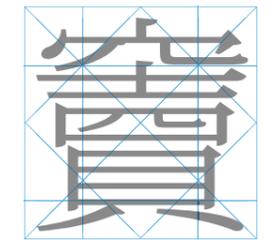


fig. b: Kozuka Mincho (Japan). U+7AC7

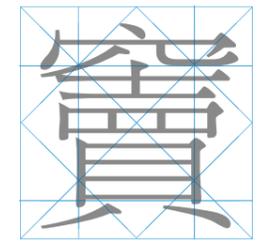


fig. c: LiSung Pro (Taiwan). U+7AC7

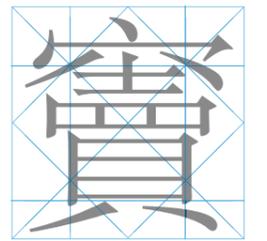


fig. d: Adobe Sungti (Hong Kong, VR). U+7AC7

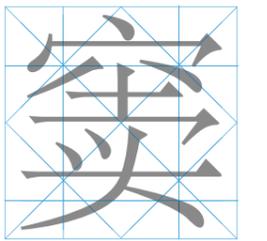


fig. e: Schrift: Adobe Sungti (VR). U+7AA6

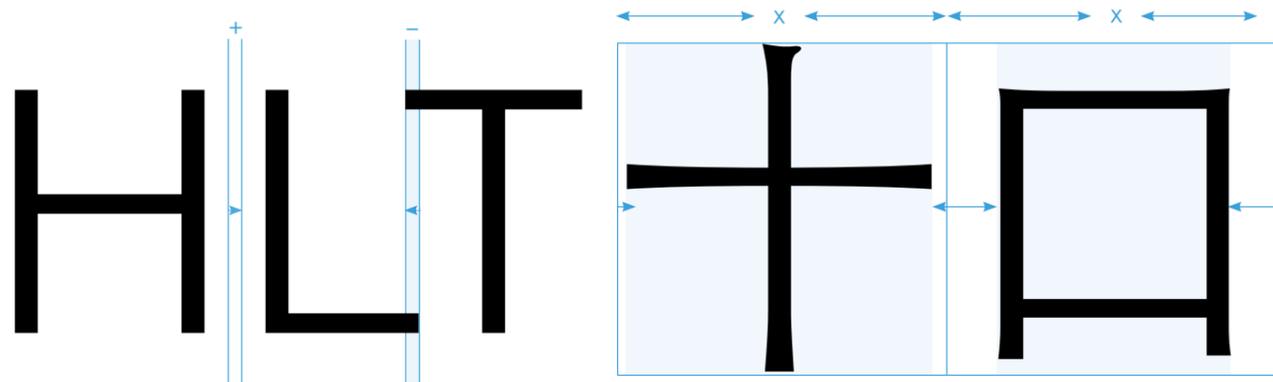
汉字和拉丁字母的内部结构  
Über die innere Struktur der chinesischen und lateinischen Zeichen

每个印刷体的拉丁字母都有与其相应的空白位。大写字母会进行视觉调整：有时会增加空白位（如在H和L之间），有时则会减少（如在L和T之间）。与中文相对映，可称其为“外部间距调整”。

Lateinische Schriften verfügen über eine individuelle Zurichtung jeder einzelnen Drucktype. Versalien werden optisch ausgeglichen: mal wird Raum zugefügt (z.B. bei H und L), mal abgezogen (z.B. bei L und T). Im Kontext von chinesischem Satz könnte dieses Phänomen als «externes Ausgleichen» (Kerning, jenseits der Zurichtung) hervorgehoben werden.

中文字是等宽的，但每个字都隐含了调整过的字间距，无需再进行加工。只在少数情况下需要对其进行调整以使版面美观。在此，我们称其为“内部间距调整”。

Chinesische Schriften sind «monospaced». Jede Glyphe steht auf einem unsichtbaren Geviert, Vor- und Nachbreiten sind darin bereits eingeschlossen und werden nur in Ausnahmefällen verändert, um den natürlichen Rhythmus der Schrift nicht zu stören. Wir möchten für dieses Phänomen den Begriff «internes Ausgleichen» einführen.



Hamburg 十字路口

HAMBURG 一 二 三 十

英文大小写字母并存时，字母的高度会不规则，表现在提升、沉降，以及X高度（中间位置）和基线方面，从而使文字有一种动态的感觉。在中文中没有这个概念，但我们还是可以说：汉字的高度是居于“十”字和“口”字之间。在这两种系统中这些字（还有“三”字）可以在高度调整上提供帮助。

Bei Gross- und Kleinschreibung umfasst die vertikale Ausdehnung lateinischer Schriften sowohl Ober- und Unterlänge, Versalhöhe, x-Höhe (Mittelhöhe) und Grundlinie, wobei ein wechselhaftes Gesamtbild entsteht. Auch wenn chinesische Setzer dies nicht unbedingt so formulieren würden, könnte man von chinesischen Schriften sagen, dass die meisten zwischen der Höhe des Zeichens 十 *shí* «Kreuz, zehn» und der von 口 *kǒu* «Mündung» variieren. Zum vertikalen Angleichen beider Systeme sind diese Zeichen hilfreich, gleichermaßen das Zeichen 三 *sān* «drei».

当中文字与拉丁字母大小不一时，在多语种的排版中要达到一种平衡。这时要视具体情况以及不同语言混合的程度而定[关联的设计→多语种媒体→程度的并存,见第47页]。

Ausgeglichen ist das bilinguale Satzbild, wenn chinesische Zeichen nicht grösser aussehen als lateinische und umgekehrt. Doch dies ist abhängig vom jeweiligen Kontext und vom Grad der Vermischung [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Grade der Koexistenz, S. 47 ff.].

The spaces between the words are useful. We need them to be able to read faster – and not to make so many mistakes.

Mota Italic Vesper Light, Latin extended, 41'

字間的空白空間非常重要——它為閱讀提供了方便，同時也會減少誤解。

Kozuka Mincho Pro Medium, 43'

英文 English  
中文 Chinesisch

在拉丁文字的排版中，单词及其它元素由空隔相隔。在汉语中中间没有空隔，空白位由标点来实现，其中破折号甚至要占据两个字符。比较两个系统中空白空间的使用，结果大同小异。

Im lateinischen Schriftsatz werden durch Leerräume Wort- und andere Einheiten voneinander getrennt. Der chinesische Satz kennt keine Wortabstände, dafür stehen Interpunktionen auf Gevierten, im Falle des Gedankenstriches sogar auf zwei. Vergleicht man den Verbrauch von Leerraum in beiden Schriftsystemen, so erhält man ein nicht ganz so unterschiedliches Ergebnis.



fig. a

In der englischen Gartenkunst sind Zäune nicht erwünscht, da sie den Blick auf die Natur ausserhalb des Gartens versperren. Dennoch muss ein Eindringen von Tieren verhindert werden. Zum Einsatz kommt eine unter dem Geländeniveau liegende Mauer. Der Name «Ha-Ha» spielt auf den erstaunten Ausruf der Besucher an, die plötzlich vor der Mauer stehen. Sowohl das lateinische als auch das chinesische Schriftsystem haben spezifische Regeln für den Ausgleich. Sich diese bewusst zu machen, ist vielleicht vergleichbar mit dem Bau eines «Ha-Ha's».

Jahr ————— Monat ————— Tag —————  
**2010** **October** **30** **Saturday**

Das Jahr 2010 der christlichen Zeitrechnung nach gregorianischem Kalender entspricht dem Jahr 1431 in der islamischen Zeitrechnung und dem 27. Jahr im Sechzigerzyklus des traditionellen chinesischen Kalenders.

Der 10. Monat im gregorianischen Kalender.

Der 30. Tag des Monats gemäss gregorianischem Kalender.

Der 6. Wochentag im gregorianischen Kalender.

Jahr ————— Monat ————— Tag —————  
**1431** **Dzulkaidah** **ذو القعدة** **22hb** **Yaum as-sabt** **يوم السبت**

Das Jahr 1431 nach islamischer Zeitrechnung entspricht dem Jahr 2010 des gregorianischen Kalenders. Dessen Jahr 0 entspricht dem Jahr 622 im islamischen Kalender.

Der 11. Monat des islamischen Kalenders. Er wird «Meister der Waffenruhe» genannt, da das Kämpfen dann verboten ist.

Der 22. Tag des Monats gemäss islamischem Kalender.

Der siebte Tag der islamischen Woche (Sabbattag)

Jahr ————— Monat ————— Tag —————  
**庚寅** **九月小** **立冬** **廿三日** **星期六**

Das 27. Jahr im Sechzigerzyklus des traditionellen chinesischen Kalenders. Ein Metall-Tiger-Jahr. Der siebente (庚 *gēng*) der zehn Himmelsstämme entspricht dem Element Metall und der dritte (寅 *yín*) der zwölf Erdzweige dem Tierkreiszeichen Tiger.

Der 9. (九 *jiǔ*) Monat (月 *yuè*) gemäss traditionellem chinesischem Kalender ist ein «kleiner» Monat, der nur 29 Tage umfasst, worauf das Zeichen 小 *xiǎo* (klein) am Ende hinweist.

«Winteranfang». Gemäss dem traditionellen chinesischen Kalender, der sowohl auf dem Mond- als auch auf dem Sonnenjahr basiert, ist dies eine der 24 Jahresstationen des Sonnenjahrs. Im Jahr 2010 entspricht dies der Zeit zwischen dem 24. Oktober und dem 7. November.

Der 23. (廿三 *niànsān*) Tag (日 *rì*) gemäss dem Mondjahr im traditionellen chinesischen Kalender.

Das Wort für «Samstag» heisst im Chinesischen «Wochentag sechs».

fig. a

## Der traditionelle chinesische Kalender

Der traditionelle chinesische Kalender ist ein astronomischer Kalender, der an die Beobachtung bestimmter Himmelskörper geknüpft ist. Er ist ein Lunisolarkalender und basiert damit sowohl auf dem Zyklus des Mondes als auch auf dem Sonnenjahr. Im Westen ist der traditionelle chinesische Kalender meist als Mondkalender 阴历 *yīnlì* bekannt. In China wird er hingegen auch Bauernkalender 农历 *nónglì* genannt, oder «alter Kalender» 旧历 *jiùlì* (als Gegensatz zum «neuen», gregorianischen Kalender) oder auch Xia-Kalender 夏历 *xiàlì*, auf die Xia-Dynastie (23.–18. Jh.v.Chr.) verweisend, wo bereits die Vorstellung existiert haben soll, dass das neue Jahr mit dem zweiten Neumond nach der Wintersonnenwende beginnt. Gemäss chinesischem Kalender richten sich die Monatslängen nach dem Mond. Das Jahr wird in zwölf Monate zu 29 bzw. 30 Tagen unterteilt, d.h. es existieren kürzere «kleine» Monate und längere «grosse». Damit das Mondjahr aber mit dem Sonnenjahr von 365 Tagen Länge korrespondiert, muss etwa alle drei Jahre ein Schaltmonat eingeschoben werden. Der Jahresanfang verschiebt sich zwar ständig, aber es ist festgelegt, dass die Wintersonnenwende grundsätzlich im elften Monat zu liegen hat. Der Jahresanfang fällt so auf den ersten oder zweiten Neumondtag des westlichen Kalenders zwischen Mitte Januar und Mitte Februar (van Ess, *Die 101 wichtigsten Fragen: China*, 2008). Ausserdem ist das Jahr in vierundzwanzig Zeitabschnitte 二十四节气 *èrshísì jiéqì* aufgeteilt, die nach dem Lauf der Sonne berechnet werden. Diese Abschnitte markieren den Beginn der Jahreszeiten, die Tagundnachtgleichen oder andere bestimmte Kalenderereignisse, die eng mit landwirtschaftlichen oder klimatischen Phänomenen verbunden sind. Sie werden in den meisten chinesischen Kalendern verzeichnet und spiegeln sich auch im Alltag sowie in Literatur und Kunst wider. Mit dem Ende der Kaiserzeit 1911 wurde ein neuer Kalender eingeführt, der mit der neuen Republik China im Jahr 1912 begann und bis heute in Taiwan (dessen offizielle Bezeichnung nach wie vor «Republic of China» lautet) – neben dem gregorianischen Kalender – verwendet wird. In Taiwan muss man daher bei offiziellen Jahresangaben grundsätzlich 1911 Jahre hinzuzählen – bzw. bei der Jahresangabe gemäss gregorianischem Kalender 1911 Jahre abziehen. Das Jahr 2012 entspricht dort also dem Jahr 101. Mit der Gründung der Volksrepublik China 1949 wurde auf dem Festland auch der gregorianische Kalender endgültig eingeführt. Dennoch spielt der traditionelle Kalender weiterhin eine wichtige Rolle und wird in den meisten Kalendern parallel zum gregorianischen (und teilweise auch weiteren Kalendern, die von den verschiedenen ethnischen Minderheiten Chinas verwendet werden) aufgeführt.

**2554**

Buddhistische Zeitrechnung:  
 Das Jahr Null entspricht dem Jahr -544 der christlichen sowie dem Jahr -1166 der islamischen Zeitrechnung.

**10月**

Zehnter Monat (Japanische Unicode-Glyphe)



中國智造，慧及全球。The quick brown fox jumps

over a

vation

中国智造，慧及全球 zhōngguó zhìzào, huì jí quánqiú («die Welt profitiert von der chinesischen Weisheit») – auch wenn es nicht direkt chinesische Pangramme gibt, tauchen Sätze wie dieser manchmal zur Darstellung von Fonts auf. Es handelt sich um ein Wortspiel aus den Begriffen 制造 zhìzào (Produktion) und 慧及 huì jí (von etw. profitieren) und 智慧 zhìhuì (Weisheit). Letzteres ist geschickt an die Stelle der gleichlautenden Zeichen 制 zhì und 惠 huì gesetzt und verteilt sich über den Satz, bleibt aber weiterhin als bedeutungsgebende Einheit bestehen. 中国制造 zhōngguó zhìzào heisst alleine stehend so viel wie Made in China. Zahlreiche chinesische Sprichwörter (成语 chéngyǔ) sind nach einer ähnlichen Logik aufgebaut.

g. 敏捷棕色狐狸

hina. 视野无限广，窗外有蓝天。The

view is infinitely wide. 微风迎客，软语伴茶。The

breeze welcomes the guest. 寒鸦爱我大的石英

狮身人面像。Sarcophagi love my big sphinx of quartz.

将此陈年威士忌背去给抽烟的金发法官。PORTEZ CE

VIEUX WHISKY AU JUGE BLOND QUI FUME. 弗兰兹

驱着完全废旧的出租车横穿巴伐利亚。Franz jagt im...

Dynamaware Li Hei Bold, traditional Chinese (Hong Kong style design), 45°

Monotype Hei Light, simplified Chinese, 45°

敏捷的棕色狐狸越过这只懒狗 mǐnjié de zōngsè húli yuèguò zhè zhī lǎn gǒu – the quick brown fox... wer kennt es nicht, das meistgenutzte Typo-Pangramm? Im Chinesischen kann es dafür kaum eine Entsprechung geben und eine Übersetzung ist hier eher scherzhaft gemeint. Zum Testen von Fonts sind andere Faktoren ausschlaggebend (Gestaltung von Relationen → Im Inneren der Zeichen, S. 18). Die hier aufgeführten Schriftkombinationen sind nicht absolut gemeint.

Mota Italic Vesper Regular, Latin extended, 53°

Mota Italic Vesper Light, Latin extended, 53°

Fangzheng Lanting Hei Regular, simplified Chinese (PRC), 45°

Maxima M To9 Normal, basic Latin, 53°

Fangzheng Lanting Hei Bold, simplified Chinese (PRC), 45°

Maxima F To9 Normal, basic Latin, 53°

Fangzheng Ya Song Bold, simplified Chinese (PRC), 45°

Fette Haenel Fraktur, Latin-one supplement, 51°

Fangzheng Yuan Bold, simplified Chinese (PRC), 43°

Just Another Foundry (JAF) Domus Titling Medium, Latin Extended, 50°

Fangzheng Shu Song Light, simplified Chinese (PRC), 45°

Garamond Regular, 53°

Zuótiān wǒ bāng nǚ'ér qù yī jiā chāoshì mǎi

Acute:  
Zweiter Ton

Macron:  
Erster Ton

Karon:  
Dritter Ton

Trema:  
ü wie im Deutschen

Circumflex:  
Vierter Ton

kělè dòupí. RUǎNWÒ bú shì yìngzuò;

昨天我帮女儿去一家超市买可乐、稀饭、豆皮 zuótiān wǒ bāng nǚ'ér qù yī jiā chāoshì mǎi kělè, xīfàn, dòupí. Yesterday I went to the supermarket for my daughter in order to buy coke, rice gruel and dried tofu. Gestern ging ich für meine Tochter in den Supermarkt um Cola, Reisbrei und getrockneten Tofu zu kaufen: ein Pinyin-Pangramm vom Blog des Forums [www.pinyin.info](http://www.pinyin.info).

Helvetica Regular, 53'

Arial Regular, 53'

软卧不是硬座，普通饭不是西餐，买不起绿的看橘色的 ruǎnwò bú shì yìngzuò; pǔtōng fàn bú shì xīcān; mǎibuqǐ lǜde kàn júse de. A soft sleeper is not a hard sleeper, an ordinary meal is not Western-style food, if you cannot afford the green one, look for an orange coloured one. Soft- und Hard-Sleeper sind die Schlaf- und Liegewagen der chinesischen Eisenbahn.

pǔtōng fàn bú shì xīcān; mǎibuqǐ júse de.

Akzidenz Grotesk Regular, 53'

ZUÓTIĀN wǒ bāng wǒ de péngyou Lǚ Xǐshèng qù

Times Regular, 53'

chéngli mǎi yī wǎn dòufǔrǔ hé bàn zhī kǎojī.

Sung New Roman, Bold 53'

Ruǎnwò bú shì yìngzuò; pǔtōng fàn bú shì xīcān;

Mota Italic Vesper Regular, Latin extended, 53'

mǎibuqǐ lǜde kàn júse de. ZUÓTIĀN wǒ bāng

American Typewriter, Light 53'

nǚ'ér qù yī jiā chāoshì mǎi fàn, dòupí.

华文黑体, 50'

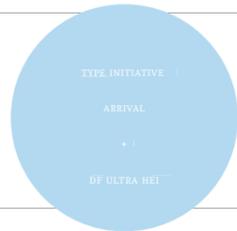
ÀÀÀÀ ÉÉÉÉ ĪĪĪĪ ÓÓÓÓ ŪŪŪŪ ŪŪŪŪ àààà éééé ĩĩĩĩ óóóó ūūūū ūūūū

Die für die chinesische Lateinumschrift 汉语拼音 *hànyǔ pīnyīn* notwendigen Akzentbuchstaben verteilen sich auf die Unicodeblöcke «Latin One Supplement», «Latin Extended-A» und «Latin Extended-B». Nicht jede Schrift ist somit genügend ausgestattet, für den sehr seltenen Versalsatz sind die Glyphen oft nicht vorhanden.

Ruǎnwò bú shì yìngzuò; pǔtōng fàn bú shì

Akzidenz Grotesk, Bold 52'

Barcelona 巴塞隆拿 — Beijing 北京 →

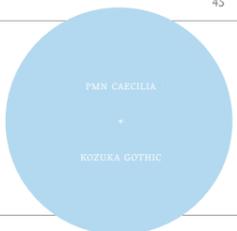


↖ Hamburg 漢堡 — Shanghai 上海

London 倫敦 — Hong Kong 香港 ↑



↓ Macao 澳門 — Porto 波爾圖



*Rotterdam* 鹿特丹 — *Shenzhen Shekou* 深圳蛇口 ↘



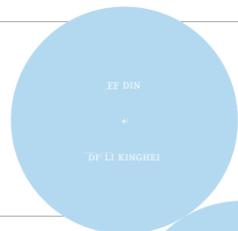
Marseille 馬賽 — Qingdao 青島 →



← Genua 熱那亞 — Ningbo 寧波



Kalkutta 加爾各答 — Zhoushan 舟山 →



Kapstadt 開普敦 — Guangzhou 廣州 →



fig. a



fig. a



fig. c



fig. e

Die Räumlichkeit der chinesischen Zeichen bei zahlreichen Gebäudeaufschriften hat mit der Form von Steleninschriften zu tun [in fig. a sind die Zeichen wie ein Abguss einer Steleninschrift gestaltet]. Lateinische Zeichen werden dieser Räumlichkeit angepasst.



fig. b



fig. d

fig. a-e (Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Harmonische Beziehung, S. 30)

Mota Italic Vesper Bold, Latin extended, 13'

Composite Font aus Fangzheng YaHei Black, simplified Chinese, 13' und Mota Italic Vesper Bold, Latin extended

Grundlinienraster, Zeilenabstand 15'

Mota Italic Vesper Light, Latin extended, 10,5'

Mittellinienraster, Zeilenabstand 18'

Composite Font (复合字体) aus Fangzheng Shu Song, simplified Chinese, 10,5' und Mota Italic Vesper Light, Normalziffern 97% (entspricht 10,19'), Grundlinienversatz +2%

Für das Layout der Seiten 29–37 wurde «Der zweite Grad der Koexistenz (übereinander)» berücksichtigt: Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der zweite Grad der Koexistenz, S. 49

## Wortbeziehungen

### 词与词的关系

→ In der Schrift ist alles relativ, man könnte fast sagen, das einzig Absolute in der Typografie ist eben diese Relativität: Die Beziehung von Zeichenhöhe zur Grundstrichstärke, x-Höhe und Versalhöhe, Weissraum, Pünzierung, Zurichtung zum Grauwert... das Erscheinungsbild von Schriften entsteht erst im Spannungsfeld diverser Relationen, wie es jedem Typografen bewusst ist. Überträgt man diese Situation nun auf das Zusammenspiel mehrerer unterschiedlicher Schriftsysteme, wird diese Relativität noch um ein Vielfaches gesteigert. Aber nicht nur in diesem Sinne ist der Begriff «Relation» an dieser Stelle zu verstehen, handelt es sich bei den hier zu beschreibenden multilingualen Wortpaaren doch genauso gut um «Beziehungen» mehrerer Schriftsysteme zueinander – im wahrsten Sinne des Wortes. Sie können innig verwoben sein oder strikt getrennt, einverleibend, gleichberechtigt oder dominant-rezessiv, fest steht nur das eine: sie spielen immer visuell zusammen.

→ 关于字体，几乎可以说，其所有的关系都是相对关系，只有一点是绝对的，那就是字的相对性：字高与基本笔画宽度的关联、x字高和大写字母高度、字间空白、字谷、字间距灰度调整……正如每个排版师所知，字体形貌首先是由各种不同关系的张力构成的。当在多语言系统并存时，这种关系的多样性便随即递增了。但递增的不仅是上述各个字间的“相对关系”，亦涵括了多语种字体系统间的“内在联系”——正如此三词本身所言，它们或内应交织，或严格区别，或侵吞，或平等并处，或强劣分势，唯一确定的是：它们总在视觉上同时上演。

In mehrsprachigen Beschriftungen, Leitsystemen wie auch in Überschriften, Plakaten oder Anzeigen treffen zumeist einzelne Worte oder Slogans aufeinander. Nun rückt die grafische Qualität (um nicht zu sagen: Bildlichkeit) der Schrift in den Vordergrund: Nehmen wir solche Schriftzüge als Gesamterscheinung wahr, bilden unterschiedliche Schriftsysteme miteinander ein grosses Ganzes. Bei der Gestaltung steht dann aber die Frage nach der erwünschten Wirkung im Vordergrund: sollen die Elemente kontrastieren oder eher miteinander korrespondieren? Soll eine Seite über die andere dominieren oder gar durch den Einsatz verschiedener Schriften ein Gegensatz entstehen? Auf alle Fälle sollten sie dennoch auch gemeinsame Gestaltungs aufweisen, um zu vermitteln, dass sie sich auf dieselben Inhalte

实际案例中或和谐、或由一方主导、或相互协调的关系  
Über harmonische, dominierende und korrespondierende Beziehungen in der Praxis

beziehen. Insgesamt stellt sich die Frage, welche Atmosphäre durch dieses Gesamtbild vermittelt werden soll.

多语标示、导视系统与标题、海报或广告中，单个词组及口号常常同时出现。文字平面元素（这里并非指汉字本身的象形画面性，而指平面设计范畴所操持的色彩、形状等元素）的重要性便首当其冲：若将这些字型看作一个整体，相异的文字系统即随之形成大局。在设计上则重在所设想的效果：各种元素应当相对还是相应？是否应让一方比另一方更强势，甚至通过运用不同的字体来制造差别？无论如何，不同文字系统由于传达同样的讯息，须具备共同的设计特征。总而言之，要明确整体画面想传达怎样的氛围及概念。

### Harmonische Beziehung 和谐的关联

Sollen die «Schrift-Geschwister» zueinander harmonisch wirken, geschieht dies durch eine grösstmögliche formale Annäherung aneinander [vgl. Gestaltung von Relationen → Im Innern der Zeichen, S. 16 ff.], wobei diese «Annäherung» selbst zunächst näher erforscht werden sollte. Die verwendeten Schriften zeichnen sich durch ähnliche Merkmale aus oder werden durch Modifikation aneinander angeglichen: relative optische Grösse, Grundstrichstärke, Laufweite, Schmuck, Funktionalität etc. Auch Wahl oder Wechsel der Farben kann zu einem harmonischen Schriftbild beitragen [vgl. auch fig. b, S.6; fig. d, S.7; fig. e+k, S.8; S.14]. Findet in einem Schriftzug auch ein formaler Übergang statt, dann erscheint das Gesamtbild weiterhin harmonisch, wenn dieser analog auch von allen Schriftsystemen gemeinsam vollzogen wird.

若这些“文字姐妹”之间显得和睦融洽，常表现为达到形式上的最大相近相似 [见关联的设计→字里行间，第16页]，而这“近似”本身尚需率先进一步斟酌考量。“姐妹间”可出于相似的特征反而变得极为醒目，也可能经过修改变得彼此均衡：视觉上等量相当的字高、基本笔画宽度、字间距、装饰、适用范畴等等，连颜色的选择和变化都可奉力於整体字面的协调融合 [见第6页图b；第7页图d；第8页图e图k；第14]。即便一种文字对另一种出现外型上的入侵，若产生的相似点在所涉两种文字系统上通用，整体效果依然会辑睦和协。

Beim Schriftzug des *Hong Kong International Airport* (香港国际机场) von Alan Chan harmonisieren chinesische und lateinische Schriften durch ihre formale Ähnlichkeit (Grotesk und 黑体 *héitǐ*) miteinander, werden aber



fig. a



fig. b

zugleich durch ein Wechselspiel von Zwei- und Dreizeiligkeit in ein ungerades Verhältnis gebracht. Dies beugt einerseits einem Eindruck von Dopplung vor, behandelt andererseits aber auch die Umbruchregeln der jeweiligen Sprache gewissenhaft – im Chinesischen wären drei Zeilen nicht optimal (chinesisch erste Zeile: 香港 *xiānggǎng* (Honkong), zweite Zeile: 國際機場 *guójī jīchǎng* (internationaler Flughafen)). Die chinesische Schrift ist leicht grösser gehalten, um das optische Gleichgewicht zu halten. Auf der englischen Seite entsteht durch die dreizeilige Lösung eine ungerade Flatterkante, die sich auch sprachlich besser verarbeiten lässt. So kommt in einem Schriftzug das Harmonische zweier Schriftsysteme auf optimale Weise zusammen.

陈幼坚先生在香港国际机场标识中的文字设计，是利用两种文字形态上的相似（无衬线拉丁字母和中文黑体）及与两行、三行的相应节奏来协调的。这种作法一方面防止了给人重复的印象，另一方面精心顾及了两种语言的断词习惯——中文部分若分成三行便不太理想。为达到视觉重心平衡，汉字比英文稍大。英语则排三行，向中间自由靠拢，方便阅读。这样，两种语言系统在视觉上就融合为一了。

Beim dem Schild «学生 ON LY» im Schaufenster eines Cafés handelt es sich gleichermassen um einen multiskripturalen und -lingualen, aber auch typografischen Scherz. 学生 *xuéshēng* bedeutet «Student» und ist lediglich auf Chinesisch lesbar. Chinesische und englische Zeichen stehen übereinander und verhalten sich komplementär zueinander, sind aber durch dieselbe Strichstärke und den eingenommenen Raum formal gleichberechtigt. Die untere Zeile liest sich zunächst englisch, woraus gedeutet werden kann, dass es sich um einen exklusiven Raum für Studenten handelt, die Lehrenden dort nichts zu suchen haben. Dies erklärt jedoch noch nicht den Wortabstand in der Mitte, bei dem es sich sicher nicht um einen Tippfehler handelt. Formal gesehen stellt er eine Verbindung zu den beiden obigen Zeichen her und macht das Gesamtbild zu einem Viererblock. Hinzu kommt nun eine chinesische Lesung der lateinischen Zeichen: «ON LY» wird gelesen wie 安乐 *ānlè* (Frieden und Glück), was vielleicht auf Begriffe wie 安乐窝 *ānlèwō* (gemütliches Nest; engl. comfort zone) oder 安乐土 *ānlètú* (Eldorado) hindeutet. Multilingual ist dieser Scherz nur in seiner direkten Aussprache. Die auf den zweiten Blick folgenden chinesischen Lesungen lassen ihn multiskriptural werden, was die Gesamtlesung changieren lässt. Die typografische Gestaltung als Schriftzug forciert diese Wirkung durch die betonte formale Harmonie: mit zwei völlig unabhängigen und doch simultanen Methoden wird klargemacht, dass Studenten hier ihre Ruhe haben sollen.

咖啡橱窗里的招牌“学生 ONLY”是个混合文字加混合语言的实例，也是一个排版及文字游戏。学生二字仅为汉字，中文和英文上下编排，但可见基本笔画宽度和结构上形式相当的平等并置。下面的英文初读是英文，指这个特定空间仅对学生开放，教职人员不可入内。不仅如此，四个字母中间用空格分开，应当不是偶然键入错误，而是有意为之。构图上与上方中文一同组成一个四边形。另外它也可作双关词理解：“ONLY”有“安乐”的读音——“安”字在台湾国语中作“On”音，含“安乐窝”或“安乐土”之意。一个只能读出来才能领会的多语种游戏。文字背后的双关词义使整个多文字编排灵活有趣。字型设计以形式上的不调和来调和整体效果：两种毫不相干却平行的方式在强调此处是学生们不受干扰的空间。

### Dominierende Beziehung 强势的关联

Soll der Eindruck entstehen, dass eine Sprache über die andere dominiert, kann dies zunächst durch die Verwendung unterschiedlicher Schriftgrößen erzielt werden. Die Differenz sollte deutlich genug sein, damit sie absichtsvoll erscheint. Es gelten dabei die gleichen Regeln wie in der einsprachigen Gestaltung: die Differenz muss von ähnlichen Merkmalen getragen werden [vgl. fig.c, S.9; fig. a+n, S.10; fig.a, S.11; S.14].

若一种文字给人比另一种强势的印象，可体现在具相同特征的两字体字高的差距上。差别须大，以突显特殊之用意。这种规范也适用于单语编排设计：类似特征的字体配对反而能拉大差距 [见第9页图c；第10页图a图n；第11页图a；第14页]。

Im Beispiel fig. d, S.33 dominiert die lateinische Umschrift des japanischen Namens Yamazaki stark über die unten stehenden vier chinesischen Zeichen (woraus hervorgeht, dass es sich um eine japanische Marke in China handelt). Und doch wird dem «rezessiven» Teil ein kleiner sprachlicher «Mehrwert» beigegeben: nur die ersten beiden Zeichen der unteren Zeile 山崎 bedeuten «Yamazaki», die folgenden 面包 *miànbāo*, «Brot». Wer kein Chinesisch kann, wird also nie erfahren, um welches Produkt es eigentlich geht. Die chinesischen Kunden würden allerdings den Markennamen nicht als Yamazaki, sondern einfach chinesisch gelesen als 山崎 *shānqí* memorieren. Aus diesem Grund also wurde im Beispiel die Dominanz der lateinischen Zeichen angestrebt. Rein formal gesehen kommt noch hinzu dass zwei Zeichen allein (also ohne den Zusatz «Brot») eine andere gestalterische Umgangsweise verlangt hätten. Die Zeichen hätten so nicht auf die Breite des lateinischen Schriftzuges gesperrt werden können (dies hätte einen



fig. a



fig. b



fig. c



fig. d



fig. e



fig. f

fig. a-f (Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Dominierende Beziehung, S. 32)

entleerten Innenraum verursacht). Durch diese Sperrung beziehen sich beide Schriften aber stärker aufeinander. Auch wenn die chinesischen Zeichen wesentlich kleiner gesetzt und daher klar untergeordnet sind, wirken Größe und Sperrung als Betonung, welche durch den Druck der unteren Zeile in Silber weiter verstärkt wird.

在第33页的d图一例中，日文名称的拉丁字母横贯于中文名称之上（意为日本品牌的中国分店）。但较为“弱势”的语言却含有更多内容：山崎乃“Yamazaki”，后面加了“面包”二字。不会中文的人便不会知道这个品牌的产品内容。汉语区的客人也许不会将它读成“Yamazaki”，而直接记作中文“山崎”，出于这个缘由拉丁字母在该案例中力求强势。单单“山崎”二字（若不添加“面包”）似乎在设计形态上寻求另一种对待方法，不然其字间距将无法与英文旗鼓相当（两个字可造成中空问题，而加上“面包”二字问题便迎刃而解）。较大字间距相互对齐反而使得两种文字关系拉近了。虽然中文较为细小，了然从属于英语内容，然字高、字间距和使用的银灰色印刷都在强调凸显它。



fig. a



fig. b



fig. c



fig. e



fig. d

### Korrespondierende Beziehung 相呼应的关联

Beim handgemalten Schriftzug eines Pfandhauses in der Stadt Macao (澳门 àomén, bis 1999 portugiesisches Gebiet) [vgl. fig.b, S. 33] dominieren rote chinesische Zeichen in Halbkursivschrift das Gesamtbild. Der weiche Duktus des Rundpinsels erzeugt einen spannenden Gegensatz zu den eckigen Formen der in schwarz gehaltenen lateinischen Grotesk, die mittels flacher Werkzeuge (Feder bzw. Flachpinsel) geschrieben oder schabloniert wurde. Dominant ist nicht nur die Größe der chinesischen Zeichen, sondern auch der chinesische Charakter der Gesamtgestaltung in Form und Struktur einer traditionellen «Parallelinschrift», welche vertikal in Zeilen von rechts nach links gelesen wird: 十足按物 壹年期滿 shízú ànwù yī nián qī màn (Vollwertige Pfändungen innerhalb der Jahresfrist). Auch wenn die portugiesische Übersetzung horizontal gesetzt ist (die Zeilenlänge korrespondiert mit der Dicke der chinesischen Zeichen), folgt doch die Lesung fast schon sklavisch der chinesischen Satzordnung: «pelo valor real do objeto em penhora prazo de um ano», ein einzelner Buchstabe ist sogar auf Zeile zwei gerutscht. Es findet hier eine Art des «Einverleibens» der lateinischen durch die chinesischen Zeichen statt. Zunächst scheinen sich die Schriften durch keinerlei Merkmale aufeinander zu beziehen. Wodurch wird aber dennoch ein geschlossenes Bild hergestellt? Hierfür ist vor allem die Form und Ornamentik des Rahmens verantwortlich, dessen Linienstärke mit der der lateinischen Buchstaben identisch ist. Hinzu kommt, dass die portugiesischen Zeilen die Rolle von horizontalen Tabellenzeilen annehmen, welche

fig. a-e (Gestaltung von Relationen → Wortbeziehungen → Korrespondierende Beziehung, S. 34)

姿态上来看，中英文无一例外地给人留下尊贵、经典且保守的印象。值得一提的还有黑色线框，它将所有字组整合到一起，默默而不争锋夺势。

Relative Beziehungen zwischen den «Schriftpartnern» lassen sich auch erzeugen, indem aus thematischen Gründen eine formale Charakteristik auf beide Seiten gleichermaßen übertragen wird. Das gestalterische Thema der Schriften auf dem Plakat «浮城游生 Fleeting City Floating Life» (Gestaltung: OMD) ist die Konstruiertheit. Während die chinesischen Zeichen formal mit der Architektur der Häuserblöcke kommunizieren und gleichzeitig aus lose dahin geworfenen Papierstreifen zu bestehen scheinen, ist der englische Titel in einer strengen Bauhaus-Grotesk gehalten. Leicht transparente Überschneidungen bringen das Paar zusammen. Es scheint, als treten in Schrift gegossene Aspekte gegeneinander an: westlicher Modernismus und der schwindelerregende Wandel der Realität chinesischer Megacities [vgl. fig.b, S. 82].

双方文字外型特征基于主题原因被同等对待，从而发生“文字伙伴”间相互呼应的关系。“浮城游生 Fleeting City Floating Life”海报（设计者：OMD）以文字的结构性为主题。当汉字在造型上与房屋建筑对话，形同随意堆置的碎纸片时，英文标题则持于精确严谨的包豪斯无衬线体。约略透明的重叠将彼此联结。它们似乎在证明与字体浑然为一的观点：西方现代化与中国巨型都市现实令人眼花缭乱的飞速转变 [第82页图b]。

UF, RW

die chinesischen Zeichen voneinander trennen, deren Farbe wiederum mit der Wand korrespondiert [vgl. fig.f+h+i, S.8; fig.e+f, S.9; fig.m, S. 10; fig.k, S.11].

澳门到1999年止为葡萄牙殖民地，当地一个典当铺手写的招牌上，红色汉字行书在整体上颇强势 [第33页图b]。圆毛笔字柔韧的笔锋、水笔 / 扁平毛笔写出或用模板刷成的黑色拉丁字母的方角无衬线，营造了一个十分有趣的对比。强势的不只是字的大小，且在行文方式和构图上为中国传统的“纵向书写”：十足按物壹年期满。虽然葡萄牙译文也纵排（行宽向中文字宽对齐），在阅读上却极劣势地隶属于中文：pelo valor real do objeto em penhora prazo de um ano，其中一个单词甚至必须独自另起一行。在这里发生了一种拉丁字母被中文侵吞的现象。再者，两种文字在外型上毫无干系。那么，这个画面是如何达到完整性的呢？西文基本笔画等宽的外框纹饰及线条在这里担起了首要作用。加上葡文颜色与外框相呼应，且扮演了中文书法字框的角色，把汉字分隔开来 [见第8页图f+h+i；第9页图e+f；第10页图m；第11页图k]。

### Relative Beziehung 相呼应的关联

Auf der Hinweistafel einer Agentur für Zeitungswerbung in Taipeh (广告代登 *guǎnggào dài dēng*) [vgl. fig.d, S. 35] gesellen sich 黑体 *hēitǐ* («Grotesk»), 行楷 *xíngkǎi* (Halbkursive), 正楷 *zhèngkǎi* (Normalschrift), 隶体 *lìtǐ* (Kanzleischrift), Gotische Textur und 草书 *cǎoshū* (Kursive) in einer Tabelle zueinander. Obwohl diese Schriftzüge allesamt autark und individuell erscheinen, entsteht eine Beziehung zwischen ihnen, deren gemeinsamer Nenner nur die schmuckvolle Ausführung und der gleichmässige Rhythmus der Zeichen sein kann. Die kalligraphischen Zeichen repräsentieren Intelligenz, persönlichen Stil, die jeweilige Aussenwirkung der Zeitung. Die gotische Textur aus dem 19. Jahrhundert zeigt sich auf ähnlich eigen sinnige Weise schmuckvoll. Die Attitüde dieser Schriften, Chinesisch wie Latein, vermittelt einen distinguierten, klassisch-konservativen Eindruck. Bemerkenswert auch, dass die schwarzen Tabellenrahmen, welche die Gruppierung zusammenhalten, sich nicht unbedingt einengend auf die Wirkung auswirken.

台北的报纸“广告代登”将黑体、行楷、正楷、隶体、草书统统纳入其中。虽然看似各自独立，却能由共同的华丽呈现和同样的文字节奏来达成相互统一，以书法代表才智和该报独到的风格。19世纪的哥特式纹理体（Textur）也满戴装饰特立独行地展示自己。从文字的风度



fig. a (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-switching, S. 40)

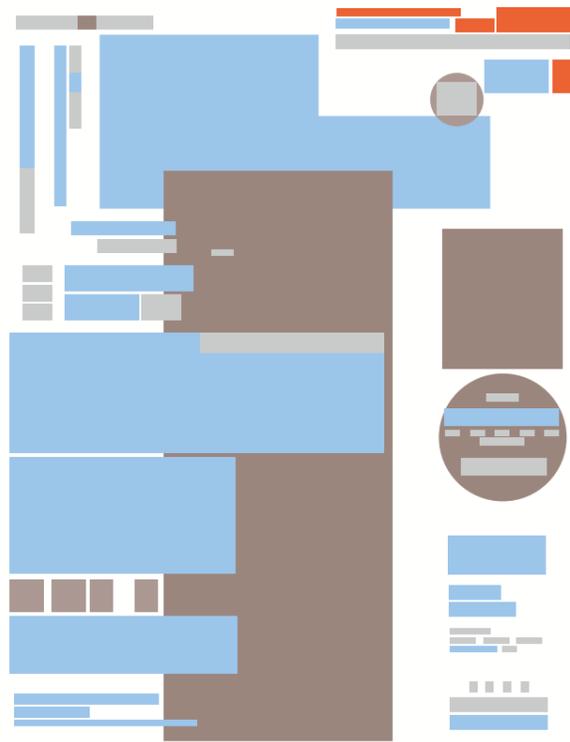


fig. b (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-mixing, S. 40)

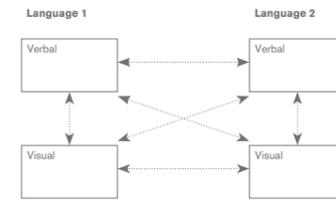
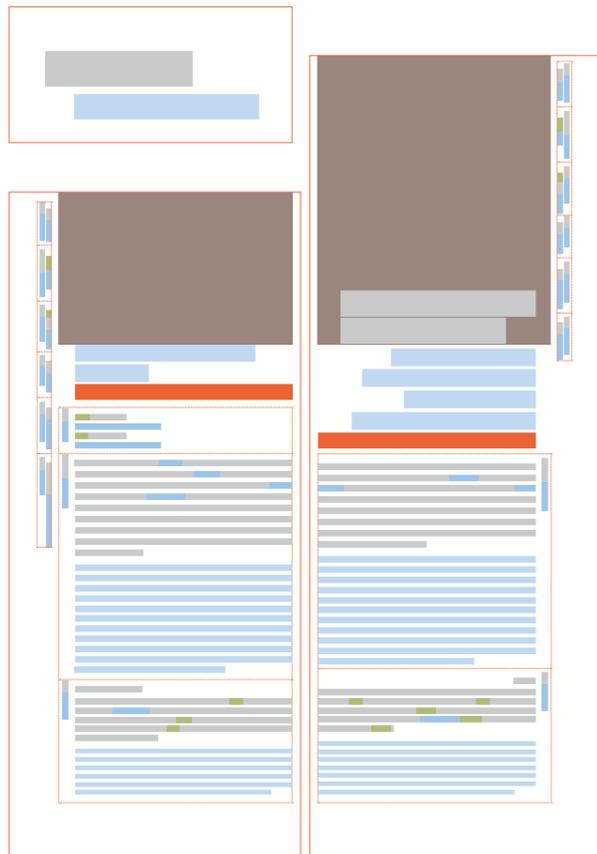


fig. a (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Interaktion zwischen dem Visuellen und Verbalen, S. 39)

# A Descriptive Framework for Chinese-English Bilingual Typography

## Introduction

Typography can be thought of as a ‘metalanguage’ – a visual language that encodes verbal language itself. The term ‘verbal-graphic language’ (Twyman, A schema for the study of graphic language, 1979) refers to this conception of typography. One could argue that any instance of typography is already ‘bilingual’, in the sense that verbal and visual languages are combined to form an integrated whole. When two or more verbal languages are represented in typographic communication, the interaction between the visual and the verbal is amplified [fig. a, p. 39]. A variety of complex issues arise on syntactic, semantic as well as pragmatic levels (Morris, Writings on the general theory of signs, 1971).

My academic endeavours in bilingual typography are focused on Chinese-English bilingualism, specifically in the Hong Kong context. However, the framework presented here might be applicable to other languages as well, although specific graphic and spatial attributes would vary.

## The Hong Kong context

Hong Kong is a Special Administrative Region of China, located at the south coast of the country. After the signing of the Treaty of Nanking between Great Britain and the Qing Dynasty government in 1842, Hong Kong was ceded to the British as a colony. English has been an official language of Hong Kong since then. However, it was not until 1974, after a series of anti-colonial riots, that Chinese was elevated to the status of a co-official language along with English.

The nature of bilingualism has evolved throughout the history of Hong Kong’s development, from diglossia with minimal bilingualism to bilingualism being widely incorporated into vernacular usage amongst the general population in recent decades.

After the handover of Hong Kong’s sovereignty to the People’s Republic of China in 1997, English and Chinese remain official languages, although Chinese has gained increased importance in official as well as informal domains.

Traditional Chinese is the written form commonly used in Hong Kong, and Cantonese is spoken by the majority of the population. Simplified characters and spoken Putonghua (Mandarin) used in mainland China, have become more common in Hong Kong after the handover.

fig. a, p. 50: Analyzing a sample of ‘Code-switching’: Tao magazine, August 2011  
fig. b, p. 50: Analyzing a sample of ‘Code-mixing’: Hong Kong Independent Film Festival programme guide 2010

- Chinese
- English
- Shared
- Numbers
- Images

### Types of bilingualism

The following three types of bilingualism are commonly found in Hong Kong [fig. a – c, p. 40]. *Parallel*: where two languages are presented as equivalents to each other. *Code-mixing*: where one language is embedded into another below the clause level (words and short fragments). *Code-switching*: where one language is interweaved into another at clause level or above.

#### Parallel

Parallel bilingualism is the most common of the three. In Hong Kong parallel bilingualism is sometimes a legal requirement, an attempt to assign equal status to the languages in question, or to provide precise cross-referencing between the languages. While on a textual level both languages may assume equal status, this may or may not be apparent when it is visually designed [fig. a, p. 40; fig. a, p. 41].

#### Code-mixing

Code-mixing is where single words or short fragments of a second language are interspersed into the dominant language [fig. b, p. 38; fig. b, p. 40; fig. b, p. 41]. Code-mixing happens when partial translation is required, when providing clarification or translation for certain words such as specialised terms, or when phonetic transliteration is needed in a different script. In Hong Kong, code-mixing is also found in informal speech and popular print media, especially in recent years, where English words are interspersed within a primarily Chinese text, while still observing Chinese syntax. Motivations for code-mixing of this kind vary. Code-mixing may be used when it is difficult to find Chinese equivalents for certain English words. It may also serve to indicate status and cultural background, or act as emotional buffers (Li, *Issues in bilingualism and biculturalism: a Hong Kong case study*, 1996).

#### Code-switching

Code-switching refers to the insertion of entire clauses, sentences or paragraphs of a second language into the dominant language [fig. a, p. 38; fig. c, p. 40; fig. c, p. 41]. One has to be well-versed in both languages in order to understand the full meaning of the text, since vis-à-vis translation is not the intention. This type of bilingualism has been gaining in popularity in recent years. Some linguists do not differentiate between code-mixing and code-switching, as the two are functionally similar. However, I believe that this differentiation is needed, especially in the context of Hong Kong.

The context of use of a piece of typographic communication would dictate which type of bilingualism is the most appropriate. The three types of bilingualism may also occur simultaneously, as is often the case in

Parallel

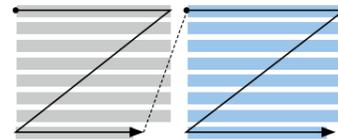


fig. a [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Parallel bilingualism: Zwei Sprachen werden gleichwertig präsentiert, S. 40.]

Code-mixing

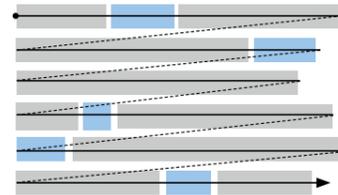


fig. b [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-mixing: Eine Sprache ist innerhalb eines Satzes in die andere Sprache eingebettet, S. 40.]

Code-switching

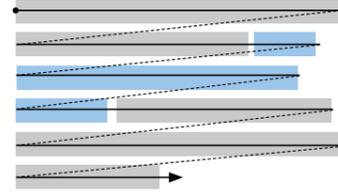


fig. c [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-switching: Eine Sprache ist in die andere Sprache eingebettet. Ganze Sätze wechseln einander ab, S. 40]



fig. a (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Parallel bilingualism, S. 40)



fig. b (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-mixing, S. 40)



fig. c (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-switching, S. 40)

complex documents. All three types relate to the status relationship between the two languages as well as their semantic structures on a textual level.

### A comparative descriptive framework

At the outset of my research, it became apparent that a framework was needed for describing all of the available attributes that can be applied to textual content in the two languages in question. These variables may be applied in typographic designs with the intention of establishing a ‘cueing system’, in order to optimise readers’ access to the information and their ability to understand the semantic structure of content in both languages.

Similar to what translation does to verbal language, my intention was to find equivalents of graphic and spatial attributes that can be applied to both Chinese and English. Mapping these attributes according to their semantic values across the two languages help us understand which graphical and spatial cues are directly transferable, which ones have no direct equivalents and which ones are similar but not exact counterparts of each other.

During my research process I came to a realisation that one should avoid subjective discussions of ‘visual harmony’, at least without first understanding what needs to be harmonised and how they should be harmonised. The idea of harmonisation – making two elements visual equivalents of each other – applies to the semantic and access structures of the textual information in both languages. Therefore, whether visual harmony is desirable highly depends on context.

The comparative descriptive framework is the result of collecting and analysing examples of Chinese-English bilingual typography from Hong Kong. It can be used to describe all possible situations in which the two languages coexist, breaking down each attribute and putting them into meaningful groupings. Seventy-six attribute comparisons are organized in two main classes (graphic and spatial) and eleven sub-groupings are organized in a matrix [fig. a, p. 42–43].

Of the seventy-six comparisons, thirty are directly transferable between the Chinese and English (highlighted in pale yellow in the matrix). These attributes may be shared between the two languages and are not specific to the typographic conventions of the individual languages. Twenty-five attributes are language-specific and have no equivalence in the other language (coloured light grey in the matrix). If these attributes are used, they will have to be replaced by other attributes in the other language. The remainder of the attributes have counterparts in the other language that are similar in semantic value but are not absolute equivalents.

	Chinese 中文	English 英文
<b>A Spatial sequence</b> 空间排序	01	order in vertical sequence 纵向排序
	02	order in horizontal sequence 横向排序
	03	sequence assumed via position 位置引申的次序
	04	sequence assumed via graphical attributes 视觉属性引申的次序
	05	order of appearance in linear sequence 线性流向的出场次序
	06	reveal or hide after interaction 互动后揭示或隐藏
	07	transform after interaction 互动后转化
<b>B Configuration</b> 配置方法	01	linear stream 纯线性流动
	02	prose (linear interrupted) 段落 (线性中断)
	03	verse (lines broken for sense) 诗句 (根据字义换行)
	04	branching (tree) 分支 (树形结构)
	05	list 列表
	06	matrix 表格
<b>C Reading direction</b> 阅读方向	01	left to right 从左至右
	02	top to bottom, right to left (vertical) 从上而下, 从右至左 (纵向)
	03	right to left (horizontal) 从右至左 (横向)
	04	— stacked letters, top to bottom 纵向叠起字母, 从上而下
	05	sideways, top to bottom 转侧, 从上而下
	06	sideways, bottom to top 转侧, 从下而上
<b>D Alignment</b> 靠齐方法	01	justified 左右对齐
	02	flush left, ragged right 齐左散右
	03	flush top, ragged bottom 齐上散下
	04	flush right, ragged left 齐右散左
	05	centered 分中
<b>E Spacing</b> 空间处理	01	column width 栏宽
	02	line spacing 行间距
	03	paragraph spacing 段间距
	04	first line indent 首行缩进
	05	indent 缩进
	06	outdent 突出
	07	character spacing 字元间距
	08	— letterspacing 字母间距
	09	— word spacing 单词间距

fig. a

\* Satz- und Layoutsoftware macht es technisch möglich, Schriften schräg zu stellen, doch ist es jedem Typografen klar, dass diese Praxis minderwertig ist – die Verwendung von echten Kursivschnitten gehört zum festen typografischen Repertoire lateinischer Schriften. Chinesische Schriften verfügen jedoch nicht über Kursivschnitte, und wenn man von Kursivität sprechen kann, dann keinesfalls durch eine schräge Vertikalachse. Schräggestellte chinesische Typen stellen also ganz klar eine zu wörtlich genommene Übernahme westlicher Gestaltungsprinzipien in den chinesischen Kontext dar. Auszeichnung funktioniert dort anders (z.B. durch Sperrung, vgl. S. 16).

	Chinese 中文	English 英文
<b>A Type style</b> 字体风格	01	Songti or Mingti 宋体或明体
	02	Heiti 黑体
	03	Kaiti 楷体
	04	Fang Song 仿宋体
	05	cursive 草写体*
	06	display 标题字
	07	calligraphy 书法
	08	handlettering 手绘字
	09	writing tool & material 书写工具及材料
	10	typesetting and production method 排版及制作方法
<b>B Scale &amp; measure</b> 大小及量度	01	actual point size 实际点数
	02	appearing size 视觉大小
	03	character height 字元高度
	04	— x-height X高度
	05	— ascender length 上椽长度
	06	— descender length 下椽长度
	07	— baseline 基线
	08	Ideographic Character Face (ICF) size 表意字面 (内框) 大小
<b>C Weight &amp; density</b> 粗细及密度	01	actual stroke width 实际笔画粗细
	02	weight 重量 (粗细)
	03	overall density 整体密度
<b>D Typographic variants</b> 字元变换	01	— upper- and lowercase 大小写
	02	— all-capitals 全大写体
	03	— small-capitals 小大写体
	04	— italic or oblique 草写斜体或倾斜体
	05	— swashed characters 花体字
	06	— superscript 上标
	07	— subscript 下标
	08	circled & framed characters 圆及方框字元
	09	jiazhu (split-column notes) 夹注
	10	oblique effect 倾斜
<b>E Typographic adornments</b> 字元装配	01	underlining 底线
	02	strikethrough 删除线
	03	paragraph rules 段落嵌线
	04	emphasis marks 着重号
	05	zhuyin (phonetic glosses) 注音
	06	other graphical effects applied to the text 其它字元效果
<b>F Graphical devices</b> 视觉元素	01	text colour 字元颜色
	02	background colour 背景颜色
	03	border width 线框粗细
	04	border style 线框风格
	05	border colour 线框颜色
	06	other graphical devices 其它标识

### Graphical attributes

The graphical attributes class includes intrinsic typographic transformations as well as extrinsic graphical devices that could be applied to the text itself. The sub-groupings are: (a) type style, (b) scale and measurement, (c) weight and density, (d) typographic variants, (e) typographic adornments and (f) graphical devices. The most apparent difference between Chinese and English is that one is logographic while the other alphabetic. Their constructions and visual qualities are very distinct. This is reflected in the descriptive framework; many of the graphical attributes have no counterparts in the other language (seventeen in total).

Note that type style, typographic variants and typographic adornments are divided into separate sub-groupings. Although all three of these groups refer to the form of the letters or characters, there are essential semantic differences amongst them. For example, the type style sub-group refers to the classification of typefaces in the two languages. It is apparent that the historical evolution of these major styles of typefaces for the respective languages have taken separate courses. While there may be stylistic similarities between them, the two differ in their use and connotative meanings.

The typographic variants sub-group specify the inherent transformations that can be applied to the text. Most of these attributes have specific semantic values associated with them by convention. Here, italic is differentiated from oblique effect. While italic type is not used in conventional Chinese typography, one could artificially skew the characters to achieve a similar effect, but it would not have the same semantic value as conventional italic type in the English language, unless expressly specified. English has a number of such typographic variants that are not available in Chinese, which means that other attributes must be 'borrowed' in order to mimic the visual effect.

Typographic adornments are graphical marks and elements that can be 'anchored' into the text, for example paragraph rules, underlining and emphasis marks. These are distinct from graphical devices, which are extrinsic to the text itself. Because graphical devices are extrinsic to the text, they are not rule-bound and are therefore more fluidly transferable between the two languages.

### Spatial attributes

The spatial attributes class includes spatial organization, sequence, direction and grouping. The sub-groupings are: (a) spatial sequence, (b) configuration, (c) reading direction, (d) alignment and (e) spacing. This class mainly concerns spatial attributes, but time is also implied by nature.

The spatial attributes are applicable to both the macro and the micro, whereas the graphical attributes are only relevant to the micro. Compared with the graphical attributes, spatial attributes tend to be more transferable between the two languages. These spatial attributes can be used

to describe global properties that shape the overall status relationship and semantic structure, as well as information that is shared between the two languages and groupings of information.

The spatial sequence sub-group is concerned with the spatial arrangement of textual information and how it implies temporal sequencing in various situations. Vertical and horizontal sequences denote priority in the reading process. Sequences implied in positioning work in a similar manner. The application of graphical attributes such as scale, may also suggest the reading sequence. Linear sequences impose a controlled release of information, for example in a video or motion graphic sequence. Interaction may also reveal, hide or transform the textual information via direct manipulation of textual content from one language to another.

The configuration sub-group adopted and paraphrased from Michael Twyman's 'Schema for the study of graphic language' (1979) refers to the ways in which text is organized graphically. These are potentially transferable between the two languages.

With regards to reading direction, several of the attributes are bound by language-specific conventions. While Chinese can be read vertically, horizontally from left to right as well as right to left, English cannot.

In terms of text block alignment, although both Chinese and English text can be set justified or flush left, justified setting is the most natural for Chinese as the characters are monospaced, while flush left is most natural for English.

### Global and local properties

A certain amount of sensitivity and discipline is desirable for any cross-cultural typographic designers when designing complex multilingual documents. Judicious application of these attributes would ensure coherent and accessible designs. The terms 'global properties' and 'local properties' are used here to group these attributes and allude to the encoding of textual content. 'Global properties' refers to a class of attributes that articulate the overall status relationship between the two languages. 'Local properties' refers to the attributes that articulate the semantic structure of each individual language. Figure a, p. 45, illustrates the interaction between these properties on the verbal and visual levels.

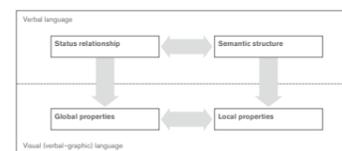


fig. a

### Conclusion and future directions

Typography is the only means through which verbal language is visually manifested; the typographer is endowed with the capacity to mediate and transform textual content. In multilingual typography this mediation or transformation process is ever more crucial. The partnership between the originators of the textual content and typographic designers become highly critical.

## 多语种媒体：文字并存的度

### Multilinguale Medien: Grade der Koexistenz

#### 在中国的当代标准

汉语与拉丁文字系统的并存在平面媒体里从根本上分有两个面，一面是顺应通常语言的标准，另一面则旨在文字并存中特意的演译。正如现代汉语文字排版所趋，前者乃西方语文（如：拉丁语）和汉语元素的并存关系，除拉丁字母外，日语、韩语及其它元素与中文的组合亦有出现。在这种自然的并存关系下，出现了汉语文章里夹带了阿拉伯数字或者来自西方标点符号的现象。值得注意的是，阅读这些符号的时候人们并不使用外文，而使用中文读法。从而可以看出，当代的汉语编排本身是多种文字的（英：multiscript），与多语言（英：multilingual）相异。

#### Der gegenwärtige Standard in China

Die Koexistenz von chinesischen und lateinischen Schriftsystemen hat in typografischen Medien grundsätzlich zwei Seiten. Die eine folgt den jeweils üblichen sprachlichen Standards, die andere hat die bewusste Orchestrierung der Koexistenz zum Ziel. Erstere stellt das Koexistenzverhältnis von westlichen und chinesischen Elementen dar, so wie es die moderne chinesische Typografie verlangt. Neben chinesischen und lateinischen können auch japanische, koreanische und auch andere Elemente auftreten. Im Erscheinungsbild dieses natürlichen Koexistenzverhältnisses können also innerhalb eines chinesischen Textes arabische Ziffern oder Interpunktionen nach westlichem Muster vorkommen. Es ist zu bedenken dass diese Ziffern dann aber nicht auf Englisch, sondern auf Chinesisch gelesen werden. Zeitgemässe chinesische Texte sind folglich multiskriptural (Englisch: *multiscript*).

#### 文字并存的第一种程度

如果一篇中文文章中不仅出现了数字（如年代），也出现了其他语言（如英语），就涉及到了多语种文字排版。比如在提到城市名称日内瓦时，为方便导航会将其原文用括号括起来注在其中文名称之后。地址也一定要写原文，否则邮局无法投递。在汉学、哲学以及文学领域，如在论语的德文译文中，汉语词汇随处可见。这就是一种被特意使用的、经济的并存关系。这里所谓的经济，所指仅表述两种语言中被认为最必要的信息。

不同语言相互渗透度的几种可能  
Über graduelle Möglichkeiten der Durchdringung von verschiedenen Sprachen

Composite Font aus Monotype Hei XBold, simplified Chinese, 15´ und Berthold Akzidenz Grotesk Bold, basic Latin

Berthold Akzidenz Grotesk Bold, basic Latin, 13´

Composite Font aus Monotype Hei XBold, simplified Chinese, 11´ und Berthold Akzidenz Grotesk Bold, basic Latin

Mittellinienraster, Zeilenabstand 19,5´

Composite Font aus Fangzheng Shu Song, simplified Chinese, 10,5´ und Mota Italic Vesper Light, Normalziffern 97% (entspricht 10,19´), Grundlinienversatz +2%

Berthold Akzidenz Grotesk Bold, basic Latin, 11´

Grundlinienraster, Zeilenabstand 13´

Mota Italic Vesper Light, Latin extended, 10,5´

Für das Layout der Seiten 47–51 wurde «Der dritte Grad der Koexistenz» berücksichtigt: Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der dritte Grad der Koexistenz, S. 49

Layout: Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der dritte Grad der Koexistenz, S. 49)

#### Further Reading

Lu, D. 卢丹怀 (2005). *Xianggang shuangyu xianxiang tansuo* 香港双语现象探索. Hong Kong: Sanlian.

Pennington, M. C. (Ed.) (1998). *Language in Hong Kong at century's end*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Walker, S. (2001). *Typography and language in everyday life: prescriptions and practices*. Harlow: Longman.

Keith Tam. Born in Hong Kong and having lived in the UK and Canada, Keith Tam is a Hong Kong-based information designer, typographer, teacher and researcher with a multicultural perspective. He is currently an assistant professor at the School of Design of the Hong Kong Polytechnic University, where he is leader of the Visual Communication Design discipline and the Information Design Lab. Prior, Keith taught and practised communication design in Canada. Keith's research and pedagogy focus on the interrelationship between typography and information design. His work encompasses the history, theory and practise of typography, with particular interest in text typography, typographic structures, complex information and multilingual issues. Recent projects include bilingual typography, wayfinding and spatial representation, tourism information design and theory of Chinese typography. Keith holds a BDes in Communication Design from the Emily Carr Institute, Canada and an MA in Typeface Design from the University of Reading, UK. → www.sd.polyu.edu.hk → www.sd.polyu.edu.hk/web/Research/InformationDesignLab → keithtam.net

Further investigation in multilingual typography that may emerge from this comparative descriptive framework presented here may include issues of performance or usability in various contexts of use, such as language education; aesthetic concerns; cultural conventions and cross-cultural hybridity; or semantic markup of multilingual dynamic textual content, amongst others. The comparative descriptive framework also has the potential to be expanded to include other kinds of attributes and comparisons, for example temporal and interactive attributes. This framework may also be adapted for comparing other languages or for more than two languages.

To graphic designers working in one language, typography might not involve much more than the shaping the visual appearance of text for the proverbial ‘clarity’ and aesthetic enjoyment. Consequently, discussions on typographic matters often centre on syntactical aspects. When working with two or more languages, however, additional factors have to be taken into consideration. In my research, I endeavour to examine typography through the lens of information design. The perspective that I have presented here is not intended to be didactic nor prescriptive, but to provide a common language that will transpire further discussion on multilingual typography of a more critical nature.

### Acknowledgments

I would like to take this opportunity to thank the School of Design of the Hong Kong Polytechnic University for their support to make this research project possible. Funding for this research was provided by the Departmental General Research Fund (DGRF), project titled ‘Bilingual typography: Hong Kong case studies’ (project code GU–538).

譚智恒 Keith Chi-Hang Tam, Information Design Lab  
School of Design, Hong Kong Polytechnic University

谭智恒是跨文化信息及文字设计师、研究员、教育工作者。现职香港理工大学设计学院助理教授兼视觉传达设计学科主任及信息设计研究室主任。前温哥华埃米莉卡尔艺术设计学院传意设计助理教授，亦于加拿大从事设计工作。谭氏专注于文字编排设计与信息设计的相互关系，对中西文文字设计之历史、理论及实践有浓厚的兴趣。尤其热衷于内文、编排结构、信息设计和双语并行的问题，从事此等范畴的教学、设计及学术研究。近期的研究项目包括中英双语设计、城市觅路及导向系统设计、旅游信息设计及中文文字设计理论。谭氏毕业于加拿大埃米莉卡尔艺术设计学院传达设计学士及英国雷丁大学字体设计硕士课程。

## Der erste Grad der Koexistenz

Tauchen in chinesischen Texten nicht nur Zeichen (wie etwa Jahreszahlen), sondern auch Begriffe anderer Sprachen auf (z.B. englische), kann man von multilingualer Typografie sprechen. Es ist beispielsweise nützlich, in einem chinesischen Text über die Stadt Genf Ortsnamen auf Französisch nach dem jeweiligen chinesischen Begriff in Klammern aufzuführen, um die Navigation vor Ort zu erleichtern. Eine Anschrift ist nur in der jeweiligen Objektsprache sinnvoll, da sie sonst von der Post nicht zugeordnet werden könnte. In sinologischen, philosophischen bzw. literaturwissenschaftlichen Texten, wie einer deutschen Konfuzius-Übertragung, trägt das Einstreuen chinesischer Begriffe mit zum Verständnis bei. Wir können hier von einem bewusst herbeigeführten, ökonomischen Koexistenzverhältnis sprechen. Ökonomisch soll heissen: nur das für nötig Erachtete wird in beiden Sprachen präsentiert [fig. a, S. 58–59; fig. a, S. 60–61].

## 文字并存的第二、三种程度

一篇文字用两种不同语言同时呈现时，文字并存的演译也就出现了。所有特意用双语种排版的交流媒体都列属其中。那么问题就随之而来：这些语言互相交织的度在哪里呢？对此，双语的并存兴许可分为如下三个不同的度：第一种度是两种类型的语言在同一个媒体中并非相互交织，而是相继出现（例如多语种合同文件）。这种形式往往出现在文章段落、章节或者在双页文本（左右页不同语言，以内页边为界）中。即便一个文本使用了多种语言各自发表问世，广义地说也算是第一程度的语言并存。第二种度乃是有意地建立语言类型之间的关系（使用不同语种的左右或者上下编排……），以制造两种语言的对话。这种编排方式可在非常微妙的层面上增进跨语种之间的互相信任与交流 [对比第 58–59 页图 a; 第 60–61 页图 a]。

## Der zweite und dritte Grad der Koexistenz

Die Orchestrierung der Koexistenz beginnt dort, wo ein Text teilweise oder auf voller Länge in zwei Sprachen gleichzeitig präsentiert wird. Hierzu zählen alle Kommunikationsmedien, die bewusst bilingual gestaltet sind. Die Frage ist dann: In welchem Grade sind die Sprachen ineinander verflochten? Im zweiten Grad werden beide Sprachversionen innerhalb eines Mediums nacheinander aufgeführt, ohne dass sie direkt vermischt werden (z.B. in mehrsprachigen Vertragsdokumenten), abschnitts-, kapitelweise oder auf getrennten Seiten.

Code-mixing

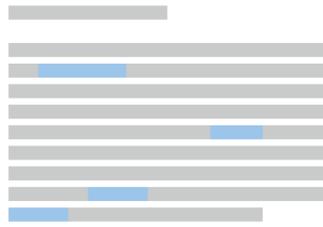


fig. a (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Code-mixing, S. 40). Der erste Grad der Koexistenz entspricht dem von Keith Tam beschriebenen Typ «Code-mixing»: eine Sprache ist innerhalb eines Satzes in die andere Sprache eingebettet (Wörter und Satzfragmente). Der Übergang zwischen Standard, erstem Grad und Code-mixing ist fließend, immer abhängig vom Schreibstil des Autoren.

Unterschiedliche Textlängen

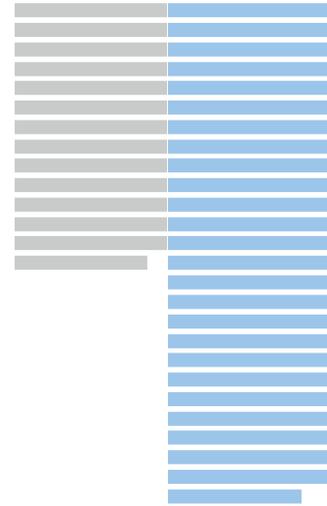


fig. a [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Parallel bilingualism: Zwei Sprachen werden gleichwertig präsentiert, S. 40]. Wird ein Text auf voller Länge in zwei Sprachen gleichzeitig präsentiert, entsteht bei dieser Gestaltung eine grosse Lücke.

Die Abfolge der Sprachen



fig. b (Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Parallel bilingualism: Zwei Sprachen werden gleichwertig präsentiert, S. 40). In diesem Beispiel ist die chinesische Sprache bevorteilt, denn für das Englische muss man zunächst den Anfang des Textes suchen.

Im dritten Grad teilen sich die verschiedenen Sprachversionen sogar eine einzelne Seite. Sie werden damit bewusst zueinander in Beziehung gesetzt (neben- oder übereinander...) und beginnen einen Dialog. Parallele Lösungen (eins zu eins) sind damit genauso gemeint wie stark ineinander verwobene Anordnungen von Textblöcken. Diese Gestaltungsmethode wird auf einer subtilen Ebene das gegenseitige Vertrauen und die interkulturelle Kommunikation fördern [fig. b, S. 62–63; fig. b, S. 64; fig. a, S. 65].

此类编排方式中以下三个问题相当重要：一、这种正字法文字编排是否在双语中得到了对等的对待，而受众以及同行能否在各个方面满意呢？是否此间涉及的每一种语言类型都各自成立，且表达充分了呢？二、这种编排是否重在整体？系统地面面相较之下，所使用的媒介是否具备其应有的功能性，抑或已然妨碍了阅读习惯？双语的运用在整体字面（布局、段落间距）上是好是坏？是否仍维持了平面张力（信息多量易分散接收力）？哪些地方可以减除哪里又可以整合？再如图片和图片标题是同时出现，还是文本中不同的文字对应各自不同的图像，以达到双语排版上的互补作用？这样就出现了各种复杂的编排可能性，也是针对“翻译”一词其明确性的质疑。三、多语种编排是否影响到该传媒的美，是积极还是消极的？

Beim Gestalten sind die folgenden drei Grundfragen relevant: sind erstens die orthotypografischen Standards der jeweiligen Sprachen gleichermaßen beachtet worden, Rezipienten und Teamkollegen auf allen Seiten dahingehend zufriedengestellt? Wurde jede Sprachversion für sich alleine genommen akzeptabel und solide umgesetzt? Handelt es sich zweitens um ein Ganzes? Ist dieses einheitliche Medium nach systematischen Gesichtspunkten funktionsfähig oder werden die Lesegewohnheiten beeinträchtigt? Wirkt sich die Multilingualität positiv oder negativ auf den gesamten Schriftsatz (Raumaufteilung, Spaltenbreiten) aus? Ein *Mehr* an Information zerstreut auch die Rezeption. Wird die gestalterische Spannung aufrechterhalten? Wo bieten sich Kürzungen und Vereinheitlichungen an? Beispielsweise können Bilder und Bildunterschriften als verbindende Elemente auftreten oder, im Gegenteil, den verschiedenen Sprachversionen des Textes auch jeweils unterschiedliche Bilder zugeordnet werden, welche dann wiederum in einem komplementären Verhältnis zueinander stehen. Hier zeichnen sich schon jetzt komplexere Möglichkeiten ab, die den Begriff Übersetzung in seiner Eindeutigkeit in Frage stellen. Übt drittens die Multilingualität einen positiven Einfluss auf die Ästhetik des Medium aus, ist sie Gewinn oder eher eine Last?

## 文字并存的第四种程度

第四种程度的文字并存，是语言及文字系统（英：scripts）缘自创意性、交流性或政治性的强烈混合——人们必能直接地感知到视觉文化中的互动、融合与透明化，同时也会面临一些语言、文化交融的谜思，而这些谜思作为别具匠心的文字编排的表达方式，正演绎了语言、视觉以及文化密码间的互补互动。

### Der vierte Grad der Koexistenz

Der vierte Grad der Koexistenz ist schliesslich die starke Vermischung der Sprachen und Schriftsysteme (Englisch: *scripts*) mit kreativen und kommunikativen Intentionen – dann soll die Interaktion, Vermischung und Transparenz von visuellen Kulturen direkt erfahrbar gemacht werden. So steht der Rezipient manchmal auch einem Sprach- und Kulturgeflecht wie einem Rätsel gegenüber, welches dann als bewusstes typografisches Statement die komplementäre Interaktion sprachlicher, visueller und kultureller Codes orchestriert. Wechseln die Sprachen und Schriften einander ersatzlos ab [fig. a, S. 66–67], entsteht eine multilinguale Information, welche einer entsprechend multilingualen Leserschaft vorbehalten ist.

在所有第四种程度的例子中，各种语言文字的同时呈现，也要求了文字编排必须意识到文字、句式以及图像之间的关系。

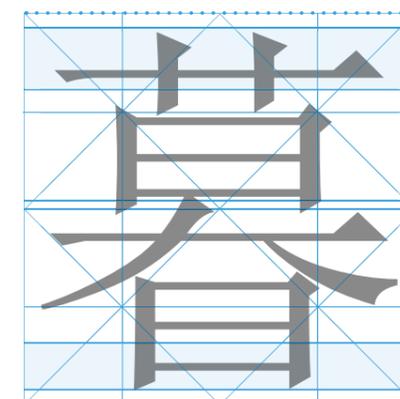
In den gezeigten Beispielen für die vier Grade sind die jeweiligen Schriftsprachen simultan präsent und erfordern gleichermassen die bewusste Gestaltung der Verhältnisse von Schriften, Satzelementen und Bildern zueinander.

## 中国字

中国古代，人们使用的书写材料不是纸张，而是“竹简”。人们将多个竹片编连在一起，从上至下，从右到左，在竹片上书写或雕刻汉字。在书籍普遍印刷之后，这种传统的书写方式依然可以见到（比如在一些古书籍中）。古书籍中的线型框格如同竹片之间的缝隙，“鱼尾”符号标明折页基准，它指示的“版口”包含书名和其它卷数信息，这些信息虽然有一部分直接印在了折线上，但仍可以看得很清楚 [参见第 56–57, 图 a+b]。古书籍经过世代流传，也不断地被添加了各种注释 [参见第 54 页, 图 b]。这些评注不仅更好地传播了原文，也应对了新思潮的批评。评注成为中国古书籍中的固定部分，并且很早就被直接写进了版面，一行原文中插入两行评注，评注提供一些相关的的信息，大小为原文字体的一半，仿宋体，通常和线型框格一样的红色（与黑色的原文形成对比）。评注和原文因此而产生的内在联系，在语言、逻辑和视觉层面上增加了中国古代经书翻译的难度。原文与评注相互交融的方式，也为当今中国印刷媒体中运用拉丁文字的方式提供了一个原始佐证。

### Chinesischer Satz

Im antiken China bestanden «Kodizes» nicht etwa aus Papier, sondern aus gebundenen Bambusrinden, die von oben nach unten in Zeilen von rechts nach links mit Zeichen beschrieben oder geritzt wurden. Die Struktur dieser frühen Handschriften hat sich durch die Buchdruckzeit bis heute erhalten. Das Linienraster bezieht sich formal auf die Spalten zwischen den Bambusstücken, der «Fischschwanz» dient zur klaren Bestimmung der Falzkante, er birgt Kolumnentitel und andere generische Informationen, welche zum Teil direkt auf dem Falz liegen, doch trotzdem gut lesbar sind [fig. a+b, S. 56–57]. Da man Kodizes von Generation zu Generation weiterreichte, wurden sie zusehends manuell annotiert [fig. b, S. 54]. Diese Kommentare dienten nicht nur der besseren Tradierung des Urtextes, sondern auch zur kritischen Positionierung neuer Strömungen. Da die «Kommentarkultur» zum festen Bestandteil chinesischer Bücher wurde, begann man früh mit ihrer typografischen Integration – der einzeilige Fliesstext wird durch zweizeilige Kommentare in halber Schriftgrösse durchbrochen, diese sind in der Schriftart 仿宋 *fǎngsòng* «ausgezeichnet». Oft zusammen mit dem Linienraster in rot gedruckt, werden sie zur generischen Information. Die dadurch entstehende innige Beziehung der Annotation zum Urtext erschwert die Übersetzung der Klassiker auf sprachlicher, logischer und visueller Ebene. Vielleicht bietet das Ineinander von Urtext und Kommentar jedoch auch einen guten Grund für den heute praktizierten Umgang mit der lateinischen Schrift in chinesischen Printmedien.

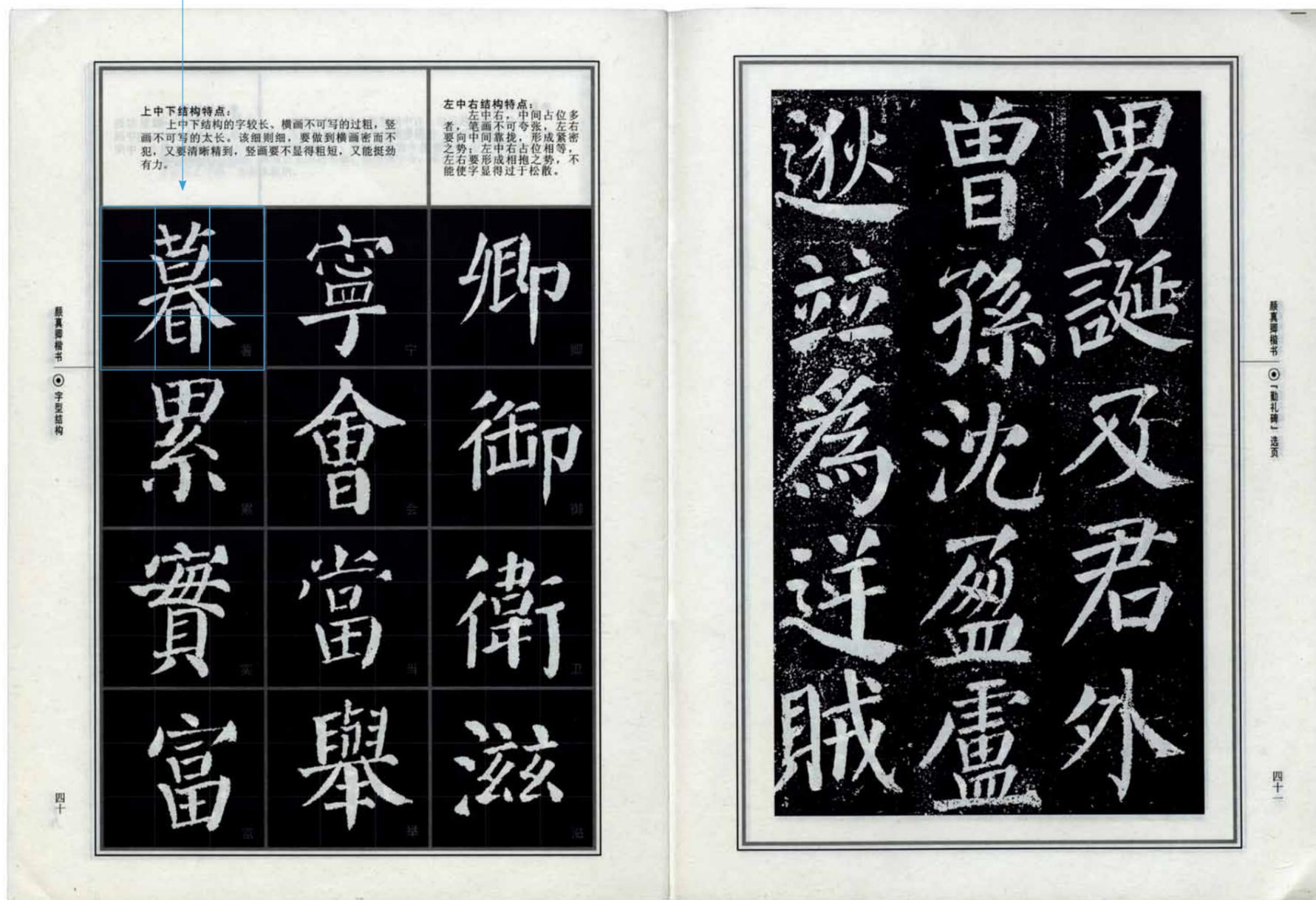


(Gestaltung von Relationen → Im Inneren der Zeichen, S. 16 ff.)



顏真卿楷书 “勤礼碑” 选页

四十一



上中下结构特点：  
上中下结构的字较长，横画不可写的过粗，竖画不可写的太长，该细则细，要做到横画密而不犯，又要清晰精到，竖画要不显得粗短，又能挺劲有力。

左中右结构特点：  
左中右，中间占位多者，笔画不可夸张，左密右疏，形相抱之势，不能使字显得过于松散。

颜真卿楷书 “字型结构”

四十

fig. d

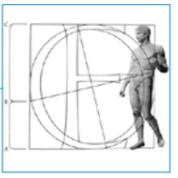
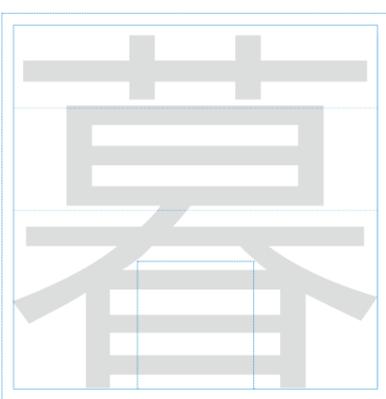


fig. a



Raumstruktur → 暮 mù oben-unten Struktur

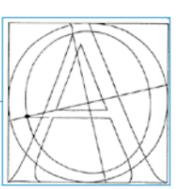


fig. b

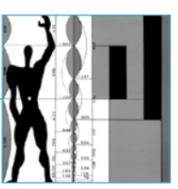


fig. c

Literatur zum Thema  
→ Kaech, W. (1956). *Rhythm and Proportion in Lettering*. Olten: Walter. (fig. a, b)  
→ Kapr, A. (1989). *Schriftkunst: Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. (4. Aufl.) München: Saur.  
→ fig. c: Der Modulor von Le Corbusier;  
fig. d: Wade, Yü yen tzü êrh chi : a progressive course designed to assist the student of colloquial Chinese as spoken in the capital and the metropolitan department: in three volumes. Volume 3, 1886.

Proportionen sind immer relativ, nie absolut. Dazu zählen sowohl die Proportionen der Elemente eines Schriftsystems, als auch die Proportionen, die verschiedene Schriftsysteme zueinander haben. Nur durch das Arbeiten auf einer relativen Basis kann man überhaupt zu Proportionen gelangen. Es gibt verschiedene Faktoren, die die Proportionen erfassbar und damit gestaltbar machen. Dazu gehört vor allem das Bewusstsein darüber, welchen Einfluss das Schreibwerkzeug auf das Zeichen hat und wie seine optimale Nutzung zur Lesbarkeit des Zeichens beitragen soll.

Über das Verhältnis der chinesischen Zeichen zu ihrem spezifischen Raum

汉字中独特的空间关系

Vertikale Textausrichtung (縱書/zhongshu) bedeutet das aufrechte Schreiben chinesischer Zeichen in Leserichtung von oben nach unten und in Zeilenfolge von rechts nach links (vgl. S. 51). Vollständig vertikal gesetzte Bücher werden «von hinten nach vorne» geblättert wie arabische Bücher. Buchrücken werden aufgrund dieser Praxis auch heute noch gerne vertikal gesetzt, lateinische Schrift wird dabei um 90 Grad nach rechts gekippt, um die Leserichtung nicht zu unterbrechen (vgl. S. 59).



Doppelseite aus einem kommentierten japanischen Gedichtband. Was auf den ersten Blick aussieht wie ein einfacher Buchblock, ist bei genauerem Hinsehen ein Zusammenspiel verschiedener Ebenen: den Hintergrund bildet ein Blockdruck in schwarz [1.1 - 1.5] mit Linienraster [1.1], generischer Navigation und Fischschwanz [nachträglich beschnitten, 1.2], einzeilig gross gedrucktem Haupttext [1.3], zweizeilig klein gedruckten Übertragungen bzw. Kommentaren [1.4] sowie Indikatoren über den Kommentarblöcken und negativen Überschriften in Kästen [1.5]. Die weiteren Schichten wurden durch einen oder mehrere Leser später per Hand hinzugefügt [2.1 - 2.2 und 3.1 - 3.4]: Neben mehreren mit japanischen Ruby-Annotationen in Kana ergänzten Stellen [2.1] finden sich auch Erklärungen bzw. Ergänzungen in Schwarz innerhalb und ausserhalb des Linienrasters [2.2]. Die höchste Ebene ist manuell in roter Tusche ausgeführt [3.1 - 3.4], es handelt sich hier einerseits um nachträglich eingefügte Interpunktionen [3.1], Unterstreichungen mit Verweisfunktion [3.2] sowie um weitere Zeichenergänzungen [3.3], auch arabische Ziffern sind zu entdecken [3.4]. Das gedruckte Buch an sich ist schon mehrschichtig, in ihm wurden dem Urtext bereits eine zeitgemässe Formulierung sowie regelmässige Kommentare hinzugefügt. Diese Praktik wird weitergeführt, das Buch bleibt auf diese Weise ständig in Bewegung.

fig. b [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Chinesischer Schriftsatz, S. 51]

Unterstreichungen werden in diesem Beispiel an die rechte Kante der Zeichen gesetzt, im zeitgemässen Vertikalsatz stehen sie jedoch links. Interpunktionen werden zwischen den Zeichen rechts eingefügt. Im Schriftsatz stehen sie meist zentriert (vgl. S. 59).

Gerahmte schwarze Kästen mit negativer Schrift tauchen im chinesischen Blockdruck bereits sehr früh auf. Im Gegensatz zu den sehr eng gesetzten Urtext- bzw. Kommentarseiten bilden sie einen Ruhepol, der die zur Strukturierung nötigen Akzente setzt.

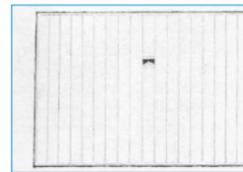


fig. a  
Primärliteratur zum Thema  
«Annotation / Kommentar»  
→ Peter Lombard: *Sententiae*, 1225-1250

经由手工标注达成组织与梳理  
Über das Strukturieren durch manuelles Interpunktieren und Annotieren

**Farbhierarchie**  
 Die Farbe Schwarz ist exklusiv für den Quelltext (die Worte des Meisters) sowie die generische Navigation mit Fischschwanz. Alles Rote dient entweder zur Betonung der Leserichtung (Linien) oder zur Kennzeichnung später hinzugekommener Interpunktionen bzw. Inhalte (Kommentare).

Der Fischschwanz markiert die Falzstelle, gleichzeitig ist er als ästhetisches Moment für ein traditionelles chinesisches Buch unerlässlich.



Fischschwanz im Druckstock

**Interpunktion**  
 Diese «Kreise» bezeichnen Satzenden. Zu Lebzeiten von 庄子 Zhuāngzǐ (ca. 365 – 290 v.Chr.) wurde das Satzende noch nicht durch eine Interpunktion, sondern mithilfe des Zeichens 也 yě dargestellt, das das Absinken der Stimme andeutet.

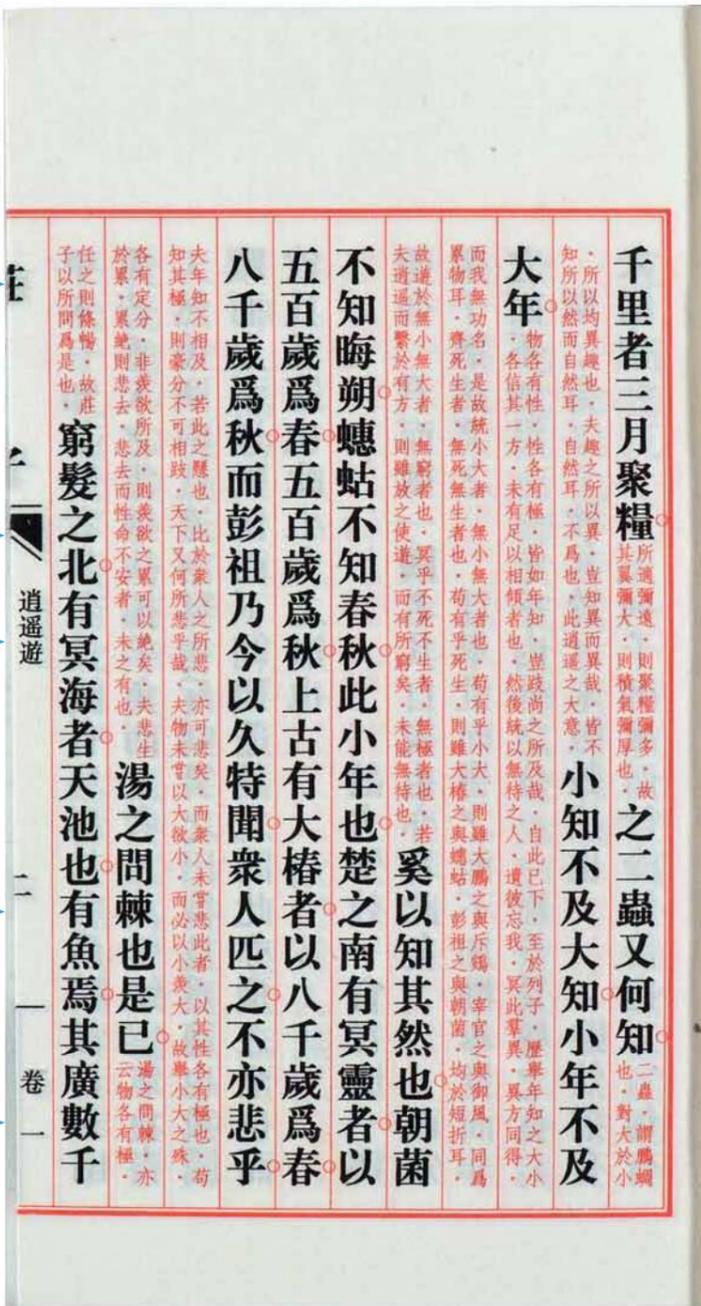
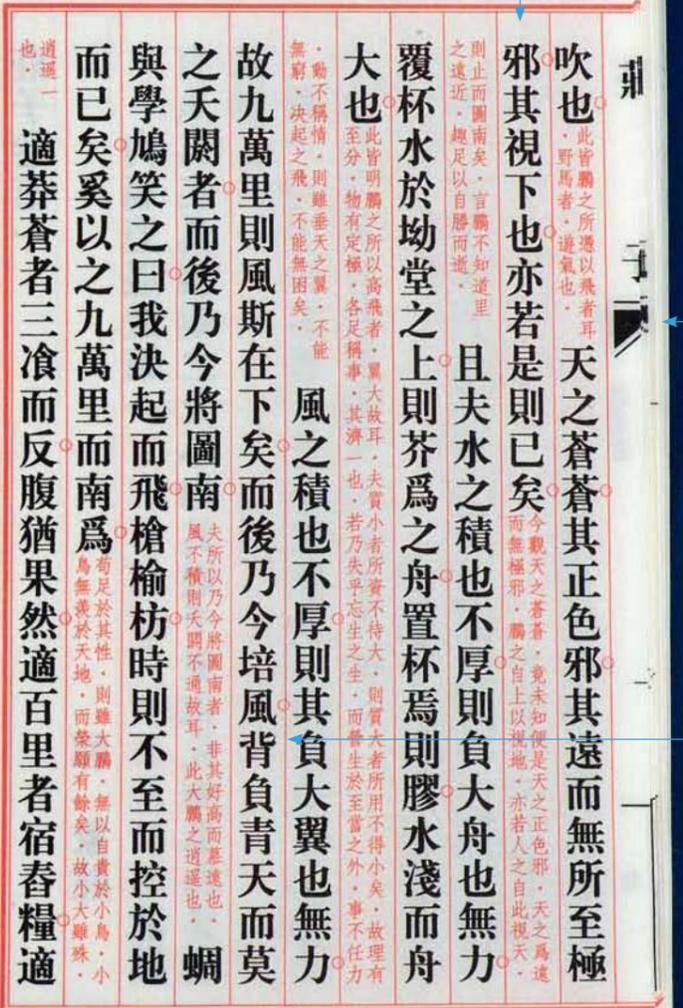


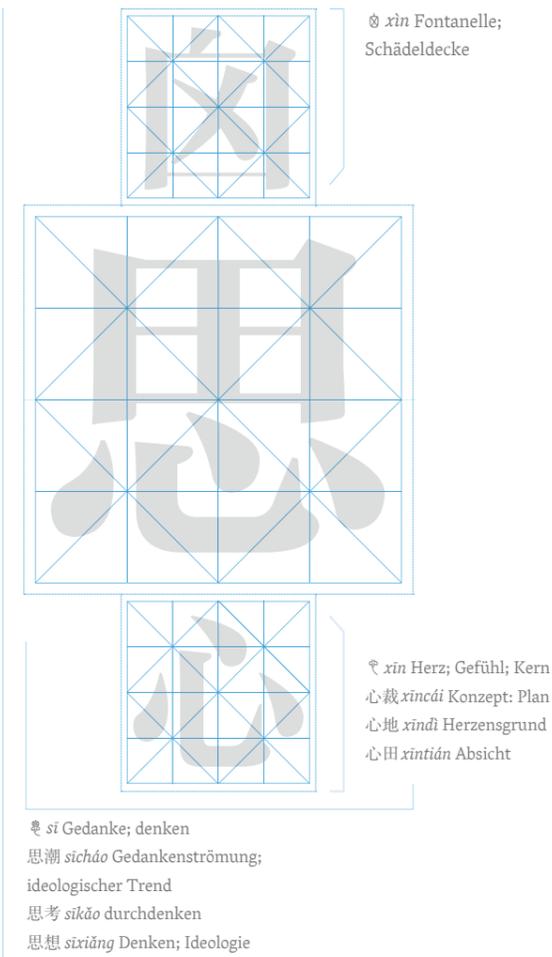
fig. a [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Chinesischer Schriftsatz, S. 51]

Dieses traditionell produzierte chinesische Buch ist die Neuausgabe eines Klassikers (der Text 逍遥游 xiāo yáo yóu – «Enjoyment in Untroubled Ease» des 庄子 Zhuāngzǐ). Seitenkonzept und Typografie weisen bewusst «klassische» Referenzen auf. Es ist vertikal gesetzt (vgl. S. 59), wird aus westlicher Sicht «von vorne nach hinten» geblättert, besteht aus vorne geschlossenen Vierteltbögen, bei denen nur die Aussenseiten bedruckt sind, die Fäden sind bei der Bindung von aussen deutlich sichtbar. Die Seite wird in drei Hierarchieebenen gegliedert: Das rot gedruckte Linienraster (eine Stilisierung

von aneinander gebundenen Bambusstreifen, der frühesten «Buchform» im alten China) betont die Leserichtung und trennt die generische Navigation an der Falzkante (ober- und unterhalb des «Fischschwanzes», siehe rechts Mitte) vom Textteil. Dieser unterteilt sich in den Quelltext (die Worte des Meisters), schwarz gesetzt in 宋体 sòngtǐ, und später hinzugefügte Kommentare (rot gesetzt in 仿宋体 fǎngsòngtǐ auf halber Grösse) bzw. Interpunktionen (rot auf den Linien).

Über das typografische Strukturieren, Interpunktieren und Annotieren

经由字体标注达成组织与梳理



Typografisch-etymologische Annotation des chinesischen Zeichens 思 sī (Gedanke; denken)

Primärliteratur zum Thema

«Annotation / Kommentar»

→ Schmidt, A. (1994). *Leviathan oder Die beste der Welten*. Zürich: Haffmans-Verlag.

→ Schmidt, A. (1993). *Abend mit Goldrand*. Zürich: Haffmans-Verlag.

→ Detjen, K. (Ed.). (2003). *Lenz: eine Novelle: mit den Aufzeichnungen von Johann Friedrich Oberlin 'Der Dichter Lenz, im Steintale' im Zusammendruck*. Göttingen: Steidl.

→ Willberg, H. P. (Ed.). (1987). *Christian Morgenstern: Werke und Briefe*. Stuttgart: Urachhaus.

→ Willberg, H. P. (Ed.). (1987). *Christian Morgenstern: Werke und Briefe*. Stuttgart: Urachhaus.

haus.

Über das typografische Strukturieren, Interpunktieren und Annotieren



Durch den hohen Anteil der Kommentare ist das Lesen chinesischer Klassiker nie linear gewesen. Die verschiedenen Elemente dieser zweisprachigen Ausgabe verstärken die Diskontinuität noch um ein vielfaches.

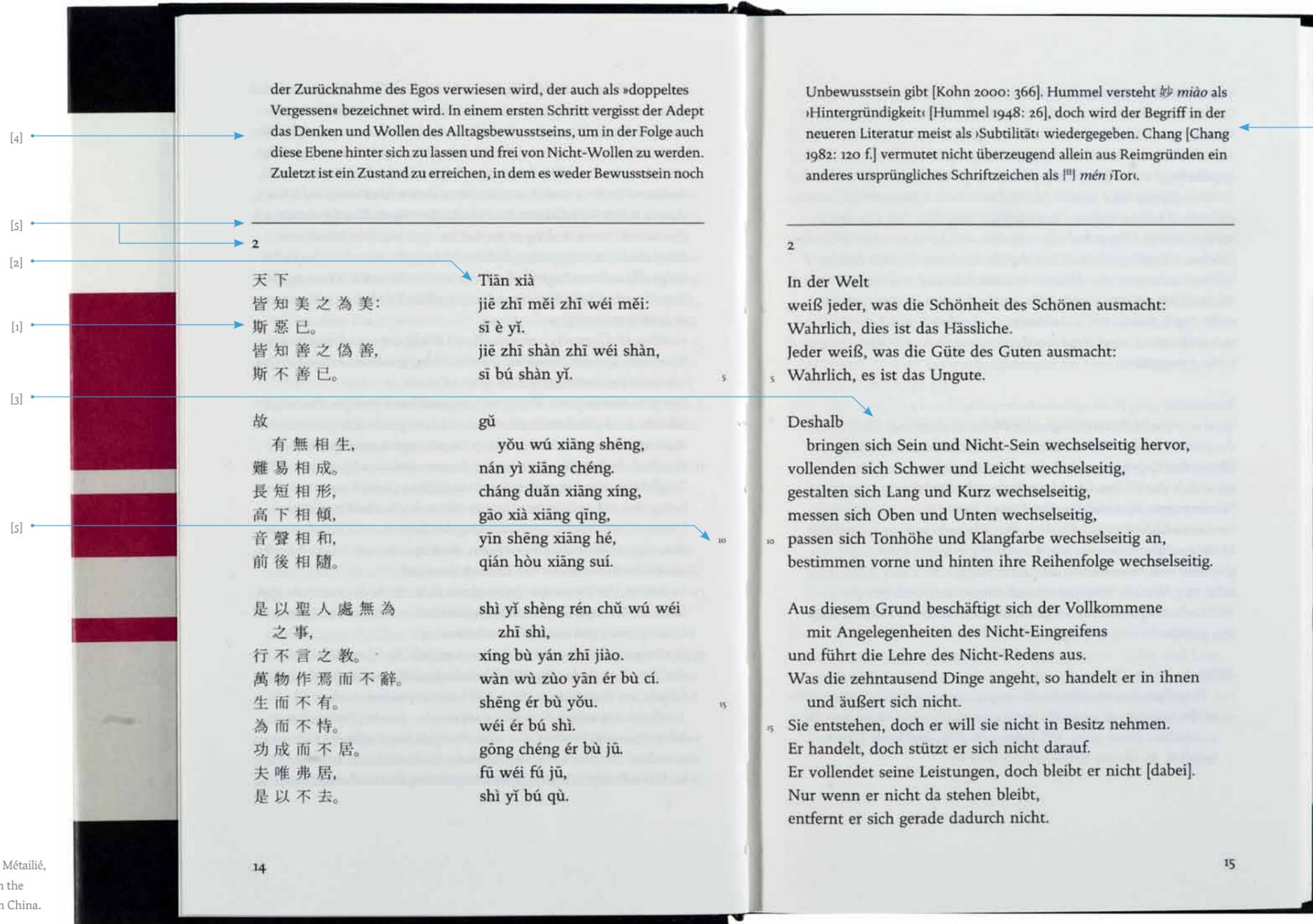


fig. a [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der erste Grad der Koexistenz, S. 48]

Der Kommentarteil ist komplett eingerückt, damit er sich deutlich von Quelltext und Übersetzung abhebt. In traditionellen chinesischen Werken wird diese Unterscheidung durch Schriftwahl, -größe bzw. -farbe betont [vgl. S. 56].

Eine bilingual chinesisch-deutsche Arbeitsausgabe des *dàodéjīng* von *lǎozǐ* (Laotse) unterscheidet fünf Ebenen. Der altchinesische Quelltext [1] ist bedingt durch die Vieldeutigkeit der Zeichen und ihrer Kombinationen auf zahlreiche Arten zugleich interpretierbar. Selbst antike chinesische Ausgaben führen deshalb zwischen den einzelnen Zeilen des Quelltextes Kommentare auf, die den Verstehensprozess unterstützen [vgl. S. 54–57]. Die Pinyin-Umschrift [2, vgl. S. 24 f.] richtet sich nach der zeitgemässen Lesung (eine zusätzliche altchinesische Lesung wäre hilfreich, doch sicher aus Platzgründen in dieser Ausgabe nicht möglich). Die deutsche Übersetzung auf der rechten Seite [3] nimmt die doppelte Spaltenbreite ein, um die längeren Zeilen auf möglichst gleichem Niveau zu halten. Vorliegende Übersetzung ist nur eine Entscheidung von vielen – ein Umstand der durch Kommentare [4] deutlich gemacht wird. Diese sind so ausführlich, dass sie auf den nächsten Seiten fortgeführt werden, bis ein neuer Abschnitt auf die hier sichtbare Weise vorgestellt wird. Generische Elemente [5, vgl. S. 24 f.] sind hier lediglich die Zeilen- und Abschnittsnummerierung, Trennlinien und Pagina. In den ersten Abschnitten des Buches kommt noch eine sechste Ebene hinzu: eine wörtliche deutsche Übersetzung, welche der Anordnung der chinesischen Zeichen folgt. Im Gegensatz zu den bereits vorgestellten historischen Werken spielt die Farbe hier keine Rolle.

Gleichzeitig gibt diese Ausgabe auch Beispiele für den ersten Grad der Koexistenz, das Wiedergeben der chinesischen Zeichen trägt zum Verständnis des Textes bei. Für einen Schritt in Richtung «Gleichberechtigte Koexistenz» ist es wesentlich, chinesische Begriffe in ihrer Originalsprache aufzuführen. Durch die Wiederholung der gleichen Begriffe in immer wieder anderen Zusammenhängen werden die Leser allmählich mit dem Schriftbild und der Tragweite der chinesischen Begriffswelt vertraut gemacht.

Literatur zum Thema  
→ Bray, F., Dorofeeva-Lichtmann, V., & Métaillé, G. (Eds.). (2007). *Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China*. Leiden: Brill.  
→ Geldsetzer, L., & Hong, H. (1998). *Grundlagen der chinesischen Philosophie*. Stuttgart: Reclam.  
→ Han, B.-C. (2011). *Shanzhai 山寨: Dekonstruktion auf Chinesisch*. Berlin: Merve.  
→ Stoltz, U. (2011). *KREUZ & QUER/HIN & HER – Nicht-lineares Lesen im Buch; ein Kaleidoskop*. Offenbach am Main; Braunschweig: Stoltz.

Der chinesische Originaltext wurde mit großer Wahrscheinlichkeit im Handsatzverfahren (19. Jh.) hergestellt. Während bei Holzplattendruckern die Zeichen oft unregelmässig geschnitten sind und gelegentlich auch miteinander verschmelzen, fällt hier das regelmässige Quadratraster auf, das durch den Satz mit beweglichen Lettern (活字 *huózi*) entsteht. Aus technisch-ökonomischen Gründen wurde für diese Ausgabe wohl ein bestehender Ausdruck Seite für Seite reproduziert und als Buchdruck-Klischee über die englische Übersetzung plaziert. Das Buch folgt in all seinen Teilen der westlichen Leserichtung (von links nach rechts, in Zeilen von oben nach unten, Blättern von «vorne nach hinten»). Da vertikal gesetzte chinesische Bücher in Zeilen von rechts nach links gelesen und von «hinten nach vorne» geblättert werden [vgl. S. 57], ergibt sich für den Originaltext eine komplizierte Handhabung (gestrichelte Linie). Hier prallen zwei diametral verschiedene Buchsysteme direkt aufeinander.

Der englische Satz ist wahrscheinlich im Zeilengussverfahren (Linotype) hergestellt. Gestalterisch nähern sich Original und Übersetzung kaum aneinander an, lediglich der Inhalt des Fliesstexts wurde übertragen. Die Spaltenbreite des englischen Textes orientieren sich annähernd an der des chinesischen Originals, die Schriftgrößen weisen jedoch keinerlei Bezugspunkte auf.

*The Chinese classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes* (Hong Kong: London Missionary Society, 1939) ist eine Sammlung von klassischen chinesischen Texten, die vom Sinologen und Übersetzer James Legge ins Englische übertragen und bilingual herausgegeben wurden. Der Text gliedert sich jeweils in das chinesische Original und die Übersetzung sowie Anmerkungen.

Der Kolummentitel entspricht zwar der Logik des chinesischen Originals, bezieht sich hier aber nur auf die englische Übersetzung. Einen Fischschwanz [vgl. S. 54] mit dazugehöriger Navigation gibt es nicht.

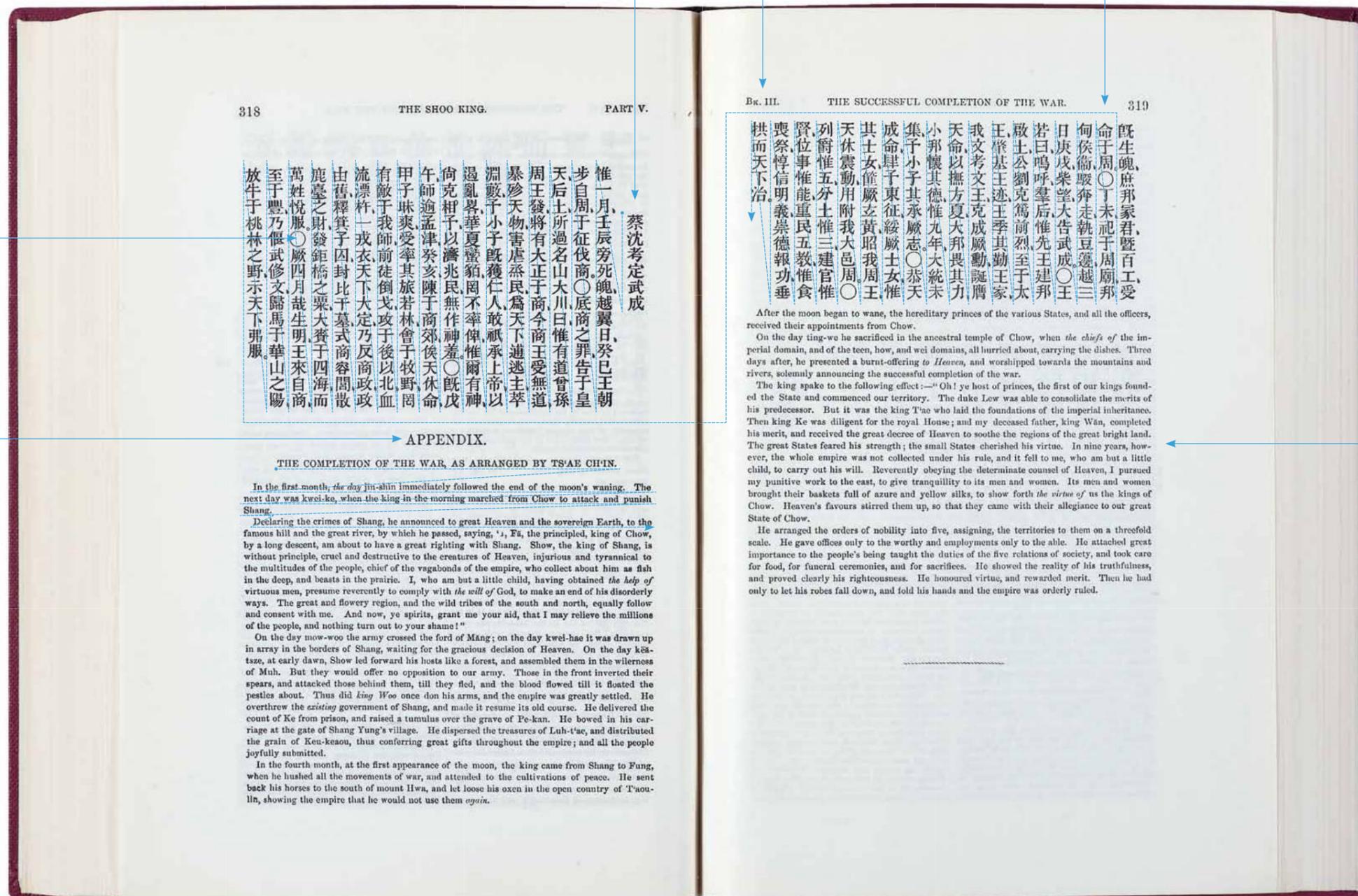


fig. b [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der dritte Grad der Koexistenz, S. 49]

Überschrift und Textbeginn

Das kreisförmige Zeichen (eigentlich eine ideografische Null) steht hier für eine Pause; es trennt gewisse Sinnabschnitte voneinander.

«Appendix» taucht im chinesischen Text auf dieser Seite nicht auf.



fig. a

Du, F. 杜甫 (1376). 集千家註分類杜工部詩 *Shusenkachū bunrū tokobushi (ji qian jia zhu fen lei du gong bu shi)*, Annotated by 徐居仁 Xu, J. and 黃鶴 Huang, H. Tokyo: National Diet Library Japan. Auf der hier abgebildeten Doppelseite [fig. a] eines Plattendrucks bildet die schwarze Fläche eine «Leerstelle» zwischen Inhaltsverzeichnis und dem Beginn eines Textes. Ein Äquivalent zu den kreisförmigen Trennzeichen stellt in der lateinischen Typografie das Absatzzeichen (Alinea) ¶ dar.

Die Publikation «HamburgShanghai: Ein gemeinsames Buch zur Partnerschaft» (Hamburg Liaison Office Shanghai, 2006; Gestaltung Roman Wilhelm) ist ein Textbuch, in dem sich die Artikel fließend über vier oder mehr Seiten aneinander reihen. Der Unterschied der Textlängen wurde nicht durch die Zeilenlänge ausgeglichen, sondern durch das Verhältnis der Textblöcke zueinander. Es kommen die *Coranto* von Gerard Unger, eine klassische Buchschrift im holländischen Stil mit vielen untypischen Details, sowie verschiedene 宋体 *sòngtǐ* von 方正 *fāngzhèng* (Founder) zum Einsatz. Jedoch gerade die untypischen Details (wie spitz zulaufende Schäfte) der *Coranto* machen sie attraktiv als «Schrift-Partner», die auch im Grauwert mit der chinesischen Buchtype harmoniert.

Jeder chinesische Font verfügt über einen komplett integrierten lateinischen Zeichensatz (oft auch Kyrillisch). Im Falle der Monotype Sung [vgl. fig. a] handelt es sich dabei um die Barock-Antiqua *Baskerville*, die durch ihre geschlossene Struktur und niedrige x-Höhe jedoch nicht ein so starkes Spannungsverhältnis mit der chinesischen Type aufbauen kann. Dieser Umstand regte Keith Tam zur Suche nach anderen Kombinationen [vgl. fig. a] an.

Erscheinen die beiden verschiedenen Schriftsysteme Absatz für Absatz jeweils im Wechsel, ermöglicht dies ein abwechslungsreiches Schriftbild. Die beiden Sprachen stehen nicht nur neben-, sondern auch übereinander im visuellen Dialog.



fig. a

- <http://keithtam.net> (fig. a)
- [www.gerardunger.com](http://www.gerardunger.com)
- <http://ilovetypography.com>
- [www.typeisbeautiful.com](http://www.typeisbeautiful.com)
- [www.kitasou.com](http://www.kitasou.com)

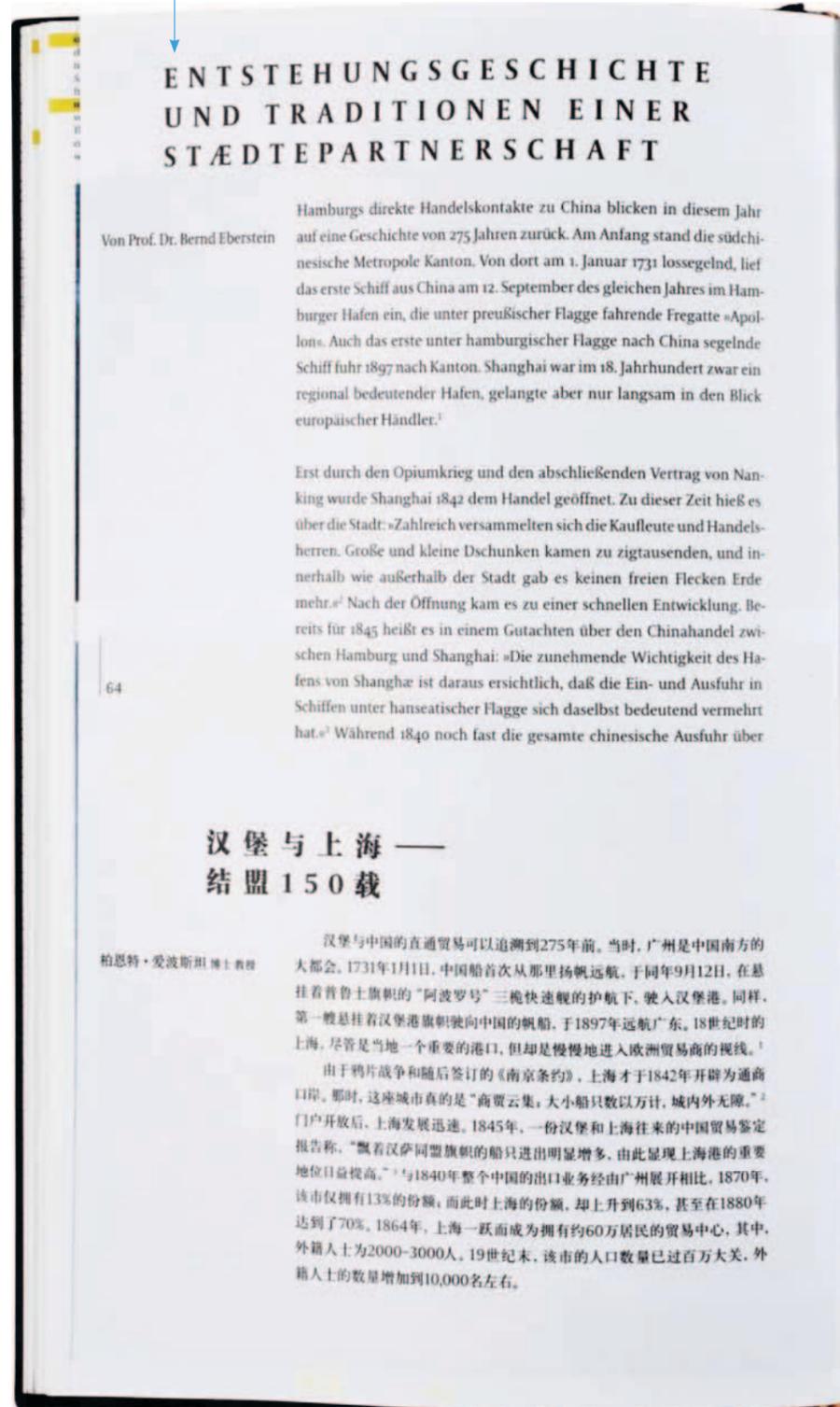


fig. b [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der dritte Grad der Koexistenz, S. 49]

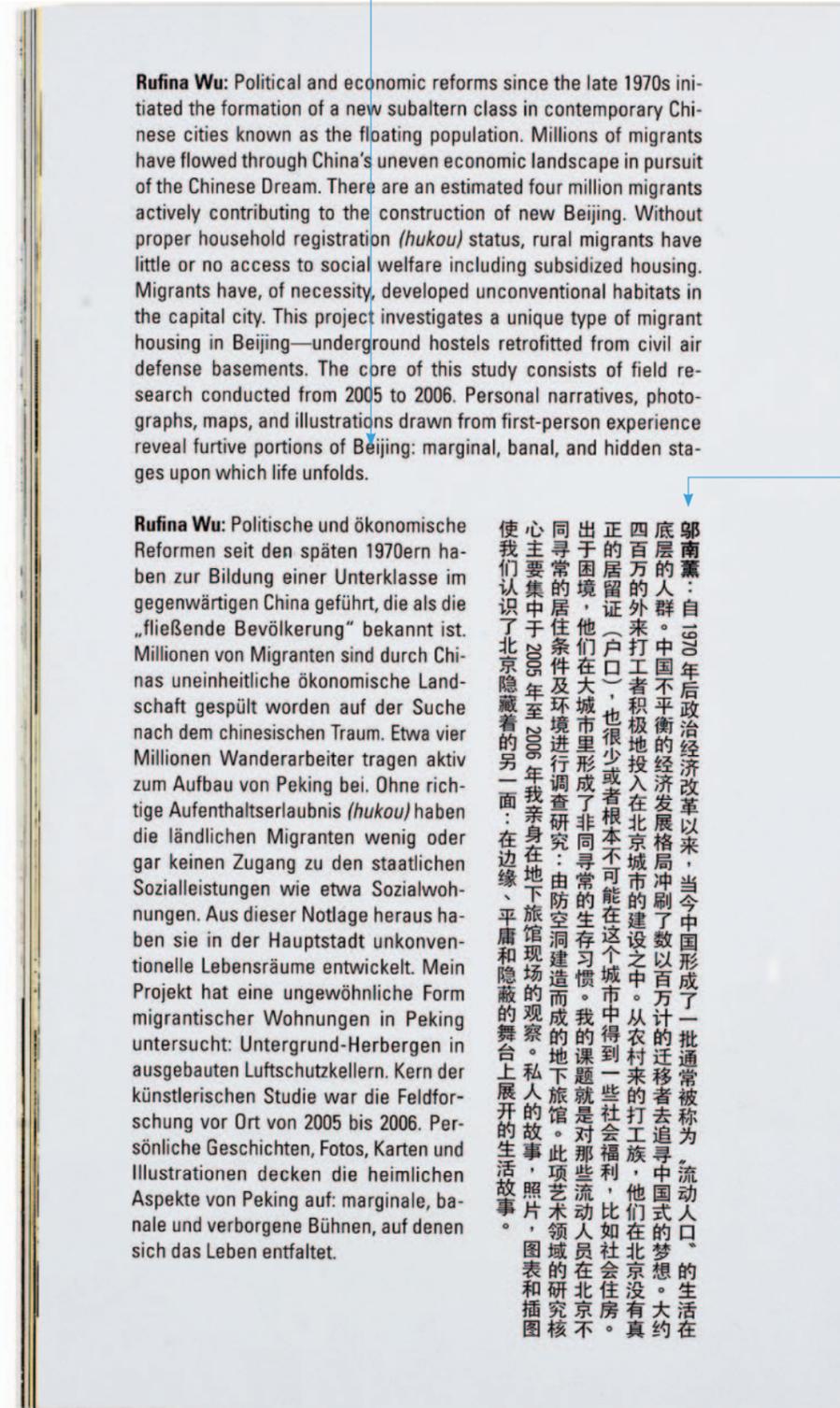


fig. a [Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der dritte Grad der Koexistenz, S. 49]

Auch wenn die *Linotype Univers Condensed* an sich nicht optimal mit der chinesischen Type *Adobe Hei* harmoniert (es gibt auch chinesische Condensed-Schriften), ist es vielleicht am ehesten ein «formales» Understatement das die «Partner» miteinander verbindet: Beide Schriften verfügen über ähnliche Rundformen und gelten als etablierte Standardschriften. Ihre Simplität unterstreicht die Konzentration auf das dreisprachige Spiel mit den Textblöcken.

Der chinesische Text wurde in der Adobe Hei im Vertikalsatz gesetzt.

邬南薰：自 20 年后政治经济改革以来，当今中国形成了一批通常被称为“流动人口”的生活在底层的人群。中国不平衡的经济发展格局冲刷了数以百万计的迁移者去追寻中国式的梦想。大约四百万的外来打工者积极地投入在北京城市的建设之中。从农村来的打工族，他们在北京没有真正的居住证（户口），也很少或者根本不可能在这个城市中得到一些社会福利，比如社会住房。出于困境，他们在大城市里形成了非同寻常的生存习惯。我的课题就是对那些流动人口在北京不同寻常的居住条件及环境进行调查研究：由防空洞建造而成的地下旅馆。此项艺术领域的研究核心主要集中在 2005 年至 2006 年我亲身在地下旅馆现场的观察。私人的故事，照片，图表和插图使我们认识了北京隐藏着的另一面：在边缘、平庸和隐蔽的舞台上展开的生活故事。

Die Publikation «Shanghai Urban Public Space» (Haarmann 2009, Gestaltung Roman Wilhelm) baut auf ein festes Raster auf, welches die Orchestrierung der drei Sprachen ermöglicht, auch wenn diese von Seite zu Seite in unterschiedlichen Längen präsent sind. Da die «Startpunkte» des deutschen und englischen Absatzes links oben, des chinesischen Textes aber rechts oben liegen, füllen sich bei immer gleichen Satzkannten die Seiten unterschiedlich stark (und in verschiedene Richtungen). Diese Seite zeigt das Maximum der festgelegten Textmengen.



Taipei<sup>台北</sup>/Mongkok<sup>旺角</sup>/Shanghai<sup>上海</sup>/Kaohsiung<sup>高雄</sup>/  
 Beijing<sup>北京</sup>/Kenting<sup>鰲丁</sup>/Kowloon City<sup>九龍城</sup>/Tianjin<sup>天津</sup>/  
 Hualien<sup>花蓮</sup>/Taipo<sup>大埔</sup>/Shenzhen<sup>深圳</sup>/Tainan<sup>台南</sup>/ShekO<sup>石澳</sup>/  
 Guangzhou<sup>廣州</sup>/Keelung<sup>基隆</sup>/Causeway Bay<sup>銅鑼灣</sup>/  
 Shenyang<sup>瀋陽</sup>/Taichung<sup>台中</sup>/Prince Edward<sup>太子</sup>/  
 Nanjing<sup>南京</sup>/Taoyuan<sup>桃園</sup>/Sheung Wan<sup>上環</sup>/Xi'an<sup>西安</sup>/  
 North Point<sup>北角</sup>/Chengdu<sup>成都</sup>/Tsimshatsui<sup>尖沙咀</sup>/Dalian<sup>大連</sup>/  
 Qingdao<sup>青島</sup>/Hangzhou<sup>杭州</sup>/Kwun Tong<sup>觀塘</sup>/Tangshan<sup>唐山</sup>/  
 Wanchai<sup>灣仔</sup>/Sheung Shui<sup>上水</sup>/Luoyang<sup>洛陽</sup>/  
 Heilongjiang<sup>黑龍江</sup>/Kunming<sup>昆明</sup>/Lanzhou<sup>蘭州</sup>/Ürümqi<sup>烏魯木齊</sup>/  
 Guiyang<sup>貴陽</sup>/Fushan<sup>佛山</sup>/Ningbo<sup>寧波</sup>/Yantai<sup>煙台</sup>/Datong<sup>大同</sup>



0123456789½¼¾¹²³  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQ  
 RSTUVWXYZ.ÁÂÃÄÅ Æ  
 ÇÈÉÊËÌÍÎÏÑÓÔÕÖØÙÚÛÜ&  
 abcdefghijklmnopqr  
 stuvwxyz.áâãäå Æ çèéêë  
 ìíîïñóôõöøéúûüýÿž \$¢£¥  
 ¿?;!(/)[\]{}/\*-<>«».,;:…  
 •¶±p®©™ ‘ ’ “ ” „ ”  
 ""%+-x÷ μ €

0123456789½¼¾¹²³  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQ  
 RSTUVWXYZ.ÁÂÃÄÅ Æ  
 ÇÈÉÊËÌÍÎÏÑÓÔÕÖØÙÚÛÜ&  
 abcdefghijklmnopqr  
 stuvwxyz.áâãäå Æ çèéêë  
 ìíîïñóôõöøéúûüýÿž \$¢£¥  
 ¿?;!(/)[\]{}/\*-<>«».,;:…  
 •¶±p®©™ ‘ ’ “ ” „ ”  
 ""%+-x÷ μ €

黑體與白體相反，沒有襯線裝飾，筆劃粗壯有力，撇捺等筆畫不尖，使人易於閱讀。黑體是在現代印刷術傳入東方後依據西文無襯線體所創造的。所以黑體這個詞的範疇和無襯線字體是類似的。而宋體就可以被稱作襯線字體。「黑體」在日文中稱為ゴシック体 (Goshikku-tai, 英文: Gothic), 直譯即哥德體。由於其醒目的特點，常用於標題、導語、標誌等等。由於漢字筆劃多，小字的黑體清晰度較差，所以一開始主要用於文章標題，但隨著製字技術的精進，已有許多適用於內文的黑體字型。

黑體與白體相反，沒有襯線裝飾，筆劃粗壯有力，撇捺等筆畫不尖，使人易於閱讀。黑體是在現代印刷術傳入東方後依據西文無襯線體所創造的。所以黑體這個詞的範疇和無襯線字體是類似的。而宋體就可以被稱作襯線字體。「黑體」在日文中稱為ゴシック体 (Goshikku-tai, 英文: Gothic), 直譯即哥德體。由於其醒目的特點，常用於標題、導語、標誌等等。由於漢字筆劃多，小字的黑體清晰度較差，所以一開始主要用於文章標題，但隨著製字技術的精進，已有許多適用於內文的黑體字型。

XinGothic™ Regular

# 鹿 鹿 龍 龍



萨米是亚洲最重要和多产的汉字设计师之一，拥有三十年的工作经验。2002年，他成立了字体设计工作室Visionmark有限公司。目前，他是该公司的总经理及重要的字体设计师。他亦是香港理工大学设计学院的客座讲师。纵观他漫长的职业生涯，曾就职于香港地下铁路公司作为登录系统的设计，蒙纳远东有限公司类型经理和主要字体设计，以及DynaLab 专有台湾公司副总裁兼首席设计师字体。在20世纪80年代，他创立了字体科技有限公司，为中文字体设计确立了方向。“李”系列字体以及蒙纳宋体和黑体系列是其在大陆、香港和台湾最著名也是使用最广泛的字体。→ [www.vmtime.com](http://www.vmtime.com)

Sammy Or is one of the most important and prolific Chinese type designers working in Asia. With thirty years of experience, he founded Visionmark Limited in 2002, a typeface design studio, where he is currently director and principal typeface designer. He is also a visiting lecturer at the Hong Kong Polytechnic University School of Design. Throughout his long career, Or has worked for the Hong Kong Mass Transit Railway Corporation as sign systems designer, Monotype Far East Limited as type manager and principal typeface design, as well as vice-president and principal typeface designer for DynaLab Inc. in Taiwan. He founded Type Technology Limited in the 1980s, which was the first foundry to develop outline Chinese fonts. The 'Li' series of typefaces and Monotype Sung and Hei series are amongst his most well-known and widely used typefaces in mainland China, Hong Kong and Taiwan. → [www.vmtime.com](http://www.vmtime.com)

一二三十中下大小人行了之水火工生主也永方炎用他  
去如同在自多金面行而不可本來我的作和有加年  
化地民好要這部是度法於性使所兩把定易會從成個  
們高黑業著裏點鑫體過實焱發進理時量俑信後家物起  
到現為能等就都得經電當國學產動龍鹿讀機羸羸羸

一二三上中下大小人行了之水火工生主也永方炎用他  
去如同在自多金面行而不可本來我的作和有出加年  
化地民好要這部是度法於性使所兩把定易會從成個  
們高黑業著裏點鑫體過實焱發進理時量俑信後家物起  
到現為能等就都得經電當國學產動龍鹿讀機羸羸羸

一二三十上中下大小人行了之水火工生主也永方炎他  
去如同在自多金面行而不可本來我的作和有出加年  
化地民好要這部是度法於性使所兩把定易會從成個  
們高黑業著裏點鑫體過實焱發進理時量俑信後家物起  
到現為能等就都得經電當國學產動龍鹿讀機羸羸羸

信  
信  
信  
信  
信  
信  
信  
信  
信  
信  
信  
信

Hairline

Ultralight

Extralight

Light

Regular

Medium

Bold

Extrabold

Ultrabold

Black





fig. a



fig. b



fig. a



fig. c

p. 74, fig. a-b, p. 75, fig. b: 'Artistic Conception Writing', Books & Series Promotional Posters. Project for China Youth Press, 2000; p. 74, fig. c, p. 75, fig. c: Liu Xiaodong: Painting from Life, Project for Guangdong Museum of Art and Minsheng Bank, 2007; p. 75, fig. a: 60th Anniversary of Hiroshima and Nagasaki Atomic Bombing, Project for Ogaki Poster Museum, 2005; p. 76, fig. a, p. 77, fig. a: Shenzhen & Hong Kong Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture, Project for Shenzhen Government, 2011; p. 77, fig. b-c: ZOO: Qiu Anxiong Solo Exhibition, Project for OCT Contemporary Art Terminal, 2011



fig. b

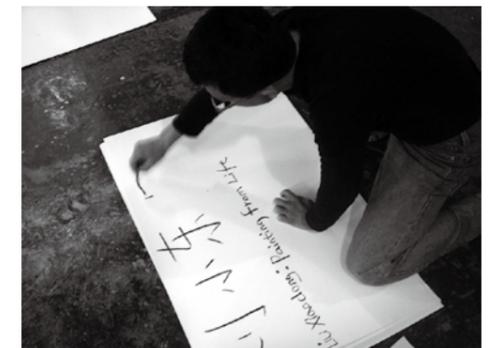


fig. c



fig. a

王序1979年毕业于广州美术学院设计系。自1986年，王序在香港任职平面设计师，其后重回广州，至1995年成立王序设计公司。身为湖南大学设计学院教授及广东美术馆设计总监的王序，历年获颁发的国际设计奖项超逾一百个，其中包括第十七届捷克布尔诺国际平面设计双年展之国际平面设计社团协会奖、两次于纽约美术指导协会获得银奖、两次于莫斯科国际平面设计双年展获得金蜂奖及国际海报邀请展获得提名。王序亦受多家设计机构邀请担任评审，包括纽约美术指导协会年评判、布尔诺国际平面设计双年展、国际海报设计竞赛及东京字体设计竞赛。王序曾于深圳策划OCT-LOFT创意节。2000年成为国际平面设计联盟会员及东京字体指导协会海外成员。

Wang Xu graduated from the Design Department of the Guangzhou Academy of Fine Arts in 1979. From 1986 on, he worked as a graphic designer in Hong Kong and, back in Guangzhou, founded his own studio wx-design in 1995. Being a professor at Hunan University School of Design and design director of the Guangdong Museum of Art, Wang Xu has received more than 100 international design awards, including the Icoграда Excellence Award at the 17<sup>th</sup> International Biennale of Graphic Design, Brno; winning the Silver Medal twice in the New York Art Directors Club Annual Awards; two Golden Bee Awards at the International Biennale of Graphic Design, Moscow; and the Special Recognition Prize at the Shaw Prize International Design Competition. He has also judged at international competitions such as the 80<sup>th</sup> and 84<sup>th</sup> ADC Annual Awards; International Biennale of Graphic Design, Brno; International Competition Poster and Graphic Arts Festival of Chaumont; and Tokyo TDC Awards 2005. He has curated the OCT-LOFT Creative Festival in Shenzhen amongst many others. Alliance Graphique Internationale (AGI) member since 2000, and overseas member of the Tokyo Type Directors Club. → [www.wangxu.com.cn](http://www.wangxu.com.cn)  
→ [www.a-g-i.org/2240/members/wang.html](http://www.a-g-i.org/2240/members/wang.html) → [design.hnu.cn](http://design.hnu.cn)



“2011 深圳·香港城市建筑双城双年展”

“2011 Shenzhen & Hong Kong Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture”

fig. a



fig. b

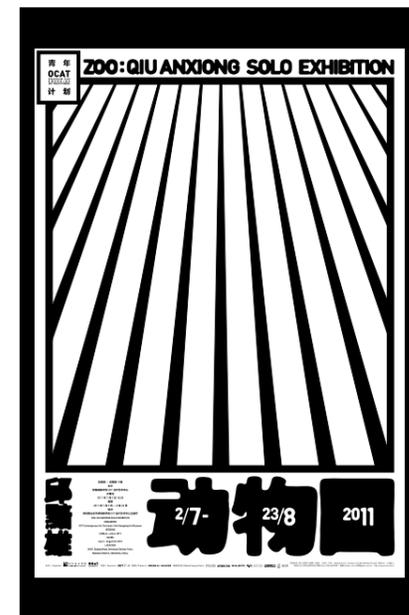


fig. c



fig. a

p. 78, fig. a: Standard Chartered Bank, \$1000 banknote, 2010. One of a set of five notes using mythological animals. The text in the central section is harmoniously integrated and visually balanced.

p. 78, fig. b: Front and back covers for a property auction booklet, 1981. The residence was built in Gothic Revival style. The typography reflects this in both languages, although the specially drawn William Morris style Chinese drop capital is amusingly incongruous, like the building itself.



fig. b

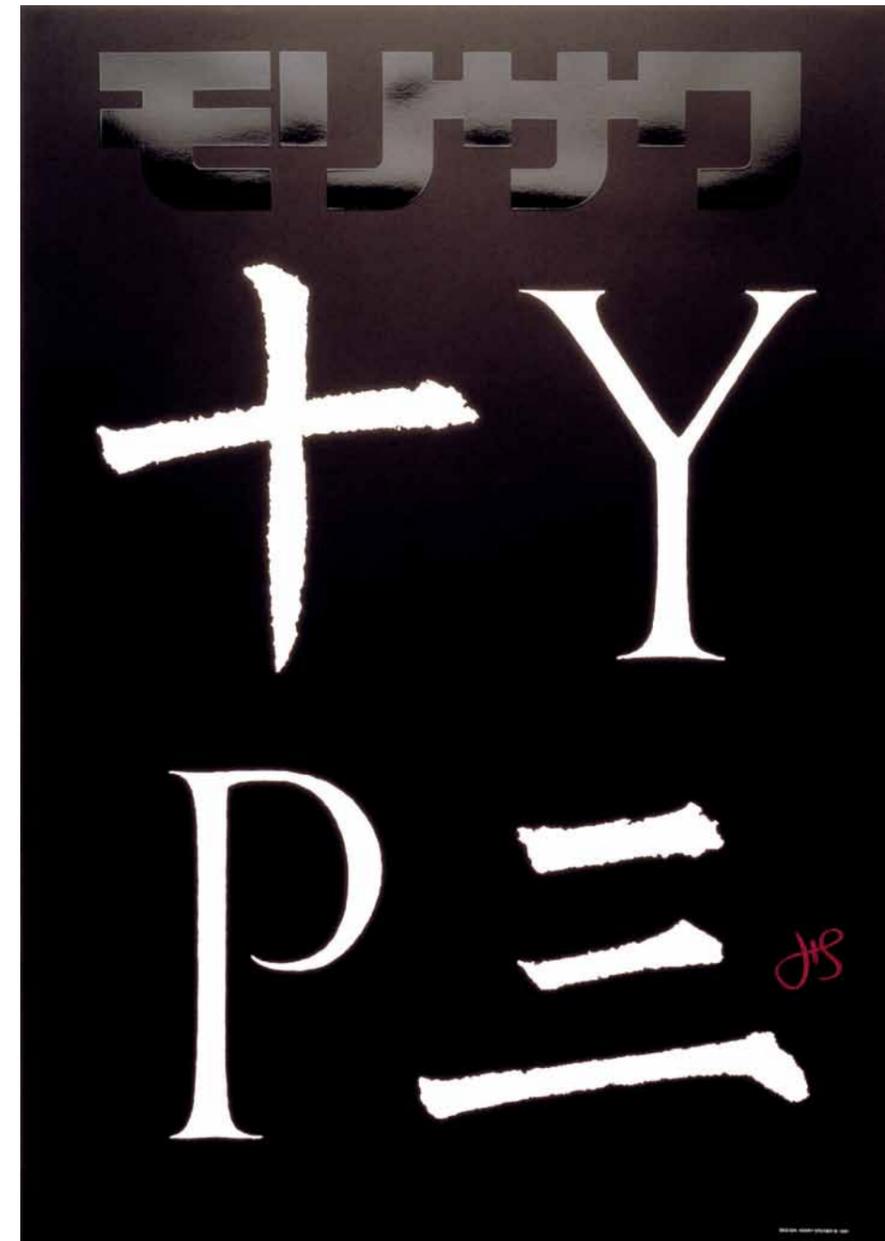


fig. a

p. 79, fig. a: TYPE, Morisawa, Japan, 1991. Poster for a Japanese typesetting company; their logotype is at the top in Japanese Katakana script printed in clear varnish. The white letters suggest the classic stone engravings common to both Chinese and Roman writing systems. While the Chinese characters mean '13', here they substitute for the Roman letters.

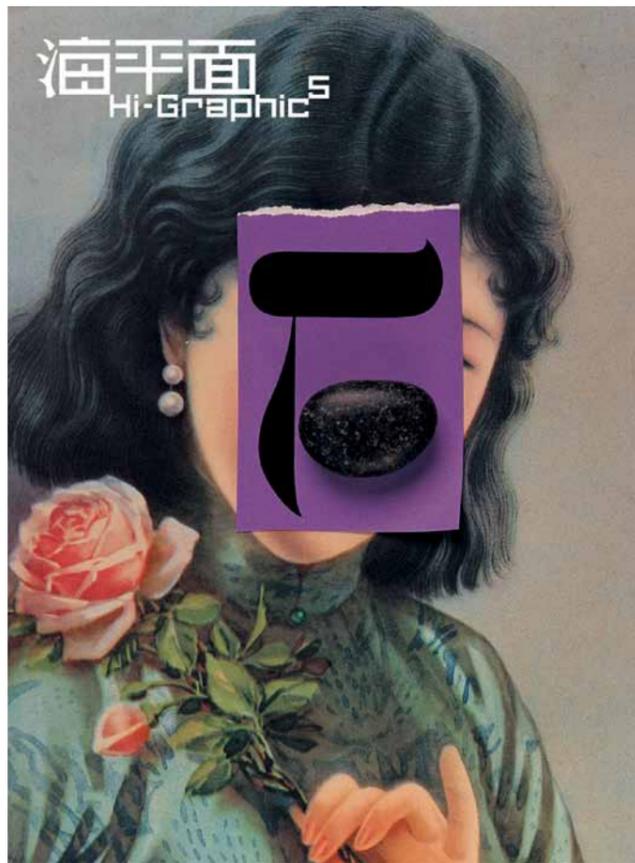


fig. a



fig. b

p. 80, fig. a: 'Hi-Graphic magazine', Shanghai, 1999. Cover relating to a feature article on my work. The reversed Hebrew letter is joined by a rock; together they form the ideograph for 'stone' (石 shi), my name in Chinese. This obscures the face of an actress from a 1934 Shanghai poster; the design is ambiguously right-brained.

p. 80, fig. b: Custom-designed wordmark logo for a client, in two languages, 1982.

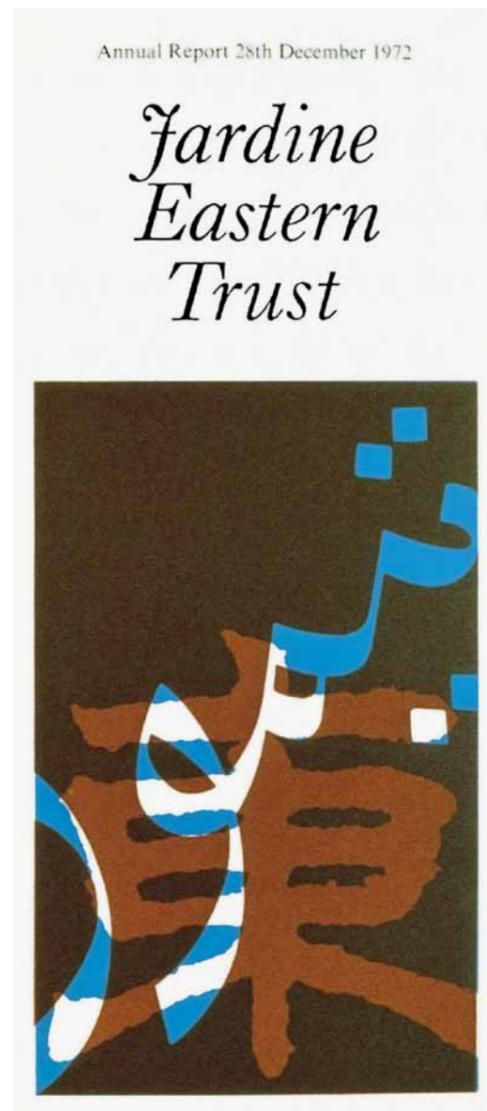


fig. a

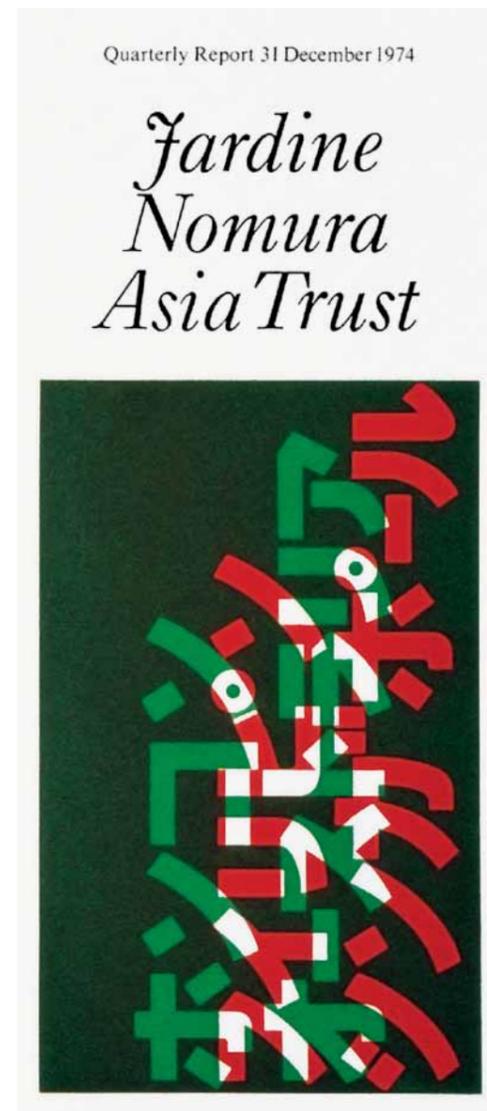


fig. b



fig. c

石汉瑞生于奥地利，曾居于美国，是一位平面设计师，以其企业形象设计而闻名，有「香港平面设计之父」之称。石汉瑞先后毕业于巴黎索邦大学及耶鲁大学，于1951年从纽约移居香港，1964年在香港创立石汉瑞设计公司。石氏曾为多家知名品牌担任企业形象设计，如国际商业机器、凯悦酒店、希尔顿酒店、道琼斯、汇丰银行、渣打银行及联合利华公司。1975年至今，石汉瑞为渣打银行设计了五套香港通用钞票。石汉瑞塑造的企业形象，身处亚洲而糅合东西文化，创作跨文化设计，创出业界先河，钦誉国际设计界。石氏获日本Idea杂志世界大师荣誉及于1980年成为国际平面设计联盟会员，更于2002年荣登Icograda「二十世纪大师榜」。

An Austrian from New York, graphic designer Henry Steiner came to Hong Kong in 1951 and has been living here ever since. He is dubbed 'the father of Hong Kong graphic design'. Steiner is best known for his corporate identity designs, and has created identities for some of the most recognizable brands, such as IBM, Hyatt Regency, Hilton Hotels, Dow Jones, HSBC, Standard Chartered and Unilever. Since 1975 Steiner has designed five sets of Hong Kong banknotes for the Standard Chartered Bank. Steiner was educated at the Sorbonne in Paris and at Yale University in the US. In 1964, he founded Steiner & Co in Hong Kong. Henry Steiner pioneered the expression of identity through branding, particularly in Asia where his skill for incorporating Eastern cultural symbols into Western design has garnered international acclaim. Steiner was included in Icograda's list of the Masters of the 20<sup>th</sup> Century in 2002, and was named a World Master by 'Idea' magazine. Alliance Graphique Internationale (AGI) member since 1980.

→ [www.steiner.hk](http://www.steiner.hk) → [www.a-g-i.org/2190/members/steiner.html](http://www.a-g-i.org/2190/members/steiner.html)

p. 81, fig. a: Jardine Eastern Trust, 1971. Cover for a quarterly financial report. The words 'East' in Chinese and Arabic are shown side by side.

p. 81, fig. b: Jardine Eastern Trust, 1972. Here the words and their colored backgrounds are superimposed creating a third color and a more layered, integrated effect.

p. 81, fig. c: Jardine Nomura Asia Trust, quarterly reports, 1974. The Japanese Katakana phonetic script is printed on two separate plates and colors.



# BIG TYPE BEI JING

fig. a

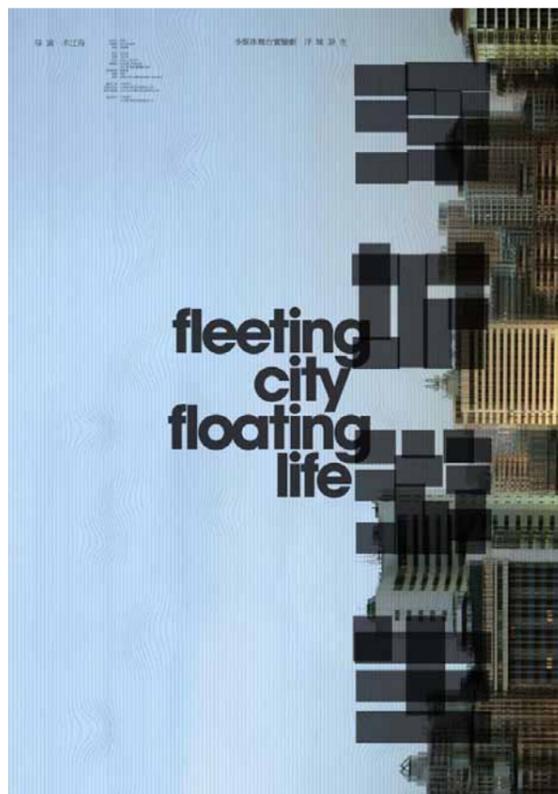


fig. b

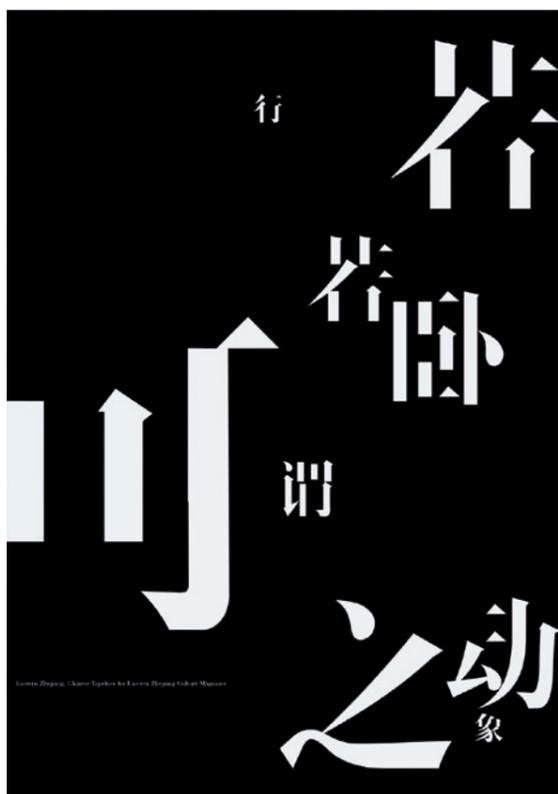


fig. c

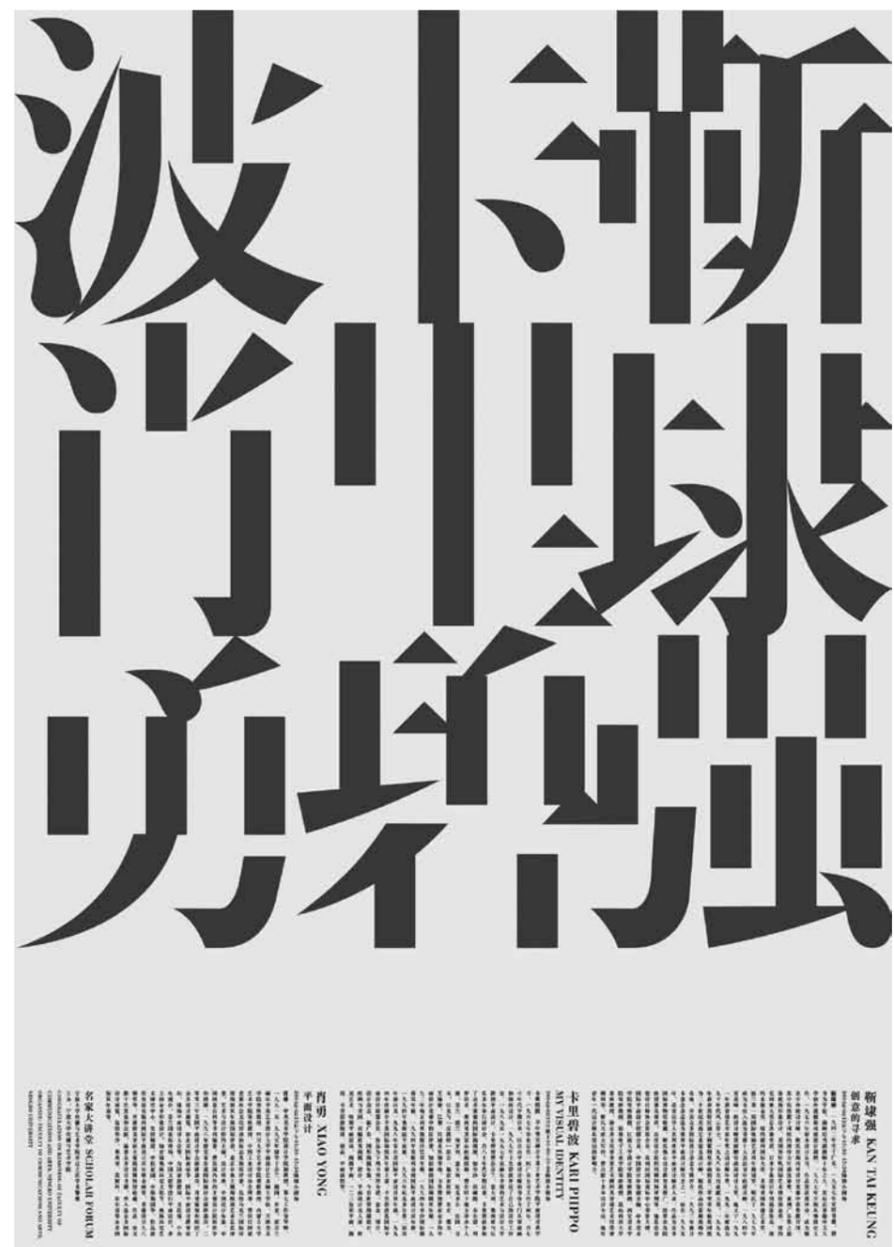


fig. a

蒋华生于北京，是一位设计师、设计研究者、作家及策展人，也创立了OMD当代设计中心。蒋华的设计作品获颁发多个国际项。蒋氏参与的《中国现代美术字》研究项目，专注于在中国汉字语境下的设计方法。他创办及负责策展的宁波国际海报双年展，是中国首个具国际水平的设计双年展。其后OMD策划的《社会能量：当代荷兰交流设计》展，成为第一个以中国视野来对一个西方国家设计进行梳理的大型展览。蒋华拥有设计博士学位，现于北京中央美术学院任教。蒋氏于2006年成为国际平面设计师联盟会员。

Jiang Hua is a Beijing-based design researcher, writer, curator and designer. He is co-founder of the OMD Contemporary Design Terminal. His works have received many international awards. His research about 'meishuzhi' (modern Chinese lettering design) is concerned with design methods with a background in Chinese typography. As a curator, he has organized the Ningbo international Poster Biennial, the first international poster biennial in mainland China. Jiang also curated 'Social Energy - Contemporary Communication Design from the Netherlands', the first large-scale event in China to focus on the contemporary design scene of a Western country. Jiang holds a doctoral degree in design and is a teacher at the Design School, Central Academy of Fine Art in Beijing. He was elected as member of Alliance Graphique Internationale (AGI) in 2006. → [www.o-m-d.net](http://www.o-m-d.net) → [www.a-g-i.org/1969/members/jiang.html](http://www.a-g-i.org/1969/members/jiang.html) → [www.cafa.edu.cn](http://www.cafa.edu.cn)

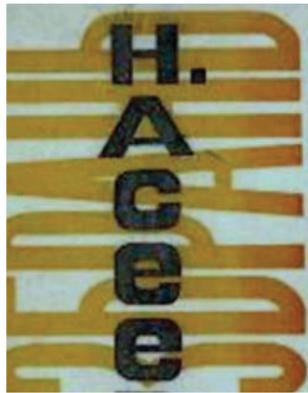


fig. a

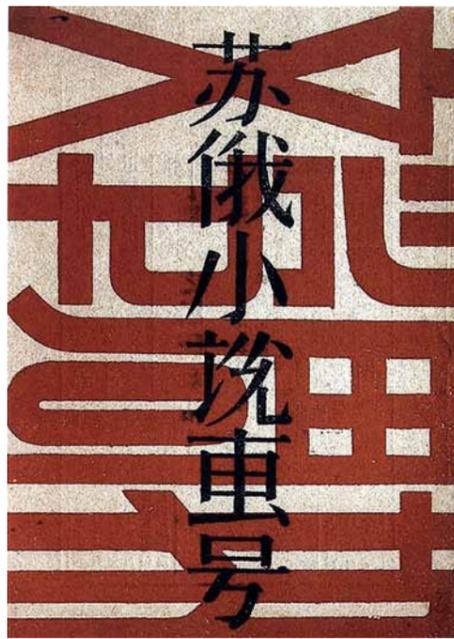


fig. b



fig. c



fig. a



fig. b



fig. d



fig. e

p. 82, fig. a: Jiang Hua, OMD: 'Big Type Bei Jing';  
 fig. b: Jiang Hua: 'Fleeting city floating life';  
 fig. c, fig. a, p. 83: Jiang Hua: 'Song', 2003;  
 p. 84, fig. a: Source unknown; fig. b: Quian Jun-tao:  
 'Literature Weekly', Special issue on Russian short stories.  
 fig. c: Alexander Rodchenko: 'LEF', nos. 2 and 3, n.d.;  
 fig. d: ohne Angaben; fig. e: Jiang Hua: 'Homage to Meishuzi',  
 2005; p. 45, fig. a: Jiang Hua: 'Chinaface', 2005;  
 fig. b: Quian Jun-tao: 'The Muddy Stream', 1931.  
 fig. c: Jiang Hua: 'Homage to Meishuzi', 2005



fig. c

## 身处所有文字设计类别之外 ——美术字

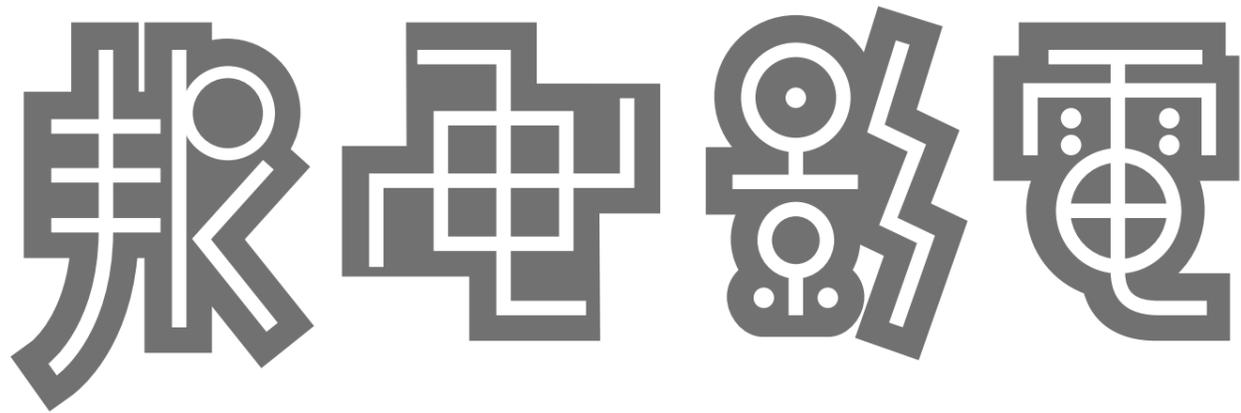


fig. a

1930年代的上海，作为国际化大都会有“东方巴黎”之称。五洋并处、混合交杂的上海租界里，中国的艺术家们纷纷受到西方现在艺术思潮的冲击：表现主义、构成主义、包豪斯为中国新生代提供了多元驳杂的文化语境和社会翻新的灵感来源。于此同时，明治时代（1868–1912）发展为自给自足的现代化国家的日本，亦成为他们的着眼之地。传统设计图案的极尽简化、系统化的再创造，正是对社会更替呈新愿望的写照。随着这一代知识分子在艺术界的日益活跃，新文化运动波及全国，海派彻底影响了中国当代美学的观念（“海报”一词便与上海有关，当时最早最大的海报墙就在上海）。

那么，中国人复制了西方美术吗？包豪斯观念的字体多从方、圆和三角几个基本形延伸出来的。也许拉丁字母的H、O和A正刺激了这个规则的产生。可在汉字中这个规范是很难实现的，因为汉字里面一没有圆形（相反韩字中有一个十分显眼的圈形），二是太过复杂的栅格系统[见「关联的设计→文字并存的几个程度」第52页]并没有使字形设计简单化，包豪斯式的汉字字体设计于是流於小范围需求。中国人强调了自身的比重，再加上西方形态，便形成了一个新的语境[1]。从这个过程中出现的产物来看，人们的着眼倾向于艺术而非字体本身，“美术字”一词即是一个体现。当时出现了很多新字体标题和标识，给人第一印象就是现代时尚、闪电形、几何形、技术型——制图版代替了毛笔，书法的传统也似乎被轻视了。这个现象在西方现代社会中不也屡见不鲜吗？什么是上面所提及的所谓的“中国自身的比重”呢？

① “中国美术史也在转变。[……]不断的变换成为中国创作和创造力的方式[……]” Byung-Chul Han 韩秉珠，《Shanzhai 山寨——Dekonstruktion auf Chinesisch》，第83页

## Jenseits aller Kategorien – měishùzì [1]

Shanghai um 1930: Die Metropole gilt als «Paris des Ostens» und weltoffene Stadt Chinas. In den «International Settlements» treffen chinesische Künstler aller Sparten auf westliche Strömungen: [Expressionismus \[2\]](#), [Konstruktivismus \[3\]](#) und [Bauhaus \[4\]](#) bieten willkommene Inspiration zum einen grossen Thema unter den jungen Intellektuellen der Zeit: die grundlegende Erneuerung der chinesischen Gesellschaft. Gleichzeitig richtet sich der Blick auf Japan, das sich seit der Meiji-Zeit (1868–1912) aus eigener Kraft zu einem autarken modernen Staat gewandelt hat. Das Konzept der Neuschöpfung tradierter Gestaltungsmuster aus radikal vereinfachten, systematischen Elementen manifestiert den Wunsch nach der gesellschaftlichen Neudefinition von den Wurzeln an. Mit dem zunehmenden Einfluss der jungen Generation an den Kunstgewerbeschulen in Shanghai breiten sich neue Medien und Tendenzen schnell in ganz China aus, der «[Shanghai Style](#)» [海派 hǎipài \[5\]](#) prägt das ästhetische Selbstverständnis der Zeit essentiell [6].

Haben die Chinesen damit den Westen kopiert? Die Bauhaus-Perspektive sieht Schrift aus den Grundformen Quadrat, Kreis und Dreieck entstehen. Für die lateinische Schrift mag dies Sinn machen, die Buchstaben H, O und A regen formal direkt dazu an. Auf die chinesische Schrift ist dieses System nur schwer anwendbar, denn erstens fehlt es ihr an [Rundformen \[7\]](#) und zweitens droht ihr komplexes Raster [vgl. Gestaltung von Relationen → Grade der Koexistenz, S. 52] die Gestaltung eher zu verkomplizieren als zu vereinfachen. Chinesische Zeichen den Bauhaus-Gedanken manifestieren zu lassen erfordert deren Adaption an regionale Bedürfnisse. [Die Chinesen haben also westliche Ideen mit betont starkem Eigenanteil neu kontextualisiert. \[8\]](#) Das Ergebnis dieses Prozesses sieht in den Augen der Zeit mehr nach «Kunst» aus als nach Schrift, daher der Begriff [美术字 měishùzì](#) («Kunst-Zeichen»). [Es entstehen Schriftzüge, Titeleien, Markenzeichen \[...\], die auf den ersten Blick erst einmal modern aussehen, zackig, blitzartig, geometrisch, technisch – das Reissbrett hat den Pinsel abgelöst, die kalligrafische Tradition scheint mit Füßen getreten zu werden. \[9\]](#) Dieses Phänomen gilt aber auch für die westliche Moderne. Was genau ist der oben erwähnte chinesische «Eigenanteil»?

- 1 美术字 *měishùzì*, von 美 *měi* (Schönheit; Anmut; Formvollendung; Ästhetik) Ideogramm bestehend aus 羊 *yáng* (Schaf) und 大 *dà* (gross). Bildliche Bedeutungsebene: eine Person mit Schafmaske. 术 [術] *shù* (Fertigkeit; Kunstfertigkeit; Kunst; Methode) Phonogramm aus dem Bedeutungshinweis 行 *xíng* (gehen; funktionieren; kompetent; tüchtig), und dem Aussprachehinweis 苮 *zhú* (Hirse). 美术 *měishù* (die Künste; die schönen Künste). 字 *zì* (Schrift; Zeichen) Phonogramm aus dem Bedeutungshinweis 宀 *mián* (Dach) und dem Aussprachehinweis 子 *zǐ* (Ursprung; Kind). Auch assoziativ: ein Kind wird zu Hause aufgezogen (eine Grundbedeutung des Zeichens ist ursprünglich «aufziehen, erziehen»)
- 2 表现主义 *biǎoxiàn zhūyì*, von 表现 *biǎoxiàn* (manifestieren)
- 3 构成主义 *gòuchéng zhūyì*, von 构成 *gòuchéng* (zusammensetzen)
- 4 包豪斯 *bāohào*, phonetisch
- 5 «Shanghai in the 1920 and 30s was a daring experiment in what is meant to be modern. [...] Eclectically blending their own Chinese heritage with European, American and Japanese cultural influences, [...] [Shanghai Style](#) is seen to be iconic, a true reflection of the city in its heyday.» Pan, L. (2008). *Shanghai Style: Art and Design Between the Wars*. San Francisco: Long River Press, Klappentext.
- 6 Der noch heute übliche Begriff 海报 *hǎibào* (Plakat) deutet auf 上海 *shànghǎi* hin. Die ersten grossen Plakatwände Chinas waren dort zu finden.
- 7 Das koreanische Alphabet verfügt über prominente Kreisformen.
- 8 «Prozess und Wandel beherrscht auch die chinesische Kunstgeschichte. [...] Kontinuierliches Transformieren etabliert sich in China als eine Methode der Kreation und Kreativität.» Han, 2011, 83f.
- 9 «There can be no doubt that Western typography exerted an influence on Chinese lettering in the early decades of the twentieth century, and if a particular shape or treatment of type were chosen to represent something beyond its own aesthetic quality, that something was a quality or symbolism which Western typographers had bestowed on it.» Pan, 2008: p. 191.

让我们来看看1930年代《电影画报》的字体吧〔见第86页，图a〕。圆形出现在原本直线的位置，圆点代替了一些短笔划。“電”字形似胶片机，“影”中的“彡”是一个闪电状，“画”则与“𠂇”字寻到了造形的相似点，又如《上海漫画》〔见图a〕，是当时时尚的表现方式。画作为“畫”的简化字，在中国和日本广为应用。而“報”字，左半格用了“丰”字作为偏旁，也可见上世纪30年代文字简化运动之一斑，其右半格形似投影仪，甚至出现了一个拉丁字母“k”字。

这些修改并不仅仅是吻合了现代语言，却也向中国古代打开了大门。从篆文〔图b〕的字形上就可以看到，包豪斯风格里不可或缺的圆形在这种篆刻文字中亦有呈现。中国源远流长的文字传统丰富多样，足以将吸收的“进口风格”来满足自身的需要。由此美术字也成为一种独立的混杂的字体类别，无数“美术字指南”提供了各种手绘字体设计资料，在美术教育中迅速找到了一席之地。美术字文化经历了社会主义早期，如今又应了近一百年前西学东渐夹层中的文化寻根现象，在现代年轻设计者中成为极简潮流的产物。所以，通常情况下将“美术字”仅翻译成“变体字、装饰字”，也是不太适用的。

青年设计师、学者**蒋华** [ⓘ] 在近些年一直在深度多面地研究“美术字”。他在博士论文中首次在细节上、学术层面上分析“艺术字”，同时通过大量展品吸引文化观众，概念性地提出当下中国文字设计现象在相关语境中的创作范式。美术字也因此以艺术作品的形式出现，成为中国设计者在跨文化夹层中不断自我定位的表征。

罗小弟 吴节（编辑）

[ⓘ] **蒋华**，设计师、研究者、写作者与策展人，他与李德庚在2007年共同创立OMD当代设计中心，以多重身份致力于当代设计研究、实践与推广。设计作品获得众多奖项，并入选世界范围内众多重要的设计双年展。其“中国现代美术字”的课题研究，指向了中国汉字语境下的设计方法问题，预示了中国文字设计自身创作范式的觉醒。作为策展人，他参与创办的宁波国际海报双年展已成功举办5届，这是中国大陆首个具国际水准的设计双年展；2008–2009年OMD策展的“社会能量——当代荷兰交流设计”，首次从中国视角来梳理一个西方国家的当代设计；他也是“POST\_…”当代国际海报回顾、“在中国设计”、“TYPOSTER100”国际字体海报展、“No Paper”实验海报12人邀请展、“Commun-”中岛英树设计研讨会等重要设计事件的策展人。蒋华拥有设计博士学位，现执教于中央美术学院设计学院，他是AGI国际平面设计联盟会员。



fig. a



fig. b



fig. c

Sehen wir uns den Schriftzug des Shanghaier «Filmmagazins» **电影画报** [ⓘ] *diànyǐng huàbào* [fig. a, S. 86; Lesung von rechts] von 1930 an. Rundformen erscheinen darin an Stellen, bei denen in herkömmlichen Drucktypen Rechtecke zu sehen sind. Verschiedene Striche werden durch Punkte ersetzt. Im ersten Zeichen wird das Element 电 *diàn* (Blitz) zur stilisierten Filmspule, im zweiten präsentiert sich die Komponente 彡 *xū* (Bart, Haare) als Blitz. Das dritte Zeichen erscheint als **Swastika** [ⓘ], eine modische Darstellungsform, wie u.a. im Titel der Zeitschrift **上海漫** *shànghǎi mànhuà* [12, fig. a, S.88]. In der rechten Hälfte des letzten Zeichens, eventuell eine Anmutung des Projektors, ist gar ein kleines k als ästhetische Lehnform des lateinischen Alphabets zu finden.

Doch nicht all diese Modifikationen sprechen ausschliesslich die Sprache der Moderne – auch zur chinesischen Archaik öffnen sich Türen. Ein Blick auf die Zeichen in Siegelschrift [fig. b, S.88] macht deutlich: die für die Bauhaus-Ästhetik notwendigen Rundformen finden sich in den Gravurschriften des Altertums wieder. Die ungebrochene Schrifttradition Chinas erweist sich als reichhaltig genug, den «Stilimport» durch tradierte Elemente zu assimilieren, wo dies erwünscht ist. Dies machte *měishùzì* zu einer eigenen und einzigartigen, weil hybriden Kategorie, welche in der grafischen Ausbildung schnell einen festen Platz einnimmt, unzählige «Schreibmeisterfibeln» bieten Muster zur manuellen Nachzeichnung an. Die *měishùzì*-Kultur durchlebt die sozialistische Zeit und definiert sich heute in der minimalistisch orientierten, jungen chinesischen Gestaltergeneration erneut selbst, ähnlich wie vor fast hundert Jahren im Dazwischen von internationalem Stil und kultureller Wurzelsuche. Die einfache Übersetzung von *měishùzì* als «dekorative Schriften» ist deshalb einfach nicht genügend aussagekräftig.

Der junge Designer und Wissenschaftler **蒋华** *Jiǎng Huá* [13] beschäftigt sich seit Jahren mit den *měishùzì* – auf gleichsam intensive wie vielfältige Weise: bietet er in seiner Promotionsarbeit den «Kunstschriften» erstmalig eine detaillierte wissenschaftliche Betrachtung, rückt er sie gleichzeitig in zahlreichen Ausstellungsprojekten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Kulturpublikums – und trägt durch die konzeptuelle Loslösung vom Kontext massgeblich zu ihrer aktuellen Rezeption als Gestaltungsphänomen bei. *Měishùzì* werden nun tatsächlich als Kunstwerke wahrgenommen, stehend für die ständige Neupositionierung chinesischer Gestalter im transkulturellen Dazwischen.

RW, WJ

- ↑ 电影 *diànyǐng* (Film), bestehend aus 电 [電] *diàn* (Elektrizität) und 影 *yǐng* (Schatten). 画报 *huàbào* (Magazin, Illustrierte), bestehend aus 画 [畫] *huà* (Bild, malen) und 报 [報] *bào* (Ankündigung, Anschlag, Zeitung)
- ↑ 卍 *wàn* (**Swastika**, stehend für Unendlichkeit, Überfluss, Sonne) und 画 *huà* weisen formale Ähnlichkeiten auf. Bei letzterem handelt es sich um eine historische Alternative zu 畫 *huà* (Bild, malen), die heute als Kurzzeichen in Japan und China gebräuchlich ist.
- ↑ «Shanghai Sketch», der Begriff 漫画 *mànhuà* wird im Japanischen «manga» ausgesprochen, vgl. Pan 2008: p. 193.
- ↑ Der Gestalter, Forscher und Kurator Jiang Hua gründete gemeinsam mit Li Degeng im Jahr 2007 das *OMD Contemporary Design Terminal*, das interdisziplinäre Ansätze mit Forschung, Praxis und Verbreitung kontemporärer Gestaltung verbindet. Sein Forschungsprojekt «Meishuzi» thematisiert Designmethodologie im Kontext chinesischer Schriftgestaltung. Er kuratierte zahlreiche einflussreiche Designveranstaltungen in China, u.a.: *Ningbo International Poster Biennial (IGDB)*, «TYPOSTER100» *Typographic Poster Retrospektive*, «No Paper» *Experimental Design Invitation Exhibition*, *Social Energy: Contemporary Communication Design from the Netherlands*, *Post\_ Contemporary International Poster Retrospective*, *Kommun – Hideki Nakajima Design Seminar*, *Designing in China* (2008–2009). Er erhielt einen PhD-Titel in Design und ist Dozent an der Central Academy of Fine Arts (CAFA) sowie AGI-Mitglied.

fig. a, S. 86: Zeichnung nach dem Titel des Film-Magazins 电影画报 *diànyǐng huàbào*, Shanghai 1930
第86页，图a: 1930年上海《电影画报》刊物标题

fig. a, S. 88: Titelseite des 上海漫画 *shànghǎi mànhuà*, Shanghai 1929. Ein traditionelles Element der chinesischen Kunst ist auch die «Buddha-Hand» der Frauengestalt
第88页，图b: 1929年上海《上海漫画》封面。图中女性的佛手也是中国艺术传统元素之一

fig. b, S. 88: 电影画报 *diànyǐng huàbào* in 小篆 *xiǎo zhuàn* (kleine Siegelschrift). Für das zweite und dritte Zeichen existieren Varianten
第88页，图a: 小篆体的电影画报。“影”及“画”字有多种写法

fig. c, S. 88: «Modern Sketch», Shanghai, 1930er Jahre
第88页，图c: 1930年代上海《时代漫画》封面



fig. a



fig. b



fig. a



fig. c



fig. d



fig. e

## 巴塞尔文字 Typo Bâle

“Typo Bâle”是“Culturescapes”文化节背景下对瑞士巴塞尔城市进行文字干预的项目。该文化节在2010年聚焦迷人的中华文化，它不仅处在在严格界定的室内空间，(如我们所预想的)甚至整个巴塞尔都可以感受到。文字间、旗帜或横幅上，拉丁字母纷纷转成中西双语，文化节上委实给人们一个节日的惊喜。整整三个月，巴塞尔成了一个中国的文化驻地，使得来自欧洲和汉语之地的参观者之于自身文化和他国文化更加敏锐、贯通。设想有一天早晨醒来，人们所生活的欧洲城市发生了变化：所有公共场所的信息文字忽然转为双语——拉丁字母和汉字。这一重大改变如何地影响到人们对整个城市之感受？在一份“翻译征集书——瑞士巴塞尔城市文字的视觉翻译”中，我们将这个问题交给了中国的设计者们。此处“翻译”何解？即对在特定的地点里现有的文字进行视觉设计。

‘Typo Bâle’ was a typographic urban intervention in Basel, Switzerland, which was organized in the context of the annual cultural festival ‘Culturescapes’ that in its 2010 edition put a fascinating focus on China and its culture. Our typographic urban intervention was not meant to happen in neatly defined closed rooms but in the whole city of Basel. This transformation took the form of letterings, flags and banners and was a special surprise for the city during the festival. During three months, Basel presented itself as a Chinese quarter on the global map. The intention was to raise the awareness of European as well as Chinese visitors with regard to the perception of foreignness and differences. Imagine you wake up one morning and the European city in which you live appears transformed: all written information in public spaces is not only in Latin script but also in Chinese characters. How does such a significant transformation affect the perception of this city? We have raised these questions to Chinese designers by issuing a ‘call for translation’. ‘Translation’ in this context is understood as relating to a specific place and its existing lettering.

该项目是与李德庚先生共同策划的结果。李先生亦是设计研究者、写作者、策展人，与合作伙伴蒋华先生共同创立了OMD当代设计中心。除十二名知名中国设计师以外，几所艺术高校也参与了合作：中国鲁迅美术学院(大连校区)，由王晓峰教授指导；中国中央美术学院(北京)，由林存真教授指导。整个“翻译”于2010年10月20日至11月7日在巴塞尔市“Unternehmen Mitte”大厅展出。

This project has been developed in co-operation with Li Degeng, a Beijing-based designer, researcher and author and co-founder (together with Jiang Hua) of ‘OMD Contemporary Design Terminal’. In addition to twelve renowned Chinese designers, the following two academic institutions have participated in this project: Luxun Academy of Fine Arts in Dalian, China led by Prof. Wang Xiaofeng, and the Central Academy of Fine Arts in Beijing with Prof. Lin Cunzhen. The works of this project were exhibited from 20 October to 7 November 2010 in the art space ‘Unternehmen Mitte’ in Basel.



我们曾经如此年轻 We were so young

fig. a



而明日  
明日又隔天涯  
But tomorrow,  
tomorrow again a world is separating us.

fig. b



fig. c

你在桥上看风景  
看风景的人在楼上看你  
明月装饰了你的窗子  
你装饰了别人的梦。  
——卞之琳《断章》

其实没有真正的翻译  
误解即沟通  
对一些人有意义的话  
对另一些人而言  
就是装饰  
各说各话  
各自说话

As you are enjoying the scenery on a bridge  
Upstairs on a tower people are watching you  
The bright moon adorns your window  
But you adorn others' dream. [1]

In fact, no real translation  
Misunderstanding is communication  
If for someone meaningful  
for some other people is decorated  
Each talking  
Their own words

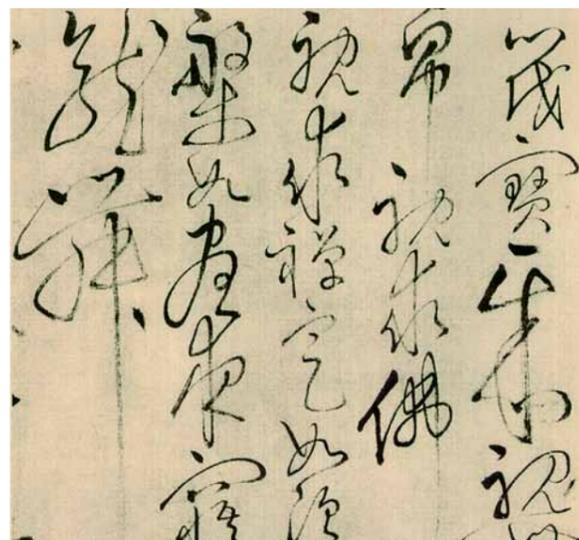
[1] Bian Zhilin 'Part of Article', 1935  
(translation by William Wang)

翻译之自由性  
Über die Freiheit der Übersetzung



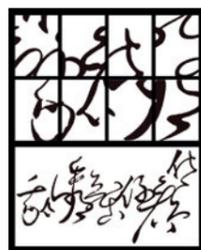
ÜBERSETZUNG: TISSOT 天梭 INTERPRETATION:

«WENN DIE ZEIT RÜCKWÄRTS FLIESSEN KANN»



怀素书法 Huai Su's calligraphy

怀素 (725 年——785 年) 湖南长沙人，中国历史上杰出的书法家，以狂草著称，行笔如流水。富有音乐节奏感，韵律感。



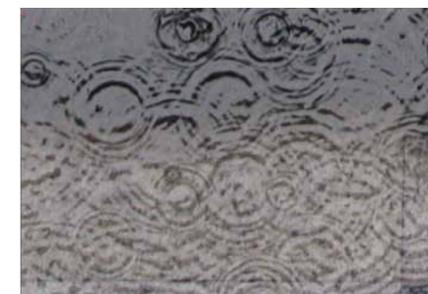
Huai Su (725 - 785), from Changsha, Hunan. An outstanding calligrapher in Chinese history who is famous for his cursive writing style. The strokes of his characters show his strong sense of rhythm and timing.



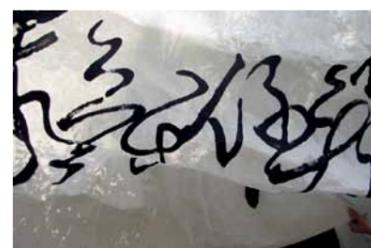
实验效果 Experimental effects



创作过程 The process of creation



随着雨有节奏的落下文字逐渐消失，正如音乐稍纵即逝。  
Typeface disappear with the rhythm of rain, like the fleeting music.



作品 final work

Art director: Li Shaobo  
Designers: Zheng Wei, Li Heyu,  
Wang Xuewei, Li Yaming



fig. a

雨中声与字的协和音  
Über die Auflösung von Klang und Schrift im Rauschen des Regens



材料 Materials

- 绢 Silk
- 生宣纸 Raw rice paper (xuan paper)
- 白纸 White paper
- 熟宣纸 Ripe rice paper (xuan paper)





这就是红帽子咖啡厅~ So here is the café 'The Red Hat' ~ fig. a  
 ('~' is used to express happiness)



正宗意大利披萨! Genuine Italian pizza! fig. b



货真价实! Genuine products, good price! fig. c

街头视觉双语中总是一语是原版，另一语是译版。通常原版中不但有文字表述功能，同时也有视觉识别功能（比如Coca-Cola的文字和形体）。而我们之所以需要译版，是因为使用另一种语言的人们无法“阅读”原版，但这并不妨碍人们在视觉上识别它。所以，双语中的译版不应该在文字意义和造型上完全模仿原版，而应该更好地为另一种语言的人服务。

在我的计划中：

- 1、真实的城市街道可以成为卡通片漫画或者电脑游戏的空间。译版作为“旁白”出现；
- 2、文字上不但解释了原版的内容，同时也增加了一种参与者的语气，让街道活泼起来；
- 3、字体与排列参照了当代中国街道中的普通设计，让人能够直接与中国当代的现实对应起来。

The bilingual visual representation on the streets contains always an original and a translated language version. Usually, the original not only takes the function of a written, but also of a visual representation (e.g. the script and the form of 'Coca Cola'). The reason why we need a translation is that those not knowing the original language have no means to 'read' the original, though this does not impede them to visually understand it. Therefore, translation should not just follow the literal meaning and form of the original, but rather represent an improved service to those not being familiar with the original language.

My concept is:

1. Real streets are becoming the space in cartoons, animation or computer games. The translation takes the role of a narrator.
2. The script not only transmits the original content, but also intensifies a kind of tone of the participants, and thus increases the feeling of liveliness on the streets.
3. The typeface and its arrangement follow to the usual design in streets of contemporary China, thus allowing people to connect directly to the current Chinese reality.

发现日常生活中意外的滑稽剧  
 Über das Aufdecken unfreiwilliger Komik im Alltag



ÜBERSETZUNG: STADT CASINO 城市赌场 INTERPRETATION:

«CASINO, MÖCHTEN SIE IHR GLÜCK VERSUCHEN?»



作促战备。  
**一身刚，敢把**  
**我们在为社会**  
**而斗争的时候**

**五一阶级斗争日 五一阶**  
**打倒反动势力 打倒反动**



手写长美宋是特定历史下的中国字体产物，它真有那个时代和政治相关的专有特点

The handwritten font Changmei Song is the typographic product of a special historical period of China, genuinely showing the distinctive characteristics of that period and its politics.

合适的运用字体不是完全的在字型上，而是发挥它特有的专有特点

The suitability of an applied font is not entirely based on the typeface as such, but on the explicit expression of its distinctive features.

相似的，都和政治有关却在不同的国度发生着某种联系

Similarly, all things related to politics seem to be connected somehow, no matter how different the countries are in which they appear

框定在长美宋的字型内，无需再造，利用电脑更好的规范字体字型

Within the given frame of the Changmei Song font, the use of the computer very naturally leads to an even better standardization of its form



fig. a

**五一阶级斗争日**  
**打倒反动势力**

找到字型外的共性，而不只停留在字体表现上。穿过时空，让它们连接在一起，同时出现，它们被时间决定着。这是我对文字感兴趣的地方。

We should find the common ground surrounding fonts, and not just stop at their manifestation. Passing through space and time, letting them connect to each other and to be determined by time. These are the things which interest me in script.



fig. a

Hugo Loetscher

瑞士文学的代表作家之一。

他说，

“真正的城市在那里，在彼岸”

内容出自他人生的最后一本书  
中西文的转译，

War meine Zeit meine Zeit

Was My Time My Time

Hugo Loetscher, one of the most renowned authors of Swiss literature, wrote in his last book 'Was My Time My Time' the sentence, 'The real city was there, at the other shore'.

文字在特定的语言环境变成了图形，

除了内容本身，

我的理解更重要的是内涵的转译。

“真正的城市在那里，在彼岸”

是我对码头的精神解读。

In Chinese-Western translation the script may become just a graphic form within a specific language environment. Besides content as such, it is even more important for me to understand how to translate meaning. 'The real city was there, at the other shore' represents my essential interpretation of 'pier'.

从翻译到别种解读之希求

Über das Über-Setzen als Hoffnung auf das ganz Andere

真正的城市在那裏，在彼岸

Hugo Loetscher / Hugo Lötscher / 胡戈·羅徹爾

SCHIFFLÄNDE / EMBARKMENT / 碼頭

ÜBERSETZUNG: SCHIFFLÄNDE / EMBARKMENT 碼頭 INTERPRETATION:

«DIE WAHRE STADT ABER, DIE LAG DRÜBEN,  
AM ANDEREN UFER.» HUGO LÖTSCHER

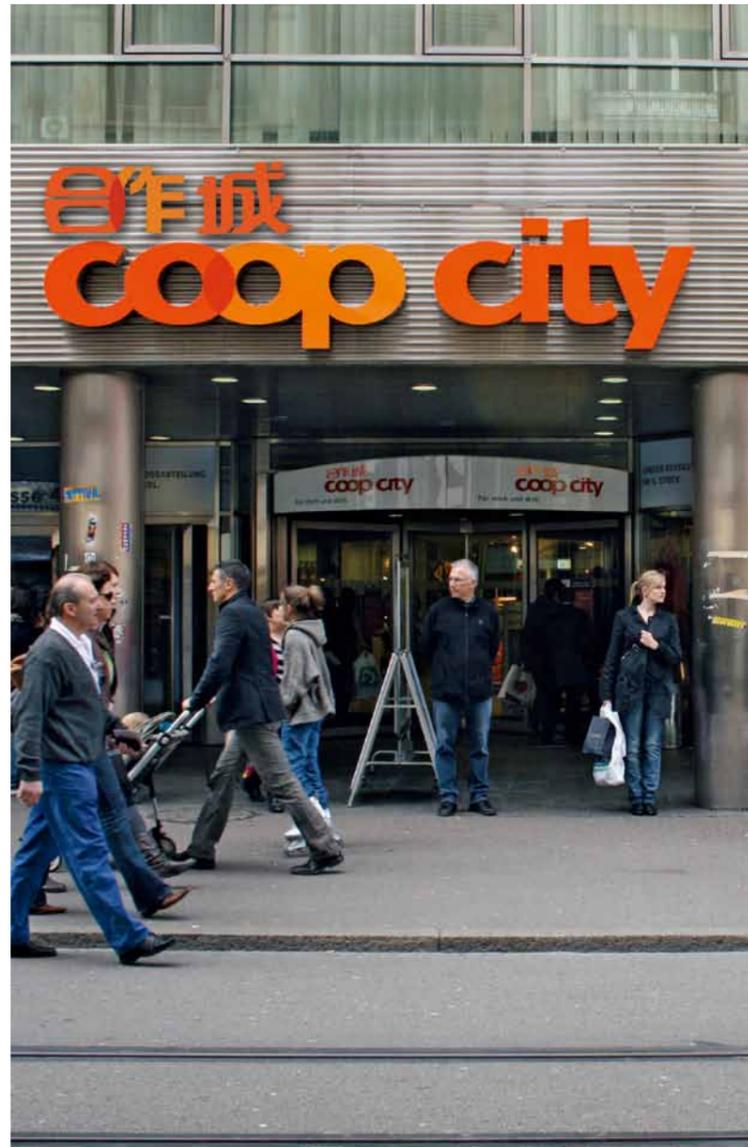


fig. a



fig. b



fig. b



fig. a



fig. c



fig. c



fig. d



fig. d



fig. e

102 页, 图a: 齐浩祯, 图b: 张婷婷, 图d: 刘静 (中国鲁迅美术学院大连校区), 图c: 罗胤

p. 102, fig. a: Haozhen Qi; fig. b: Tingting Zhang; fig. c: Ruija Lin; fig. d: Jing Liu (Luxun Academy of Fine Arts in Dalian, China)

## Begriffe, Disziplinen, Wertigkeiten – zu verschiedenen Fachtermini in China und im Westen

Schrift ist fast überall dort zu sehen, wo Menschen leben. Um ihr zu entgehen, müssen wir schon sehr entlegene Gegenden aufsuchen, und der aktuelle urbane Kontext macht dies schwerer denn je. Urbanität und Schrift sind aufs Engste miteinander verwoben, das eine ist ohne das andere undenkbar. Typografie ist omnipräsent, Schrift wird heute in den meisten Fällen durch **Drucktypen** repräsentiert. Kinder im Vorschulalter sind häufiger mit Drucktypen (auf Strassenschildern, in Kinderbüchern etc.) konfrontiert als mit Handschrift (**Chirografie**), eines von vielen Argumenten in der aktuellen Debatte über die Zukunft der Schreibrift an den Schulen. Gegenargument: Schrift wird ganz von selbst zur Schreibrift, wenn sie oft und schnell geschrieben wird – wie sonst wären **Kursivschriften** durch die Jahrhunderte in aller Welt aufgetaucht? Lässt diese Frage dann Rückschlüsse auf die visuelle Kommunikation zu? Gibt es einen Gegensatz zwischen **Kalligrafie** und **Typografie**?

Ein junger Schriftgestalter [1] hält in Berlin einen Vortrag. Da er bereits Erfahrung in der Beschreibung seiner Profession hat, stellt er ein triadisches Begriffsmodell seiner Präsentation voran: Kalligrafie, das ist das gestaltende Arbeiten mit Handschrift, Lettering das Zeichnen von Schrift für limitierte Zwecke (z.B. Schriftzüge), Type die zumeist digitale, systematische Zeichnung von Schriften (Fonts), deren Glyphen im Satzbild stetig wiederkehren und in wechselnden Konstellationen auftreten. Die Zuhörer nicken anerkennend, vielleicht sind sie dankbar für die fassbaren Kategorien. Komplexer wird das Thema dann aber doch, wenn das eine im anderen aufgeht: Typen können von Letterings inspiriert sein, Letterings hingegen genauso gut aus Typen bestehen oder wie Kalligrafien aussehen, Kalligrafen oft auch als Lettering Artists bezeichnet werden und Type-Designer nicht ohne typografisches Wissen arbeiten – das Publikum zeigt keine Reaktion. Vielleicht ist man enttäuscht, dass die Kategorien in der Praxis eben doch nicht zu trennen sind. Sie scheinen einander zu ergänzen und eine Einheit zu bilden, die an sich namenlos ist.

Eine Designhochschule in China. Die Studierenden sitzen im Klassenraum und warten. Gerade stellt der Fachbereichsleiter einen Gastdozenten [2] aus Deutschland vor, der für die nächsten zwei Wochen einen Workshop mit ihnen durchführen soll. Nach viel Vorbereitung kann die Lehrveranstaltung nun beginnen, und doch ist sich der Dozent nicht so ganz sicher, welches Thema genau der Professor jetzt gleich ankündigen wird. Eine Restunsicherheit bleibt, auch nach den vielen Rücksprachen. «Mache doch etwas mit

[1] Es handelt sich hierbei um den Leipziger Schriftdesigner Tobias-David Albert

[2] Hier wie im Folgenden meint der Autor sich selbst

### Drucktypen

**Typen** 'gegossene Lettern' (Anfang 18. Jh., vgl. mfrz. frz. *type m.* 'Druckstock'); im 18. Jh. findet sich gelegentlich der Sing. **Typus m.** (entsprechend lat. *typus*, 16. Jh.) in dieser Bedeutung. [DWDS]

### Kalligrafie

um 1610, von Gr. *kaligraphia*, von *kallos* («Schönheit») + *graphein* («schreiben») → 书法

### Chirografie

*chiro*- Lat., von Griechisch *kheiro-*, von *kheir* (Genetiv *kheiros*) «Hand» + *graphein* («schreiben»)

### Typografie

Typografie oder Typographie (gr. τυπογραφία *typographía*, von τύπος *týpos* ‚Schlag‘, ‚Abdruck‘, ‚Figur‘, ‚Typ‘ und -grafie), medientheoretisch bezeichnet der Begriff auch die Druckschrift in Abgrenzung zur Handschrift (Chirografie).

In der **Type-Token-Theorie** steht *Type* für den abstrakten Wert, das *Token* für den körperlich-grafischen Wert von Zeichen, die *Glyphe* (siehe Florian Coulmas, «Über Schrift»)

### Kursivschriften

**Kursiv** vom Französischen *cursif* (18. Jh.), von Lat. *cursivus* («laufend»), Lat. *cursus* («das Laufen»), Lat. *currere* («laufen», siehe Kurrent). Herkunft ist das Schreiben mit «laufender Hand» (ohne Anheben des Schreibwerkzeugs), im Gegensatz zur Capitalis Uncialis. Siehe Chin. 行书 *xíngshū*, **Schreibschrift**; fließende Handschrift (in der chinesischen Kalligrafie) [CD 906], von 行 *xíng* ● sich fortbewegen, gehen [CD 905]



fig. a

- 康熙字典, 中华书局, 2004
- Xu, Z. 许震民 et al. (Eds.), 2004. Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch 新汉德词典 (10. Auflage). Beijing: The Commercial Press.
- Jiang, S. (Ed.), 2009. PONS Kompaktwörterbuch Chinesisch. Stuttgart: Pons.
- Online-Version des «说文解字 Shuōwén Jiězì» (Original um 100 n. Chr.): [www.shuowenjiezi.com](http://www.shuowenjiezi.com)
- Online-Version des «康熙字典 Kāngxī Zìdiǎn» (Original um 1716): [www.kangxizidian.com](http://www.kangxizidian.com)

**字体**（**字體**）***zìtǐ***

❶ (文字的不同格式 Die unterschiedlichen Formgestalten / Muster der Schrift) **Schriftart** **f**; **Schriftbild** *n*: 用行书- in Kurrentschrift; in Schreibschrift ❷ (书法的派-) Stilrichtungen in der Kalligrafie; Kalligrafie-Schule *f* [CD 1o87]

**字体**（**字體**）***zìtǐ***

Menupunkt in Adobe InDesign: Schriftart, englisch font. Gängige Übersetzung: Schirftart, englisch typeface. Nicht korrekte, wörtliche Übersetzung: **«Schrift-Körper»**.

**体**（**體**）*tǐ*

**Körper**; **Stil**; **Essenz**. Siegelschrift: 體 *Phonogramm*: Bedeutungshinweis 骨[髀] *gǔ* «Knochen», Aussprachehinweis 豐[豐] *fēng* «ergiebig; reichhaltig»

106

**背景**
中西方的专业术语
**Hintergrund**
Fachtermini in China und im Westen

**版面** *bǎnmiàn*

❶ **Layout**; **Bild- und Textgestaltung**; -设计 Gestaltungsskizze; ❷ Buch- oder Zeitungsseite [CD 2o], von 版 *bǎn* ❶ Druckplatte; Druckstock; Klischee; Matritze; ❸ Auflage; Ausgabe; ❹ Zeitungsseite [CD 2o]

**排印** *páiyìn*

Satz und Druck (eines Druckwerkes); setzen und Drucken [CD 6o3], siehe: 排版 *páibǎn* Setzen; Schriftsetzen. 排字 *páizi* setzen; Schrift setzen, von 排 *pái* reihen; ordnen [CD 6o2 f.]

**创意** *chuàngyì*

Kreativität; kreativ

**文字** *wénzì*

❶ (书写符号 geschriebene Zeichen) Schrift; **Schriftzeichen** *n*: 楔形- Keilschrift/ 拼音- alphabetische Schrift /-方程 Buchstabengleichung *f* /-改革 Schriftreform *f*; Vereinfachung der Schriftzeichen /-学 Schriftenkunde *f* ❷ (字句) geschriebene Sprache: -宣传 Propaganda in schriftlicher Form /-游戏 Wortspiel / 有-可考的历史 in schriftlichen Zeugnissen festgehaltene historische Fakten; urkundlich bestätigte Geschichte /-狱〈史〉 Autorenverfolgung; literarische Prozesse ❸ (文章形式 Textform) Artikel (unter formalem oder stilistischem Aspekt betrachtet); Aufsatzstil: ~ 溝通 klar und verständlich schreiben [CD 847] ❹ Hauptmenupunkt in **Adobe InDesign** «Schrift», englisch «type». Teil der Fenstergruppe 文字和表: «Schrift und Tabellen», englisch «type & tables». Gängige Übersetzung: «Schrift», englisch «script». Nicht korrekte, wörtliche Übersetzung: **«Schrift-Zeichen»**.

**文** *wén*

❶ **Schrift**; **Text**; **Literatur**. *Piktogramm*: Eine Person mit Tätowierung. Alternative Piktogramme zeigen eine Person, die Zeichen in eine Oberfläche eingraviert. [Fazzioli]

**字** *zì*

Zeichen; Schrift. *Phonogramm*: Bedeutungshinweis 宀[冂] *mián* «Dach», Aussprachehinweis 子[子] *zǐ* «Kind»

**版式** *bǎnshì*

**Satzbild**; **Satzgestaltung**

**视觉传达** *shìjué chuándá*

**Visuelle Kommunikation**, von 视觉 *shìjué* Gesichtssinn; visuell [CD 739] und 传达 *chuándá* weitergeben; weiterleiten [CD 129]

**信息** *xìnxī*

Nachricht; **Botschaft**; information [CD 9o3], von 信 *xìn* ❶ wahr; richtig; echt; ❷ **Vertrauen**; ❸ glauben; ❹ Beweis; Zeichen; Signal; ❺ Brief; ❻ Botschaft; Information [CD 9o2]

**多种语言** *duōzhǒng yǔyán*

**multilingual**; **mehrsprachig**

**Schriftentwurf**

Schriftgestaltung, engl. **typeface design** oder kurz type design.

**Schriftsatz**

Aus Lettern zusammengestellte Druckform für den **Buchdruck** [DWDS]

**Layout**

❶ Text- u. Bildgestaltung einer Seite bzw. eines Buches. ❷ skizzenhaft angelegter Entwurf von Text- u. Bildgestaltung eines Werbemittels (z.B. Anzeige, Plakat) od. einer Publikation (z.B. Zeitschrift, Buch). ❸ (elektron.) Schema für die Anordnung der Bauelemente einer Schaltung (Duden Fremdwörterbuch, 451)

**设计**（**設計**）*shèjì*

**planen**; **projektieren**; konstruieren; entwerfen; Projekt; Plan; Entwurf

**活版** *huóbǎn*

Typografie; Buchdruck; -印刷 Druckkunst mit beweglichen Lettern [CD 362]

**活字** *huózì*

Schrift; Type; ~盘 Setz-, Schriftkasten /-印刷 Druck mit beweglichen Lettern [CD 363], von 活 *huó* ❶ leben; ❷ lebendig; lebend; ❸ beweglich; elastisch; flexibel; ❹ lebhaft; nicht starr [CD 362]

**版** *bǎn*

**Druckstock**; **Auflage**. *Phonogramm*: Bedeutungshinweis 片[片] *piàn* «Stück; Scheibe», Aussprachehinweis 反[反] *fǎn* «umgekehrt; gegenteilig; anti-». Der Aussprachehinweis ist hier nicht ganz unbedeutend, deutet auf den seitenverkehrten Druckstock hin, vgl. 板 *bǎn* «Brett; Platte»

**字体** *zìtǐ* !» hatte dieser einst gesagt. In der chinesischen Version von Adobe InDesign heisst so das Dialogfeld zur Auswahl einer Schriftart im Menüpunkt 文字 *wénzì*, was den Dozenten zu einer Aufgabenstellung im Bereich **Schriftentwurf** ermuntert hatte: das Zeichnen von Schriften in einem selbst bestimmten, stimmigen Erscheinungsbild. Und dann sagt der Professor genau das Andere, das stimmige Arbeiten mit Schriften, bekannt unter dem Begriff Typografie. Im Verlaufe des Workshops zeigen einige Studierende Irritation: sie erwarteten das **Setzen** von Schriften und das Erstellen von **Layouts**, nun sollten sie Schriften als solches entwickeln. Warum wurde das nicht vorher so kommuniziert? Sie hätten es sich vielleicht noch einmal überlegt, ob sie den Kurs wirklich besuchen sollten.

Tatsächlich widersprechen sich die Interpretationen chinesischer Begriffe: Der eine sagt, 文字设计 *wénzì shèjì* sei gleich «Type Design», der andere nutzt lieber den Begriff 字体设计 *zìtǐ shèjì* dafür. Den verwenden wiederum andere im Sinne von «Typografie», und immer wieder erweisen sich die Terminologien als unsicher: sollte man zu Type noch 活字 *huózì* sagen oder klingt dies zu sehr nach Bleisatz, den beweglichen Lettern Gutenbergs? Ist 活版 *huóbǎn* als Layout-Begriff dann auch zu antik behaftet, wäre 版面 *bǎnmiàn* zeitgemässer? Klingt 排印设计 *páiyìn shèjì* nicht sehr nach «Schriftsatz» oder «Setzerhandwerk», gerät dann nicht das Kreative ausser Sicht? Hier wäre vielleicht die Formulierung 创意板式设计 *chuàngyì bǎnshì shèjì* passender. Typografie wird heute als Teilgebiet der visuellen Kommunikation 视觉传达设计 *shìjué chuándá shèjì* oft vorrangig im Kontext des Informationsdesigns 信息设计 *xìnxī shèjì* gesehen. So lautete der chinesische Titel des «Hong Kong Multilingual Typography Symposium 2o11» [3] dann auch **«多重语言文字信息设计研讨会 *duōzhǒng yǔyán wénzì shèjì yántáohuì*»**, wörtlich übersetzt «Symposium zum multilingualen und Multiscript-Informationsdesign». Die chinesische Grammatik macht möglich, dass sich das «multi-» sowohl auf Sprache als auch auf Schrift bezieht, aber «Schrift-Information» nicht weniger denkbar wäre. Dieser Faktor macht den Namen vielschichtiger als das englische Äquivalent. Auch unübersetzbarer [4].

Eine Typografie-Konferenz an einer chinesischen Kunsthochschule. Im überfüllten Hörsaal präsentiert der bereits erwähnte Dozent seine Arbeiten. In der ersten Reihe thront der Stardesigner 靳埭强 Kan Tai-Keung [5] aus Hong Kong, ebenfalls ein Sprecher, und hört aufmerksam zu. Da kein Mikrofon für das Publikum zur Verfügung steht, schreiben die Studenten ihre Fragen auf Zettel, die dann zum Pult weitergereicht werden. Die erste Frage lautet: «Was denken Sie über die Arbeiten von Kan Tai-Keung?» Der Sprecher gerät in Verlegenheit, er spürt den amüsiert-erwartungsvollen Blick des Meisters auf sich. Was soll er Schlaues sagen ohne sein Gesicht zu verlieren? Er setzt die «traditionelle» Karte: Die Kalligrafie (书法 *shūfǎ*) des Meisters und ihre direkte Anwendung im Designkontext bewundere

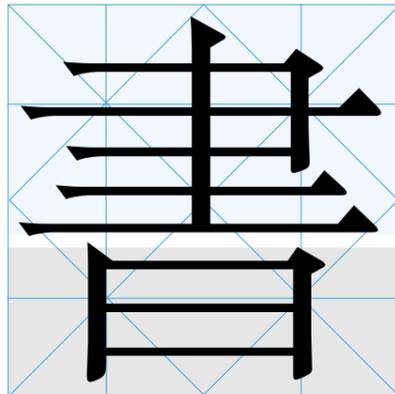
<sup>[1]</sup> Same/Difference – Hong Kong Multilingual Typography Symposium 2011 ( 求同存异——香港多种语言文字信息设计研讨会 2011), Hong Kong Polytechnic University, August 2011.

<sup>[2]</sup> Anders in Südkorea: 타이포그래피 taipo-gŭrapī macht als echter Anglizismus keinen Hehl aus seiner externen Herkunft, 디자인 dīja'in liest sich exakt wie Design im deutschen Sprachgebrauch, 그래픽 디자인 gŭraepig dīja'in und 그래픽 디자이너 gŭraepig dīja'ǐ'nǒ müssen danach gar nicht mehr gesondert erläutert werden. Und Type Design? 타입 디자인 ta'ib dīja'in. Das koreanische Alphabet macht die direkte Übernahme von englischen Fremdwörtern leichter als die chinesischen Zeichen. Hier wäre der Frage nachzugehen, welche Begriffe in Nordkorea Verwendung finden, einem Land in dem westliche Begriffe wohl nicht ganz so willkommen sind wie im Süden.

<sup>[3]</sup> Kan Tai-Keung (靳埭强 Jìn Dàiqiáng), geboren 1942 in China, lebt und arbeitet in Hongkong. Zu seinen international anerkannten Arbeiten zählt das Logo der Bank of China. → www.kanandlau.com

## 书法(書法) shūfǎ

**Kalligrafie; -Kalligraf** von 書 shū ① schreiben; ② Handschrift; Schriftstil; ③ Buch; ④ Brief; Schreiben; ⑤ Urkunde; Dokument; Zertifikat [CD 748] und 法 fǎ ① Gesetz; ② Methode; Weg; Mittel; Weise; ③ Vorbild; Muster; Modell; ④ Standard; Norm [...]  
[CD 221]



## 书(書) shū

**Schreiben; Buch; Brief** Siegelschrift: 書  
Phonogramm, Bedeutungshinweis 聿 yù  
«Schreibpinsel», Aussprachehinweis 書 zhē  
«derjenige, der...» (Partikel zur Bildung eines *Nomen Agentis*), das im heute gebräuchlichen Zeichen erscheinende Radikal 日 yuè  
«sagen; sprechen» ist nur das Ergebnis einer formalen Transformation.

[6] Der Slogan stammt von dem koreanischen Kalligrafen 이 상현 Lee Sang-Hyeon.  
<http://www.simwha.kr>



## 法 fǎ

**Gesetz; Regel**  
Hier eine nur selten gebräuchliche historische Form, Siegelschrift: 法 *Ideogramm*, bestehend aus 水 [水] shuǐ «Wasser», 馬 [馬] jiàn «Einhorn» und 去 [去] qù «gehen», archaischer Bezug zu einem ins Wasser getauchten mythischen Tier

[7] Hernig, M. (2008). China mittendrin: Geschichte, Kultur, Alltag. Berlin: Ch. Links.

## Traditioneller Chinesischer Kunstbegriff

«Westerners and Chinese differ in their traditional definitions of art, which have changed over time in both cultures. In ancient Rome, architecture was considered the «mother of the arts», whereas in China architecture belonged to the domain of the civil engineer. In the West, sculpture was also held a high rank, another legacy of classical antiquity, but sculpture was the business of artisans in China. Calligraphy, however, enjoyed the highest artistic position in China, while in the West it was a peripheral speciality.» [Ledderose, 2000: 187]

er, zumal Kalligrafie im Westen nicht über solche Prominenz verfügt wie in China – dieses didaktisch gefärbte Statement richtet sich an die Studierenden, und Kan scheint dies auch so zu akzeptieren. Trotzdem schämt sich der Dozent ein wenig für seine Aussage, so als hätte er sich mit seinem Urteil über den Meister gestellt. Er hält sich für einen arroganten Europäer.

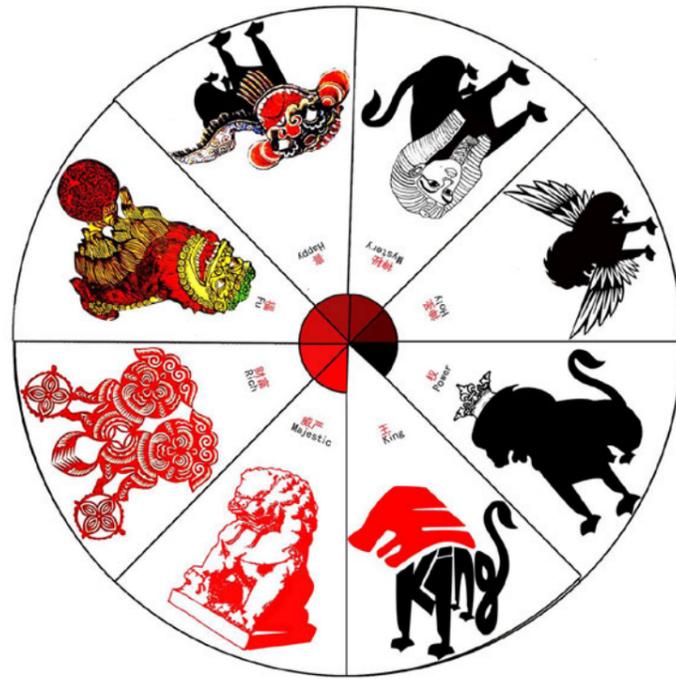
Wie unrecht er aber doch hatte! Betrachtet man den aktuellen Markt für Kalligrafie in China, Korea oder Japan, wird schnell klar, dass damit nicht dasselbe gemeint ist wie im Westen. Führende Politiker erstellen eigenhändig Schriftzüge für Konzerne (z.B. Deng Xiaoping im Air China-Logo), aktuelle Kino- und DVD-Produktionen verzichten selten auf kalligrafische Titel (bei adäquaten Honoraren), bekannte Kalligrafen sind gefragte Stardesigner. Der Slogan «changing the world with a brush» [6] mag übertrieben klingen, sagt jedoch viel über den Stellenwert der Kalligrafie in Ostasien heute aus. Auch sollte nicht vergessen werden, dass die Kalligrafie mit dem **Siegelschneiden**, der **Dichtung** und der **Landschaftsmalerei** gemeinsam den **traditionellen chinesischen Kunstbegriff** formt. Dies bedeutet weder, dass sich jeder chinesische Type-Designer gleichzeitig auch als Kalligraf bezeichnet, noch, dass es in China mehr Typografieverständnis und weniger Typo-Sünden gibt als im Westen. Doch es erklärt vielleicht zu einem gewissen Grad die Offenheit der Termini. Doch auch der oben erwähnte Dozent hat Mühe, seine Tätigkeit zu erklären.

厨房 *chúfāng* heisst «Küche» auf Chinesisch. Ausgehend von dem Umgang mit Öl, Feuer und Rauch beschloss der deutsche Autor Marcus Hernig in seinem Buch «China mittendrin» [7], fortan nur noch das Wort «Chufang» zu verwenden, da ihm das Wort «Küche» zur Beschreibung nicht ausreichend erschien. Diese Vorgehensweise ist vielleicht auch bei **书法 shūfǎ** angebracht. Zur Erklärung dieses Begriffs ist das Wort «Kalligrafie» eben nicht ausreichend, eine viel zu marginale Rolle spielt diese in der westlichen Gesellschaft, um die Grösse anzudeuten, die der chinesische Begriff einnimmt. Ähnlich geht es dem Wort «Typografie», für das die chinesische Sprache kein ausreichendes Gegenstück parat hat. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die chinesische Schrift weniger systematisch aufgebaut wäre als die lateinische. Es liegt lediglich eine unterschiedliche Wertung der jeweiligen Disziplinen im gesellschaftlichen Kontext vor. Die gegenseitige Akzeptanz dieser Situation begründet die Wichtigkeit einer sensiblen wie präzisen multilingualen Kommunikation.

Schliesslich nennen wir uns ja Kommunikationsdesigner.

RW

## 关于该研究项目



← Composite Font aus Fangzheng YaHei Black, simplified Chinese, 13' und Mota Italic Vesper Bold, Latin extended

Studentenarbeit von einem der ersten Workshops von Phase 1 (2009) an der Luxun Academy in Dalian. Im Oktober 2012 startet die Phase 2 der vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschung. Das Ziel ist die Entwicklung und Darstellung aller Elemente, welche mit Schrift in einer wechselseitigen Beziehung stehen: Grafiken, Fotografien, schematische und diagrammatische Darstellungen, Zeichnungen, Infografiken, symbolische Darstellungen.

← Composite Font aus Fangzheng Shu Song, simplified Chinese, 10,5' und Mota Italic Vesper Light, Normalziffern 97% (entspricht 10,19'), Grundlinienversatz +2%

← Mittellinienraster, Zeilenabstand 18'

各种来自亚洲、拉丁字母区、阿拉伯语区的文字随着全球化发展愈趋愈近，在大学、展会、机场、整个城市中皆成一景。视觉交互往世界性发展越盛，文字编排、图形、图像和符号的跨文化性受到的挑战就越大。由于各个文化都有自身特有的规则，设计师们在所处的各个门类里面面临着新的挑战。他们在实践中被要求拥有非常的知识涵量和对各文化间相互、相成、相对、相交相生关系的敏感度。有欠思考的案例常常在英语和所及的拉丁字母成问题的“霸权”背景下，流于以英语系统为标准的整齐划一。恰恰这些问题正是该项目的研究对象：我们意在使各种特殊的、对等的多文字并存成为可能，而非发展一个标准一致的系统；并非以沿用一种或另一种视觉文化设计参数为定标，而旨在发展新的、独立的、非霸权地位的视觉文化“之间”不定位的设计案例——即发展所及内容的可自由选择性。

跨文化并不能通过一个自给的、固定的“地点”来实现，而须在与别种文化不断的交流中形成，不然无论哪种元语言都不过是一种形式上的声明。视觉交流上的“文化相交”或者跨文化於我们而言，是出于对另一种文化的塑造性关联，反而言之，是准备着从另一种文化

Mota Italic Vesper Bold, Latin extended, 13'

Mota Italic Vesper Light, Latin extended, 10,5'

Grundlinienraster, Zeilenabstand 13'

## Über diese Forschung

Zeichen aus asiatischen, lateinischen und arabischen Schriftsystemen rücken unter anderem infolge von Globalisierungsprozessen immer enger zusammen und prägen das Bild internationaler Institutionen wie Universitäten, Messen, Flughäfen, ganzer Stadtteile. Je mehr sich die visuelle Kommunikation zu einem globalen Prozess entwickelt, desto stärker wird die Typografie, aber auch der Umgang mit Bildern, Grafiken und Symbolen zu einer transkulturellen Herausforderung. Gestalter werden vor substantiell neue Aufgaben innerhalb ihrer Disziplinen gestellt, denn jede visuelle Kultur hat ihre spezifischen Regeln. Die Praxis erfordert somit ein spezielles Wissen und eine Sensibilität für das Neben-, Mit-, Gegen-, Durch- und Füreinander mehrerer Kulturen. Unreflektierte Darstellungsverfahren führen oft zu einer Vereinheitlichung vor dem Hintergrund der problematischen Idee einer «Vormachtstellung» der englischen Sprache und damit der lateinischen Zeichen. Eben diese Problematik ist es, die in dieser Forschung untersucht wird: Es gilt eine Vielfalt von Verfahren zu entwickeln, die spezifische und ebenbürtige Lösungen ermöglichen, und gerade nicht ein gemeinsames, einheitliches System.

Nicht darum geht es, die gestalterischen Parameter der einen oder anderen visuellen Kultur zu übernehmen. Vielmehr sind neue Gestaltungsverfahren zu entwickeln, welche als eigenständige, nicht direkt verortbare Methoden im «Dazwischen» neue Brücken zwischen den visuellen Kulturen schlagen können, von denen keine eine Vormachtstellung innehat – die Bezüglichkeiten sind frei bestimmbar.

Transkulturalität stellt keinen autarken, festen «Ort» dar, sondern muss im Austausch der Kulturen immer wieder neu geschaffen werden. Jede Metasprache ist dann nur eine formale Behauptung. «Cross-cultural» oder transkulturelle visuelle Kommunikation bedeutet für uns, die gestaltende Bezugnahme auf eine andere Kultur und umgekehrt die Bereitschaft, sich von einer anderen Kultur aus ansehen zu lassen. «Man ist in der einen Sprache oder in der anderen – es gibt kein Medium, auf das man hoffen könnte, anders gesagt, so etwas wie eine «Zwischensprache», ein «Zwischendenken»» (Jullien, 2001: S. 108).

Welche interdisziplinären und transkulturellen Erfahrungen, Kenntnisse und Fertigkeiten sind erforderlich, um angemessen und differenziert für globalisierte Kontexte zu entwerfen und zu gestalten? Welche gestalterischen Unterschiede bestehen zwischen chinesischen und westlichen visuellen Kulturen? Ist es möglich, Informationen, Strukturen und Gestaltungen aus verschiedenen sprachlichen und kulturellen Zusammenhängen mit ihren jeweils charakteristischen Abbildungssystemen so darzustellen, dass diese Systeme gleichberechtigt nebeneinander stehen?

Für das Layout der Seiten 110–115 wurde «Der zweite Grad der Koexistenz (übereinander)» berücksichtigt: Gestaltung von Relationen → Multilinguale Medien → Der zweite Grad der Koexistenz, S. 49

角度来被观察：“人总在一种或者另一种语言间——并没有一种令我们可以寄予希望的媒介，也就是说，人在一种‘间文化’，一种‘间思考’里。”（弗兰索瓦·于连，2001年：108页）

恰当地、有区分地在全球背景下设计和制作需要哪些跨学科、跨文化的经验、知识和能力呢？中国和西方视觉文化的创作差异在哪里？有否可能将不同文字和文化背景下的信息、结构及设计在所处的系统中对等并置呢？怎样才能视觉文化中建立设计上的关系或实现两者的过渡？整个项目的长远目标是，实现不同文化交替影响下设计体验的发展和表现。更高的一个层面来说，这是一个非以殖民行为，而以彼此渗透丰富来赢取全球化的实践案例。由此延伸开去，它可对其他的创作、文化、社会及政治皆有可持续发展的演绎作用。各案例中对“陌生的”视觉文化的用心对待将促使设计者们重新审视自己的设计方式。整个项目的成果会以内容广博的手册形式呈现，并付诸出版发行。此间所获也能得以在其他的文字系统和视觉文化如梵文、西里尔文、日文、韩文和阿拉伯语相对西文的别种关系中沿革。

研究项目自身的表现是该研究的中心内容。我们该如何在知识的发掘和研究过程中进行反思，而同时又把读者带入这个发现之旅呢？如何将各个分析、内容及设计层面联系起来？如果这些联系且附着了教学之企图，它们又该持怎样的视觉语言？哪些教学方式适合运用于跨文化领域？

我们在设计上寻求一种通过自身体验、共同惊异和相互惊喜达成的方法，因为视觉文化并存在安排和体验下，交替相融、相互影响才会出现。以上所述之教学并不仅仅存在于整体组织和文字中，在案例的文字编排上亦有呈现。若把该项目比作舞台，其自身的编排就是一个生鲜活跃的角色。在此处不仅仅是“展现什么”，同时具展现“如何展现的方法”，是为客体转化为交流主体之意。通过对各个创作过程的描述，我们建构了一个由文字主演的空间。其他角色各任其位：文字在城市空间的图像、照片影印件、特制的文字图式、图解与表纲、注释及文章。

项目中各种书本影印件、文本和印刷品皆以援引为重，并作专业之素材、可运用之工具对待，因此引例上的注释不仅仅针对例子的内容结构，甚而文字和句式编排的特别之处也成为研究对象。我们发展的“文字图案”却重於微排版，援引性和素材性相对减弱，以便创造出可体验文字和文字共处的空间，所应用的具体细节如文字大小、设计者、字体沿用地点乃至某些特定的相关双语句式信息，也都一一罗

Wie können gestalterische Beziehungen oder Übergänge zwischen den visuellen Kulturen hergestellt werden? Das langfristige Ziel unserer Gesamtforschung ist die Entwicklung und Darstellung von Gestaltungsverfahren, die ein wechselseitiges Ineinanderwirken unterschiedlicher visueller Kulturen realisieren. In einem übergeordneten Rahmen geht es um ein praktisches Beispiel für eine Art der Globalisierung, die aus der wechselseitigen Bereicherung statt aus kolonisierenden Praktiken gewonnen wird.

Weiterführend geht es um eine nachhaltige Induktionswirkung auf andere gestalterische und auf kulturelle, gesellschaftliche und politische Fragen. Der bewusste Umgang mit «fremden» visuellen Kulturen soll Gestalter in die Lage versetzen, mit den *eigenen* gestalterischen Mitteln neu umzugehen. Die Erkenntnisse der Forschung sollen in einem umfassenden Handbuch zusammengestellt und publiziert werden. Gewonnene Methoden sollen zukünftig auch zu weiteren Schriftsystemen und visuellen Kulturen in Beziehung gesetzt werden: Arabisch, Hindi, Kyrillisch, Japanisch und Koreanisch.

Die Darstellungsverfahren dieser Forschung und ihrer Ergebnisse sind selbst ein zentraler Teil der Forschung. Wie können wir den Prozess des Forschens und Entdeckens reflektieren und gleichzeitig die Leser auf diese Erkundungsreise mitnehmen? Wie verknüpfen wir analytische, inhaltliche und gestalterische Ebenen? Welche visuelle Sprache spricht eine solche Darstellung, wenn sie gleichzeitig auch didaktische Ziele verfolgt? Welche didaktische Form ist im transkulturellen Feld angemessen?

Wir suchen gestaltend nach Formen einer Methodik, welche das Lernen durch Erleben, gemeinsames Staunen und gegenseitiges Überraschen ermöglichen. Denn ein wechselseitiges Ineinanderwirken zeigt sich in der Inszenierung, im Erleben der Koexistenz visueller Kulturen. Didaktik ist nicht nur in der Struktur und in den Texten vorhanden, sondern soll sich auch durch die Typografie manifestieren. Die Bühne ist aktiver und lebendiger Bestandteil des auf ihr gespielten Stückes. Es wird nicht nur «etwas gezeigt», sondern gleichzeitig auch «Mittel des Zeigens gezeigt», das Objekt zum kommunizierenden Subjekt gemacht. Wir schaffen mittels verschiedener gestalterischer Verfahren einen Raum, in dem Zeichen zu Akteuren werden. Folgende Spielformen kommen dabei zum Einsatz: Abbildungen von Schrift im Raum, fotografische Reproduktionen, exklusiv gestaltete «Schriftmuster», schematische und diagrammatische Darstellungen, Annotationen und Texte.

Bei den fotografischen Reproduktionen von Büchern, Schriftstücken und Druckerzeugnissen steht der Objektcharakter im Vordergrund, die spezifische Materialität, die zum Einsatz kommenden Werkzeuge. Dabei werden durch schriftliche Annotationen nicht nur die Gesamtstruktur des Beispiels thematisiert, sondern auch Besonderheiten im Schrift- und Satzbild. Bei den durch uns entwickelten «Schriftmustern» findet dann bewusst eine Vertiefung ins Nanotypografische statt, Objektcharakter und

列出来。从而在整个项目产生了一个设计核心：所有的案例皆非单独存在，而可理解为是着眼不断运动变化中的、创造新关系新对比的全盘信息。这种全局交融即一种图制，用以挑起开放式的解读。

当书写的词藻以正文、书本注释、教学性的纯理文章的形式出现，字词的信息及文字图案的设计又在文章中各个版位相互交织比如其中使用了十分常见的全字母例句：The quick brown fox jumps over a lazy dog。“述说”与“展示”就在同一个空间汇合了（见Dombois, 2008）。为了让无实意的全字母空句生动起来，我们择选了各种中文译句及拼音句进行并置比较，从而赋予全字母句一些新的涵义，为他山石之用。

出版物的核心部分是《文章与文章的关系：并存的度》一文。文字同存的“四个度”（当然也包括文中所涉其余相关视角）以照片或文字图案为表现形式，容纳了所有上文这类游戏的角色。文章在编排上也相映成趣，那里有测试，有游戏，有体验。我们尝试着采用轻声旁白方法性地探讨某些具体问题。

基于这种多端的相互融合的游戏方式，文字并存的体验可以是既开放又确定的。再加上进一步的翻译寻找视觉与语言的当量我们在同时传达我们对中国视觉文化的阅读，分享我们阐述的视角。我们把表现方式置入各种关系中，陈述所观察的各种角度，以免给人留下太过主观的印象，故可阅读性也成为设计经验之一。这种多方位考量在视觉文化对等呈现的交互媒体设计中扮演了一个举足轻重的角色。将上述种种视角紧密结合，是整个设计性项目的动力。它的编排和设计本身反映了一个独立的知识和认知实践。通过这种翻译，也就是在寻常期望下所谓统一标准之转译的另一面，一个视觉新世界终将被创建起来。

Materialität treten zurück, um Raum zu schaffen für das Erleben der Schriften in ihrem Zusammenspiel. Es werden in der Gestaltung konkrete Informationsdetails zu den verwendeten Schriften wie Grösse, Hersteller, Lokalisierung, aber auch spezielle Informationen für den bilingualen Satz sichtbar gemacht. Dabei kommt ein zentrales Gestaltungsverfahren der gesamten Forschungsarbeit zum Tragen: die Beispiele werden nicht einzeln, sondern immer als Konstellationen verstanden, welche den Blick ständig in Bewegung halten und immer wieder neue Relationen und Vergleiche ermöglichen. Die Konstellation ist eine Kartierung, die eine offene Lesart provoziert.

«Sagen» und «zeigen» kommen in einem Raum zusammen (vgl. Dombois, 2008), wenn das geschriebene Wort in Form von Lesetexten, Annotationen zu den Buchobjekten, didaktischem Metatext, Informationen zur Schrift und Gestaltung in den Schriftmustern aber auch an einzelnen Stellen im Layout der Publikation selbst aufeinander zugehen – z.B. in Form von Mustersätzen wie dem geläufigen Pangramm «The quick brown fox jumps over a lazy dog.». Um diesen leeren Satz neu zu beleben, stellen wir ihn verschiedenen chinesischen Pangrammen gegenüber und stellen dadurch das Konzept Pangramm in einen neuen Kontext. Das Fremde wirft sein Licht auf das Vertraute und umgekehrt.

Kernstück der Publikation ist der Lesetext «Relationen von Texten: Grade der Koexistenz». Die «vier Grade» (aber auch andere im Text thematisierten Aspekte der Koexistenz) nehmen die Rolle all dieser Spielformen an, manifestieren sich als fotografisches Beispiel oder Schriftmuster, genauso gut aber in der Gestaltung der Publikation selbst. Dort werden sie getestet, durchgespielt, durchlebt. Hier versuchen wir – mit leisem Kommentar aus dem Off – methodisch auf bestimmte Problemstellen einzugehen.

Durch die verschiedenen Spielformen, die zusammen- und ineinanderwirken, kann das Erleben der Koexistenz offen und zugleich sehr bestimmt sein. Mit dem Schritt der Übersetzung – dem Finden von visuellen und sprachlichen Äquivalenten – vermitteln wir gleichzeitig unsere Leseweise der chinesischen visuellen Kultur, wir teilen unsere Sicht, unsere Deutungsperspektive mit. Wir setzen die Darstellungen in Relationen, geben an, in welcher unterschiedlicher Hinsicht wir sie betrachten und vermeiden damit den Eindruck von Objektivität. In diesem Sinne ist das «Lesbarmachen» gleichzeitig auch ein Gestaltungsverfahren. Es spielt in der Gestaltung von Kommunikationsmedien, in denen die visuellen Kulturen gleichberechtigt repräsentiert werden sollen, eine entscheidende Rolle. Durch die enge Verknüpfung all dieser Aspekte wird gestaltend Forschung betrieben. Typografie und Gestaltung selbst stellen in dieser Forschung eine eigene Praxis von Wissen und Erkenntnis dar. Durch diese Übersetzung im Sinne einer Übertragung jenseits von Eindeutigkeitserwartungen wird wieder eine neue visuelle Welt erschaffen.

- S. 2 **fig. a:** Jian Kuang, Creative Commons License; **fig. b:** FebSquare, Creative Commons; **fig. c:** Julius Hui
- S. 3 **fig. a:** Charlotte1125, Creative Commons License; **fig. b:** Max; **fig. c:** Julius Hui; **fig. d:** Simon Qiao, Creative Commons License
- S. 4 **fig. a:** cs1668, Creative Commons License; **fig. b:** Joybot, Creative Commons License; **fig. c:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. d:** Maximilian A. Willier; **fig. e:** Kai Rosenstein; **fig. f:** Maximilian A. Willier; **fig. g:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. h:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. i:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. j:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. k:** Tiamyaium, Creative Commons License
- S. 5 **fig. a:** Siyuwj, Creative Commons License; **fig. b:** Maximilian A. Willier; **fig. c:** Carpkazu, Public Domain; **fig. d:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. e:** Maximilian A. Willier; **fig. f:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. g:** Maximilian A. Willier; **fig. h:** dc-master, Creative Commons License; **fig. i:** [http://hongkongrecord.files.wordpress.com/2008/01/sai\\_kung\\_dragons.jpg](http://hongkongrecord.files.wordpress.com/2008/01/sai_kung_dragons.jpg); **fig. j:** Maximilian A. Willier
- S. 6 **fig. a:** Tiamyaium, Creative Commons License; **fig. b:** Tokituld, Creative Commons License; **fig. c:** Chong Fat, Creative Commons License; **fig. d:** Nuihongsaem, Creative Commons License; **fig. e:** Wuaiubon, Creative Commons License; **fig. f:** Leotong16s, Creative Commons License; **fig. g:** Ingaung, Creative Commons License
- S. 7 **fig. a:** Shizhao, Creative Commons License; **fig. b:** Spactse, Creative Commons License; **fig. c:** Samsunemdyka, Creative Commons License; **fig. d:** Jiangst, Creative Commons License; **fig. e:** Sqcokitw, Creative Commons License; **fig. f:** Tiamyaium, Creative Commons License; **fig. g:** Scoictho, Creative Commons License; **fig. h:** HomjeovasaA, Creative Commons License; **fig. i:** Ulrike Felsing; **fig. j:** IvanWalsh.com, Creative Commons License; **fig. k:** Atwanist, Creative Commons License
- S. 8 **fig. a:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. b:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. c:** sinosplice, Creative Commons License; **fig. d - h:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. i:** [www.iceo.com.cn/renwu/34/2012/0323/244594\\_7.shtml](http://www.iceo.com.cn/renwu/34/2012/0323/244594_7.shtml); **fig. j:** <http://lez.net/Photo/UploadPhotos/201009/2010092916584897.jpg>; **fig. k:** Pondspider, Creative Commons License
- S. 9 **fig. a:** DDMLL, Creative Commons License; **fig. b:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. c:** Solomon203, Creative Commons License; **fig. d:** DDMLL, Creative Commons License; **fig. e:** Haingh, Creative Commons License; **fig. f:** epSos.de, Creative Commons License
- S. 10 **fig. a:** Maximilian A. Willier; **fig. b:** Mary Requejo; **fig. c:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. d:** Kannegiule, Creative Commons License; **fig. e:** Vmenkov, Creative Commons License; **fig. f:** <http://nait5.com/2008/10/01/jianianhua-center>; **fig. g:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. h:** Helga's Lobster Stew, Creative Commons License; **fig. i:** Stmoretonth, Creative Commons License; **fig. j:** nozomiiqel, Creative Commons License; **fig. k:** Tsength, Creative Commons License; **fig. l - n:** Simon Qiao, Creative Commons License
- S. 11 **fig. a:** 譚智恆 Keith Chi-Hang Tam; **fig. b:** Maximilian A. Willier; **fig. c:** <http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Hong-Kong-coa.png>; **fig. d:** Helga's Lobster Stew, Creative Commons License; **fig. e-g:** Maximilian A. Willier; **fig. h:** nozomiiqel, Creative Commons License; **fig. i:** Maximilian A. Willier; **fig. j:** Ulrike Jenssen **fig. k:** Andrea Schmidt
- S. 12–13 Kai Rosenstein
- S. 14–15 dreistreifen, Creative Commons License
- S. 19 Graham Bould, Creative Commons License
- S. 20 Design: Julius Hui und Jeannine Moser
- S. 26–27 Design: Julius Hui

- S. 28 **fig. a, c-d:** 譚智恆 Keith Chi-Hang Tam; **fig. b:** Simon Qiao, C. C. L.
- S. 31 **fig. a:** derzeit nicht ermittelbar; **fig. b:** Logo A. Chan; Zebra848, C. C. L.
- S. 33 **fig. a:** Maximilian A. Willier; **fig. b:** Tom Spender **fig. c:** Helga's Lobster Stew, Creative C.L.; **fig. d:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. e:** Julius Hui; **fig. f:** 譚智恆 Keith Chi-Hang Tam
- S. 35 **fig. a:** [www.keymessages.net/Images/Bank\\_Of\\_China\\_Logo\\_Jobs\\_Careers.png](http://www.keymessages.net/Images/Bank_Of_China_Logo_Jobs_Careers.png); **fig. b:** Dbenbenn, Creative Commons License; **fig. c:** Simon Qiao, Creative Commons License; **fig. d:** Solomon203, Creative Commons License; **fig. e:** [www.businessinsider.com](http://www.businessinsider.com)
- S. 38 **fig. a:** *Tao Magazine*, 2011.08.01; **fig. b:** *Hong Kong Independent Film Festival Booklet*, 2010
- S. 41 **fig. a:** *Silkroad (Dragonair Inflight Magazine)*, August 2009 Issue; **fig. b:** *Advertisement in Milk magazine*, July 2007, Hong Kong; **fig. c:** *Invention & intervention event flyer*, 2011, Hong Kong.
- S. 52–53 **fig. a-b:** fig. a-b: Käch, *Rhythm and proportion in lettering*, 1956: p. 65; **fig. c:** Pedersen (Ed.), *Graphis diagram*, 1988: p. 46; **fig. d:** Liu 刘, Deng Shiru lishu Yijing qian gua 邓石如隶书易经谦卦, 2003
- S. 54–55 **fig. a:** Peter Lombard: Sententiae, 1225-1250 New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library; **fig. b:** Zhou, B. 周弼, Yuan, Z. 圓至, & Pei, Y. 裴庾 (Eds.). (16AD). *Zochu token zekku santaishiho* 增註唐賢絕句三体詩法, [www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp)
- S. 56–57 **fig. a:** Zhong 种 (Ed.), *Zhuangzi fa wei* 庄子发微, 2002
- S. 57 **fig. a:** Ledderose, L. *Ten thousand things*, 2000
- S. 58 聂永真 Nie Yongzhen, *fw: the end of innocence*, 2010
- S. 60–61 Laozi, *Daodejing: das Buch vom Weg und seiner Wirkung*, 2009
- S. 62–63 **fig. a:** Du, F. 杜甫 (1376). *Shusenkachu bunrui tokobushi*, [www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp); **fig. b:** Legge (Ed./Transl.), *The Chinese classics*, 1939: p. 318–319
- S. 64 **fig. a:** <http://keithtam.net>; **fig. b:** Hamburg Liaison Office Shanghai, *Hamburg Shanghai*, 2006
- S. 65 Haarmann, *Shanghai Urban Public Space*, 2009
- S. 66–67 Design: Julius Hui
- S. 68–71 Sammy Or
- S. 72–73 Julius Hui
- S. 74–77 Wang Xu
- S. 78–81 Henry Steiner
- S. 82–83 Jiang Hua / OMD
- S. 84 **fig. a:** derzeit nicht ermittelbar; **fig. b:** Literature Weekly. Design: Quian Jun-tao. <http://pinterest.com/pin/253890497713332434/> **fig. c:** Alexander Rodschenko: LEF, [www.all-art.org/art\\_20th\\_century/rodchenko1.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/rodchenko1.html); **fig. d:** derzeit nicht ermittelbar; **fig. e:** Jiang Hua
- S. 85 **fig. a:** Jiang Hua; **fig. b:** The Muddy Stream, 1931. Design: Quian Jun-tao <http://yekun.diandian.com/>; **fig. c:** Jiang Hua
- S. 88 **fig. a:** 上海漫画 *shànghǎi mànhuà*, Shanghai, 1929 <http://theshipthatflew.tumblr.com/post/7845632627>; **fig. c:** Modern Sketch, Shanghai, 1930 <http://ocw.raf.edu.rs/OcwExport/Akamai/21f/21f.027/modern-sketch/image/>
- S. 90 **fig. a:** Ulrike Felsing; **fig. b:** Marcel Zwissler; **fig. c-e:** Ulrike Felsing
- S. 91 Ulrike Felsing
- S. 92–93 Design: Jiang Hua; Foto **fig. a-c:** Ulrike Felsing
- S. 94–95 Design und Fotos: Li Shaobo; **fig. a:** derzeit nicht ermittelbar; Foto
- S. 95 **fig. a:** nchenga, C.C.L.
- S. 96–97 Design: Li Degeng; Foto **fig. a:** Steven Wulf; **fig. b-c:** Ulrike Felsing
- S. 98–99 Design: He Ming; Foto
- S. 99 **fig. a:** Tom Hænsel
- S.100–101 Design: Hou Ying; Foto **fig. a:** Ulrike Felsing
- S. 102 **fig. a:** Haozhen Qi, Foto: Ulrike Felsing; **fig. b:** Tingting Zhang, Foto: Tom Hænsel; **fig. c:** Ruija Lin, Foto: Ulrike Felsing; **fig. d:** Jing Liu (Luxun Academy of Fine Arts in Dalian), Foto: Tom Hænsel
- S. 103 **fig. a:** Yuhan Peng, Foto: Tom Hænsel; **fig. b:** Ying Ye, Foto **fig. b-c:** Marcel Zwissler; **fig. c:** Xin Xiong, **fig. d:** Wenbin Li (Luxun A., Dalian), **fig. e:** Roman Wilhelm, Foto **fig. d-e:** Tom Hænsel
- S. 104 康熙字典, 中华书局, 2004

- Baldinger, A. (2009).** *Vertical and Horizontal: Comparative study between ancient Chinese and occidental page layout and it's used [sic] of the two writing systems. A collaborative research program of China Academy of Art and Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs Paris.*
- Bian, Z. 卞之琳 (1935).** Part of Article 卞章. (W. Wang, Trans.).
- Brinker, H. (2009).** *Die chinesische Kunst.* München: Beck.
- Coulmas, F. (1981).** *Über Schrift.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DeFrancis, J., & Zhang, Y. (Eds.). (2010).** *ABC English-Chinese Chinese-English Dictionary.* Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gu, Y. 谷衍奎 (2008).** *Hanzi yuanliu zidian* 汉字源流字典. Beijing: Yuwen.
- Haarmann, A. (Ed., 2009).** *Shanghai Urban Public Space: Shanghai chengshi gonggong kongjian* 上海城市公共空间. Berlin: Jovis.
- Hamburg Liaison Office Shanghai (Ed., 2006).** *Hamburg Shanghai: Ein gemeinsames Buch zur Partnerschaft.* Shanghai: Delegation of German Industry and Commerce.
- Han, B.-C. (2011).** *Shanzhai: Dekonstruktion auf Chinesisch.* Berlin: Merve.
- Hernig, M. (2008).** *China mittendrin: Geschichte, Kultur, Alltag.* Berlin: C. Links.
- Hong Kong Independent Film Festival Booklet* (2010). Hong Kong: Hong Kong Independent Film Festival.
- Jiang, X. (2009).** *PONS Kompaktwörterbuch Chinesisch.* Stuttgart: PONS.
- Jullien, F. (2009).** *Das Universelle, das Einförmige, das Gemeinsame und der Dialog zwischen den Kulturen.* (R. Voullié, Trans.). Berlin: Merve.
- Kangxi zidian wangshangban** 康熙字典网上版. (n.d.).
- Kapr, A. (1989).** *Schriftkunst: Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben* (4. Auflage.). München: Saur.
- Käch, W. (1956).** *Rhythm and proportion in lettering: Rhythmus und Proportion in der Schrift* (Engl./Ger.). Olten: Walter.
- Laozi (2009).** *Daodejing: das Buch vom Weg und seiner Wirkung: Chinesisch/Deutsch.* (R. Simon, Trans.) (Neuübers.). Stuttgart: P. Reclam jun.
- Ledderose, L. (2000).** *Ten thousand things: module and mass production in Chinese art.* Princeton: Princeton University Press.
- Legge, J. (Ed., 1939).** *The Chinese classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes.* (J. Legge, Trans.), reprinted. Hong Kong: London Missionary Society.
- Li, D. C. (1996).** *Issues in bilingualism and biculturalism: a Hong Kong case study.* New York: Peter Lang.
- Liu, J. 刘建超 (Ed., 2003).** *Deng Shiru lishu Yijing qian gua (Deng Shiru shu)* 邓石如隶书易经谦卦 (邓石如书). Tianjin: Yangliu Qinghua.
- Lu, D. 卢丹怀 (2005).** *Xianggang shuangyu xianxiang tansuo* 香港双语现象探索. Hong Kong: Sanlian.
- MDBG Chinese English online dictionary. (n.d.).
- McNaughton, W. (2010).** *Reading & Writing Chinese: Simplified Character Edition.* (Third Edit.). Singapore: Tuttle/Periplus Edition.
- Morris, C. W. (1971).** *Writings on the general theory of signs.* The Hague: Mouton.
- Nie, N. 聂永真 (2010).** FW: Yongzhen ji zhi 永真急制 / FW: the end of innocence. Taipei: Zi zhuan xing qiu wen hua (Revolution-Star Publishing and Creation Co.).
- Pan, L. (2008).** *Shanghai style: art and design between the wars.* San Francisco: Long River Press.
- Pedersen, B. M. (Ed., 1988).** *Graphis diagram: Die graphische Visualisierung von quantitativer Information, Abläufen und komplexen Sachverhalten* (Schriftenreihe, Band 1). Zürich: Graphis.
- Pennington, M. C. (Ed., 1998).** *Language in Hong Kong at century's end.* Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Shuowen jiezi 說文解字.** (n.d.).
- Silkroad (Dragonair Inflight Magazine)*, August 2009 Issue. (n.d.). Hong Kong/Sydney: APC Magazines.

- Smeijers, F. (1996).** *Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now.* (R. Kinross, Ed.). London: Hyphen Press.
- Tao Magazine**, Vol. 2, 2011.08.01. (n.d.). Tao Magazine, 2011.08.01, Vol. 2. Hong Kong: Taobao Tianxia (HK) Publishing Ltd.
- Twyman, M. (1979).** *A schema for the study of graphic language.* In P. A. Kolers, M. E. Wrolstad, & H. Bouma (Eds.), Processing of Visible Language, Volume 1 (pp. 117-150). New York: Plenum Press.
- Walker, S. (2001).** *Typography and language in everyday life: prescriptions and practices.* Harlow: Longman.
- Xu, Z. 许震民 et al (Ed., 2004).** *Xin Han-De cidian* 新汉德词典 (10. Aufl.). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Zhang, Y. 张玉书 et al (Ed., 2004).** *Kangxi zidian* 康熙字典 (reprint.). Beijing: Zhonghua shuju.
- Zhong, T. 种泰 (2002).** *Zhuangzi fa wei* 庄子发微. Shanghai: Shanghai Guji.
- Zhou, B. 周弼, Yuan, Z. 圓至, & Pei, Y. 裴庾 (16AD).** *Zochu token zekku santaishiho (Zeng zhu tang xian jue ju san ti shi fa)* 增註唐賢絕句三体詩法 (edited in the 13th century, annotations from the 14th century). Tokyo: National Diet Library Japan. [www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp)
- Zippel, S. (2011).** *Fachchinesisch Typografie: Chinesische Schrift verstehen und anwenden: Grundlagen multilingualen Erfolges in den Märkten des Fernen Ostens.* Mainz: Hermann Schmidt.
- van Ess, H. (2008).** *Die 101 wichtigsten Fragen: China.* München: C. H. Beck.

- [www.china.org.cn/learning\\_english/2011-05/03/content\\_22481893.htm](http://www.china.org.cn/learning_english/2011-05/03/content_22481893.htm)
- [www.mdbg.net](http://www.mdbg.net)
- [www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp), National Diet Library website, Online Gallery
- «Rare books of the National Diet Library - The 60th anniversary»



<http://gurafiku.tumblr.com/tagged/1920s>



<http://blog.wangzhihong.com>



<http://iridescent.icograda.org>



[www.cafa.edu.cn](http://www.cafa.edu.cn)



[www.decodeunicode.org](http://www.decodeunicode.org)



<http://sgda.cc>



<http://ocw.mit.edu>



[www.hesignchina.com](http://www.hesignchina.com)



[www.kitasou.com](http://www.kitasou.com)



<http://blog.wangzhihong.com>



[www.china1980s.org](http://www.china1980s.org)



<http://blog.sina.com.cn>



[www.fanghongzhang.com/blog](http://www.fanghongzhang.com/blog)



[www.vmtime.com](http://www.vmtime.com)



[www.pinyin.info](http://www.pinyin.info)



[www.shanghai-flaneur.com](http://www.shanghai-flaneur.com)



[www.cityfont.com](http://www.cityfont.com)  
[www.robundo.com/robundo/typography-glossary/#ka](http://www.robundo.com/robundo/typography-glossary/#ka)



[www.flickr.com/photos/yearofthesheep/with/4182009331](http://www.flickr.com/photos/yearofthesheep/with/4182009331)



[www.detour.hk](http://www.detour.hk)



<http://terajimakentaro.wordpress.com/category/typography-2/>

<http://terajimakentaro.wordpress.com/?s=roman+alphabets>



[www.aigachina.org](http://www.aigachina.org)



[www.artspeakchina.org](http://www.artspeakchina.org)



<http://aac.artron.net>



<http://jonathanyuen.com>



[www.sulki-min.com/wp/?p=2964](http://www.sulki-min.com/wp/?p=2964)



[www.typeisbeautiful.com](http://www.typeisbeautiful.com)



<http://ilovetypography.com>



<http://blog.typeland.com>



[www.sensebrand.com/blog](http://www.sensebrand.com/blog)



[www.beijingimagebuilding.mmmx.net/home/](http://www.beijingimagebuilding.mmmx.net/home/)



<http://blog.jjgod.org/category/typography/>



<http://idp.bl.uk/education/book-binding/bookbinding.a4d>

**A n m e r k u n g e n**

Chinesische Personennamen werden in dieser Publikation gemäss chinesischem Gebrauch genannt. Der Familienname steht an erster Stelle und wird vom Vornamen gefolgt. Bei Namen aus Hong Kong, in denen westliche Vornamen enthalten sind, ist es hingegen üblich, nach westlicher Gewohnheit zuerst den Vornamen und dann den Familiennamen zu nennen.

Die chinesischen Texte in dieser Publikation sind in den in der Volksrepublik China und Singapur gebräuchlichen Kurzzeichen verfasst. Traditionelle Zeichen erscheinen in einigen Arbeiten der Gestalter oder in Klammern falls sie zum Verständnis eines Ausdrucks oder Zeichens beitragen. Für die Umschrift der Schriftzeichen wird *Hanyu Pinyin* verwendet, das offizielle und international gebräuchliche Romanisierungssystem der Volksrepublik China.

Um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen, wurde in den deutschen Texten auf die konsequente Verwendung einer grammatikalisch geschlechtsneutralen Sprache verzichtet. Bei grammatikalisch maskulinen Formen ist das feminine Pendant jeweils mitgemeint, sofern es nicht anders vermerkt ist.

Das Forschungsprojekt wurde vom 1.5.2010 - 31.12.2011 durch das *designzcontext* Institut für Designforschung der Zürcher Hochschule der Künste und vom 1.1. - 30.4.2012 durch *Civic Design* an der Haute école d'art et de design Genève betreut. Es wurde vom Schweizerischen Nationalfonds und der Pro Helvetia gefördert.

**L e k t o r a t / K o r r e k t o r a t**

Chinesisch: Xinyan Song; Deutsch: Katharina Steinke; Englisch: Jonathan Fox

Übersetzung Deutsch / Chinesisch: Wu Jie; Xinyan Song

Bildbearbeitung: Jürgen Hankeln

© Alle Rechte der zur Untersuchung gebrachten Bilder und der beiliegenden Texte verbleiben bei den nachgewiesenen Autoren und Quellen.

**D a n k s a g u n g**

Die Möglichkeit dieser Untersuchung und ihrer vorliegenden Publikation danken wir zunächst der freundlichen Bereitwilligkeit auf Seiten der Designer und Autoren der verwendeten Arbeiten und Bilder. Unser ausdrücklicher Dank geht an den Schweizerischen Nationalfonds, die Pro Helvetia und die HEAD. Unser besonderer Dank gilt weiterhin: Regula Bearth, Barbara Berger und dem ITZ-Team (besonders Tilo Seiring, Michael Koch und Andrei Labin) Aracely Uzeda und Julia Prütz, dem Bibliotheksteam und Esther Thurnherr (alle ZHdK), Brigitte Arpagaus, André Baldinger, Marco Baschera, Andres Bosshard, Joseph Chan, Emma Cheung, Cunzhen Lin, Fang Cao, Tanja Franzen, Kathrin Ganser, Claire Geyer, Kai Jauslin, Lukas Hartmann, Andreas Hatzelmann, Jean-Pierre Greff und Lysianne Lechot-Hirt (HEAD), Katja Hellkötter und Jan Siefke, Jörg Schweinsberg und Akira Kobayashi (Linotype AG → [www.linotype.com](http://www.linotype.com)), Julius Hui, Rob Keller (Mota Italic → [www.motaitalic.com](http://www.motaitalic.com)), Eva Lüdi Kong, Katarina Lang, Paul Michel, Min Wang, Priscilla Nainby, Franziska Nyffenegger, Imke Plinta, Sammy Or (VM Type → [www.vmtime.com](http://www.vmtime.com)), Kai Rosenstein, Jimmy Schmid, Imanuel Schipper, Andrea Schmidt, Hans-Peter Schwarz, Christine Schwienhorst, Siyang Li, Christoph Stahl, Katharina Steinke, Xinyan Song (INSIDE A Communications AG Potsdam und Beijing → [www.inside-a.com](http://www.inside-a.com)), Keith Tam, Tao Zheng, Pierre Taylor, Esther Petsche und dem Team vom Unternehmen Mitte Basel, Maximilian A. Willier, Jie Wu, Yimeng Wu, Xin Gu und Marcel Zwissler. Weiterhin danken wir dem ehemaligen Team von *designzcontext*: Ruedi Baur, Vera Baur-Kockot, Clemens Bellut, Patrick Boltshauser, Margarete von Lupin, Monya Pletsch, Karin Prätorius und ausserdem unseren Praxis- und Hochschulpartnern. Hier geht unser besonderer Dank an alle Dozenten, Assistenten und Studierenden, die am Forschungsprojekt mitgewirkt haben. Im August 2011 wurde gemeinsam mit der Hong Kong Polytechnic University (School of Design)

das SAME/DIFFERENCE Multilingual Typography Symposium in Hongkong durchgeführt. Wir danken den Sprechern: Henry Steiner, Sammy Or, Hua Jiang, Xu Wang, Mariko Takagi, Esther Liu und Keith Tam, ausserdem Zhiwei Zhu und dem Team des Information Design Lab: Betty Durango, Michail Semoglou, Brian Kwok, Peter Chuah.

**H o c h s c h u l p a r t n e r**

China Central Academy of Fine Arts (中央美术学院),  
 Chinese-German Art Academy, China Academy of Art (中国美术学院),  
 Hong Kong Polytechnic University, School of Design (香港理工大学设计学院),  
 Luxun Academy of Fine Arts (鲁迅美术学院),  
 Nanjing Art Institute, School of Design (南京艺术学院设计学院),  
 Ostasiatisches Seminar der Universität Zürich: Roland Altenburger, Bigitte Kölla und Marc Winter

**P r a x i s p a r t n e r**

Swissnex Shanghai (eine Initiative des Schweizer Staatssekretariats für Bildung und Forschung (SBF) und des Eidgenössischen Departements für auswärtige Angelegenheiten (EDA) - Flavia Schlegel) und ETH Zürich (Roland Baumann), Hartmann & Bopp, Basel, Typografische Monatsblätter (Lukas Hartmann), Culturescapes China (Jurriaan Cooman und Eva Falge), Unternehmen Mitte, Basel (Esther Petsche)

**P r o j e k t T Y P O B Ä L E**

Künstler: Hua Jiang, Yang Huang, Shaobo Li, Ying Hou, Hongzhang Fang, Liguang Huang, Ming He, Jun Zeng, Er Fang, Jin Meng, Jian Jiang, Shuzhi Mei  
 Kurator: Degeng Li. Ausserdem nahmen Studierende der Luxun Academy of Fine Arts in Dalian, China unter der Leitung von Prof. Xiaofeng Wang und der Central Academy of Fine Arts in Beijing unter der Leitung von Prof. Cunzhen Lin teil.

**F o r s c h u n g s t e a m**

Das Forschungsprojekt wurde als gemeinsame Teamarbeit unter der Leitung von Ruedi Baur durchgeführt. Ulrike Felsing war als Co-Leiterin des Projekts für die Gesamtplanung, die Konzeption und Koordination verantwortlich. Sie untersuchte schwerpunktmässig die Gestaltungsmethoden seitens der Gestaltung mit lateinischen Zeichen und Typografien. Als Experte für die Gestaltung mit chinesischen Zeichen untersuchte Roman Wilhelm vor allem den Gegenpart. Jeannine Moser unterstützte das Projekt als wissenschaftliche Mitarbeiterin. Ihr Arbeitsschwerpunkt lag in der kreativen typografischen Gestaltung und in der Korrespondenz mit unseren chinesischen Partnern. Nathalie Bao-Götsch stand dem Team bezüglich Fragen zur chinesischen Sprache und Schrift sowohl im Mikro- als auch im Makrobereich zur Seite. Vera Baur Kockot unterstützte das Projekt in kulturwissenschaftlichen Fragen.

[www.multilingual-typography.com](http://www.multilingual-typography.com)

[ulrike.felsing@multilingual-typography.com](mailto:ulrike.felsing@multilingual-typography.com)

CIVIC DESIGN - HEAD

HAUTE ÉCOLE D'ART ET DE DESIGN GENÈVE

GENEVA UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

[WWW.HESGE.CH/HEAD](http://WWW.HESGE.CH/HEAD)