

EMOTIONAL FORM

Die Visualisierung nonverbaler Kommunikation durch
typografische Modifikationen

Tag der Abgabe: **30. Januar 2026**

Vorgelegt von: **Delaporte, Alexander**
Bachelor Kommunikationsdesign, Department Design

Matrikel-Nr.: **2646424**

Emailadresse: **alexanderdelaporte@gmail.com**

Erstprüfer: **Prof. Pierre Pané-Farré**

Zweitprüfer: **Simon Thiebes**

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. ANALYSE DER HEUTIGEN SITUATION: PROBLEME IN DER ALLTAGSKOMMUNIKATION	2
2.1 DIE EMOTIONALE LEERE IM DIGITALEN CHAT	2
2.2 NÄHE-DISTANZ-MODELL NACH KOCH/ OESTERREICHER	4
2.3 BESTEHENDE HILFSKONSTRUKTIONEN	4
3. MEDIENTHEORETISCHE URSACHEN	6
3.1 ORALITÄT UND LITERALITÄT	6
3.2 DAS SCHREIBEN ALS GESTE	7
4. GESTALTERISCHE KONZEPTION	8
4.1 PARAVERBALE TYPOGRAFIE	8
4.2 CIRCUMPLEX MODELL DES AFFEKTS NACH JAMES A. RUSSELL	9
4.3 SEMIOTISCHE ANFORDERUNGEN	11
4.4 LEXIKALISCHE WORTFORM	11
4.5 DIE GESTE UND DER STRICH	12
5. PRAKTISCHER TEIL: ENTWICKLUNG DES PARAVERBALEN SYSTEMS	13

5.1 UNTERSUCHUNG DER SCHREIBBEWEGUNG: VON DER GESTE ZUR FORM	14
5.2 FESTLEGUNG DER PARAMETER	14
5.3 DIE TEILUNG DER BUCHSTABEN	16
5.4 HERAUSFORDERUNGEN UND SOFTWAREBEDINGTE PROBLEME	16
5.5 PRÄSENTATION	17
6. FAZIT	18
LITERATURVERZEICHNIS	20
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	22
ERKLÄRUNG	23
ERKLÄRUNG ZUM EINSATZ GENERATIVER KI	23

1. EINLEITUNG

Die digitale Schriftkommunikation über Messenger-Dienste ist aus der heutigen Alltagskommunikation nicht mehr wegzudenken. Sie ist sogar eine der dominantesten Formen des alltäglichen Austauschs. Kurznachrichten ersetzen zunehmend persönliche Gespräche, Telefonate oder E-Mails. Obwohl diese Kommunikationsform auf Schrift basiert, orientiert sie sich konzeptionell stark an mündlichen Merkmalen der gesprochenen Sprache: Sie ist spontan, dialogisch, situationsgebunden und emotional. Genau in diesem Paradoxon findet sich das Kernproblem der digitalen Alltagskommunikation: der Verlust nonverbaler Informationen.

Während in der Face-to-Face-Kommunikation Gestik, Mimik, Tonfall und körperliche Präsenz wesentliche Bedeutungsträger sind, reduziert geschriebene Sprache die Informationen auf linear gesetzte Zeichenfolgen. Emotionen müssen explizit benannt oder es muss auf Hilfskonstruktionen zurückgegriffen werden, damit keine Missverständnisse entstehen.

Der Medientheoretiker und Literaturwissenschaftler Walter J. Ong bezeichnet geschriebene Sprache, also Schrift, als eine Technologie, die das menschliche Denken neu strukturiert. Laut Ong durchlief das gesprochene Wort eine Transformation. Es wurde von einem klangvollen, flüchtigen Ereignis zu einem statischen, visuell fixierten Objekt. In diesem Transformationsprozess von der Oralität zur Literalität ging jedoch die körperliche Dimension der Sprache weitgehend verloren.¹

Gegenstand dieser Arbeit ist die Untersuchung von Möglichkeiten, diese nonverbale Ebene der Mündlichkeit wieder in die geschriebene Sprache zu implementieren. Gestalterisch setzt sich die Arbeit mit der Visualisierung von Emotionsfeldern in Schrift, der Darstellung körperlicher Gesten während des Schreibprozesses und einer Begrenzung von Abdeckung der möglichen Emotionen auseinander. Der gewählte Ansatz folgt dabei den Prinzipien des spekulativen Designs und beschäftigt sich mehr mit einem möglichen Lösungsansatz, statt einem fertigen und geltenden System.

¹ Vgl. Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. 2. Auflage. Berlin 2016, S. 73 ff.

Ziel ist die Entwicklung eines gestalterischen Systems, das emotionale Haltung nicht additiv (z. B. durch Emojis), sondern integrativ innerhalb der Schrift selbst visualisiert. Durch typografische Modifikationen soll die geschriebene Sprache nicht nur linear gelesen, sondern auch als körperliche Geste gesehen und gefühlt werden können. Der theoretische Teil analysiert hierzu bestehende Kommunikationsprobleme in der digitalen Alltagskommunikation gefolgt von einer medientheoretischen Herleitung der Ursachen. Darauf aufbauend wird ein gestalterisches Konzept entwickelt. Dieses nutzt wahrnehmungspsychologische Modelle, um ein paraverbales Schriftsystem zu definieren. Der praktische Teil zeigt schließlich die Anwendung des entwickelten Systems in Form eines spekulativen Entwurfs.

2. ANALYSE DER HEUTIGEN SITUATION: PROBLEME IN DER ALLTAGSKOMMUNIKATION

Um die Notwendigkeit einer typografischen Erweiterung in der digitalen Alltagskommunikation zu begründen, muss zunächst der gegenwärtige Zustand der digitalen Schriftlichkeit analysiert werden. Die Art und Weise wie wir heute kommunizieren, hat sich durch digitale Kanäle wie Smartphones und insbesondere Instant-Messaging-Dienste grundlegend verändert.² Während die mediale Form der Schrift weitgehend unverändert bleibt, bedarf es aufgrund des zeitlich unverzüglichen Austausches, der die Aspekte eines flüchtigen Gesprächs imitiert, neuer typografischer Werkzeuge, um den emotionalen Ausdruck abzubilden.³

2 Vgl. Dürscheid, Christa; Frick, Karina: Schreiben Digital. Wie das Internet unsere Alltagskommunikation verändert. Berlin 2016, S. 14 f.

3 Vgl. ebd., S. 18 f.

2.1 DIE EMOTIONALE LEERE IM DIGITALEN CHAT

Die digitale Kommunikation leidet unter einem ganz bestimmten Phänomen, welches als *Reaktions-Vakuum* bezeichnet werden kann. Es beschreibt die sensorische und zeitliche Lücke, die in der textbasierten Kommunikation unmittelbar nach dem Absenden einer Nachricht erfolgt. In der digitalen Chat-Kommunikation senden wir oft in eine Stille hinein. Die sensorische Lücke entsteht durch die Distanz zwischen sender Person und empfänger Person.⁴ Sobald eine Nachricht abgeschickt

4 Vgl. ebd., S. 17.

wurde, besteht für die sendende Person nur die Möglichkeit zur Interpretation und Projektion. Echte Daten, wie Gestik und Mimik, sind nicht vorhanden. Auch die zeitliche Lücke, sind es auch nur einige Sekunden, erschwert die Kommunikation auf diesem Weg. In der direkten Mündlichkeit erhalten wir hingegen durchgehend Feedback (Backchanneling) durch unser Gegenüber.⁵

5 Vgl. ebd., S. 18 f.

6 Vgl. ebd., S. 61.

7 Vgl. Dürscheid, Christa: Einführung in die Schriftlinguistik, 3. Auflage. Göttingen 2006, S. 24 ff.

8 Vgl. ebd., S. 42f.

9 Vgl. Dürscheid; Frick: Schreiben Digital. Berlin 2016, S. 72 ff.

10 Vgl. McCulloch, Gretchen: Because Internet. Understanding the New Rules of Language. New York 2019, Kap. 4.

Die Linguistin Christa Dürscheid beschreibt die heutige Chat-Kommunikation als ein hybrides Phänomen. Nutzende befinden sich in einem medialen Paradoxon: Sie tippen zwar, kommunizieren jedoch in einer konzeptionell mündlichen Form.⁶ Während das klassische Schreiben Zeit für Reflexion bietet, simuliert der Chat die Synchronität eines Gesprächs.⁷ Dieser Sachverhalt lässt sich anhand zweier Ebenen beschreiben: der konzeptionellen Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit und der medialen Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit. Die Unterscheidung liegt in der kommunikativen Ausgestaltung der Äußerung und der Art des Mediums. Die Konzeption stellt die Frage nach der Beschaffenheit der Äußerung etwa in Bezug auf Planung, Sachlichkeit oder Emotionalität. Die Medialität bestimmt, ob die Äußerung lautsprachlich oder schriftlich realisiert wird.⁸

Dieses Paradoxon führt zu einem Missverständnis. Wir meinen unsere Äußerung locker und spontan (konzeptionell mündlich), müssen sie aber mit medial schriftlichen Werkzeugen umsetzen. Das Problem entsteht durch diese Kombination von Werkzeug und Intention. Das Werkzeug (die Tastatur) produziert statische, emotionslose Zeichenketten. Die Intention ist jedoch emotional. Um diese Diskrepanz aufzulösen, greifen Nutzende auf stilistische und grafische Merkmale zurück.⁹ Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die Wahrnehmung des Satzzeichens *Punkt* am Ende einer Kurznachricht. Grammatikalisch korrekt, wird er im Kontext eines Chats oft als Signal für Distanz oder passive Aggression interpretiert („Ok“ vs. „Ok.“). Grund hierfür ist, dass das Setzen des Zeichens einen zusätzlichen Aufwand bedeutet, dem die empfangende Person folglich eine besondere Intention zuschreibt.¹⁰

2.2 NÄHE-DISTANZ-MODELL NACH KOCH/OESTERREICHER

Nach dem Modell von Peter Koch und Wulf Oesterreicher von 1985, später weiterentwickelt, lässt sich Kommunikation zwischen *Sprache der Nähe* und *Sprache der Distanz* einordnen. Die Nähe-Sprache zeichnet sich durch einen starken Situationsbezug aus. Sie ist dialogisch, vertraut, affektiv und spontan. Die Sprache der Distanz ist eher monologisch, sachlich und reflektiert.¹¹ Auch die bereits thematisierte Unterscheidung in konzeptionelle Mündlichkeit (*gesprochen*) bzw. Schriftlichkeit (*geschrieben*) und mediale Mündlichkeit (*phonisch*) bzw. Schriftlichkeit (*graphisch*) geht auf dieses Modell zurück.¹² Digitale Kurznachrichten fallen in Anwendung dieses Modells eindeutig in den Bereich der Sprache der Nähe. Da das Medium Schrift (*grafischer Kode*) jedoch historisch eine Tendenz zur Sprache der Distanz aufweist, entsteht eine emotionale Leere, die dazu führt, dass bei Kurznachrichten die emotionale Haltung des Absendenden fehlt.¹³

¹¹ Vgl. Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. In: Romanistisches Jahrbuch. 36 (1985), S. 21 ff.

¹² Vgl. ebd., S. 17

¹³ Vgl. ebd., S. 17

2.3 BESTEHENDE HILFSKONSTRUKTIONEN

Um dieses Defizit auszugleichen, haben sich in der digitalen Praxis diverse Hilfskonstruktionen etabliert. Das digitale Schreiben ist geprägt durch Bedingungen wie Schnelligkeit, was sich auf sprachlicher Ebene durch Merkmale wie Sparschreibungen, Tilgungen, Reduktion und Assimilation sowie Abkürzungen auszeichnet. Zudem sind eine unkonventionelle Verwendung von Satzzeichen und der Einsatz additiver Informationsträger charakteristisch.¹⁴ Die Hilfskonstruktionen lassen sich in drei Kategorien unterteilen (exemplarische Auswahl, ohne Anspruch auf Vollständigkeit):

Typografische Ansätze

Grundlegende Interpunktions:

Satzzeichen, die zur Gliederung und Ordnung eines Textes dienen, können in Textnachrichten zweckentfremdet oder emotional aufgeladen werden.¹⁵ Der Punkt signalisiert nicht nur grammatisch ein Satzende, er kann darüber hinaus als emotionaler Marker dienen („Ok.“ vs. „Ok“).¹⁶ Zudem können

¹⁴ Vgl. Dürscheid; Frick: Schreiben Digital. Berlin 2016, S. 73 ff.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 74 ff.

¹⁶ Vgl. McCulloch: Because Internet. New York 2019, Kap. 4.

17 Vgl. Dürscheid:
Einführung in die
Schriftlinguistik.
Göttingen 2006, S.
152–154, S. 160.

18 Vgl. Dürscheid; Frick:
Schreiben Digital.
Berlin 2016, S. 94–96.

19 theoretische
Herleitung solcher
Metakommentare
aus HTML-Tags.
Vgl. McCulloch:
Because Internet.
New York 2019, Kap. 4.
(Abschnitt „A Kinder,
Gentler Internet“).

20 Vgl. Broni, Keith:
Top Emoji Trends of
2021. URL: <https://blog.emojipedia.org/top-emoji-trends-of-2021/> (Abrufdatum:
04.01.2026)

21 Vgl. Dürscheid; Frick:
Schreiben Digital.
Berlin 2016, S. 118 f.

22 Vgl. Miller, Hannah
u. a.: „Blissfully
happy“ or „ready
to fight“: Varying
Interpretations of
Emoji. In: Proceedings
of the Tenth
International AAAI
Conference on Web
and Social Media
(ICWSM 2016). Köln
2016, S. 259–268, (insb.
S. 259f.)

Satzzeichen wie das Fragezeichen oder Ausrufezeichen ein Versuch sein, das schriftliche Defizit auszugleichen.¹⁷ Auch ein kursiver, feiner oder fetter Schriftschnitt dient als Hilfe.

Moderne Lösungen:

Unter modernen Lösungen werden jene Ansätze verstanden, die sich mit dem Aufkommen des Tippens auf einer Tastatur, insbesondere in der digitalen Kommunikation etabliert haben. Dazu zählen Iterationen als prosodische Wortdehnung („sooo“) und Versalien als Lautstärkeindikator („CAPS LOCK“).¹⁸ Aber auch plattformspezifische Phänomene wie die Tone Indicators (z.B. SlashTags), die in Online-Communities wie Reddit populär wurden, gehören dazu.¹⁹ Diese Lösungen sind intuitiv, wirken jedoch schnell unprofessionell, plump und stören das Satz- bzw. Wortbild. Außerdem sind sie relativ limitiert in ihrer Möglichkeit, breite Emotionsfelder abzudecken.

Piktografische Ansätze

Emoticons und später Emojis sind eine populäre Lösung, um emotionale Informationen auszudrücken.²⁰ Obwohl sie der menschlichen Mimik nachempfunden sind und oft intuitiv wirken, unterliegen sie kulturellen Codes und müssen teilweise erlernt werden.²¹ Ein wesentlicher Nachteil liegt jedoch in ihrer Gestaltung. Sie funktionieren als additive Bildzeichen. Sie stehen neben dem Text, unterbrechen den Lesefluss und zwingen, zwischen zwei Modi (Lesen und Bilderkennung) zu wechseln. Hinzu kommt die technische Inkonsistenz, da das jeweilige Unternehmen (z. B. Apple, Google, Microsoft) die Rechte an der grafischen Darstellung besitzt, variiert die Gestaltung abhängig von der Plattform. Dies führt dazu, dass das gleiche Emoji, trotz Unicode-Kodierung, auf unterschiedlichen Geräten verschieden aussieht, was die emotionale Information verzerrn kann.²²

Linguistische/Prosodische Ansätze

Projekte wie der *Prosodic Font* von Tara Michelle Gruber Rosenberger versuchen, akustische Parameter der Sprache (Variationen in Tonfall, Rhythmus und Lautstärke) technisch in Schrift zu

23 Vgl. Rosenberger,
Tara: Prosodic
Font. The Space
Between the Spoken
and the Written.
Massachusetts
Institute of
Technology (Thesis).
Cambridge 1998, S. 14.

übersetzen.²³ Während diese Umsetzung wissenschaftlich sehr präzise ist, bietet sie für die Alltagskommunikation keinen sinnvollen Nutzen, da sie zu komplex ist. Nutzende wollen primär die Haltung (traurig, genervt, sauer, etc.) des Gegenübers wissen, und nicht, ob die Stimme am Satzanfang um 30 Hertz höher ist als am Ende. Auch das IPA (Internationale Phonetische Alphabet) mit seinen Tone Letters ist ein Fachwerkzeug, welches in der schnellen digitalen Alltagskommunikation keine Anwendung findet. Das IPA bildet die phonologische Ebene ab, die vom graphematischen System (der Alltagsschrift) zu unterscheiden ist.²⁴

24 Vgl. Dürscheid:
Einführung in die
Schriftlinguistik.
Göttingen 2006, S. 139
ff.

Die Analyse zeigt, dass wir kollektiv versuchen eine Art Mündlichkeit zu simulieren. Wir scheitern jedoch an den Werkzeugen, die entweder den Lesefluss zu stark brechen oder durch ihre hohe Komplexität eine Anwendung im Alltag nahezu unmöglich machen.

3. MEDIENTHEORETISCHE URSAECHEN

Das im vorherigen Kapitel beschriebene Defizit ist keine zufällige Randerscheinung der digitalen Kommunikation, sondern liegt in der Natur der Schrift selbst begründet. Um das Problem zu verstehen, muss der fundamentale Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache betrachtet werden.

3.1 ORALITÄT UND LITERALITÄT

Der Medientheoretiker und Literaturwissenschaftler Walter J. Ong unterscheidet in *Oralität und Literalität* zwischen primär oralen Kulturen und chirographischen Kulturen (Schriftkulturen). Seine zentrale These ist, dass Schrift nicht nur ein neutrales Speichermedium für Informationen ist, sondern das menschliche Denken und die Wahrnehmung von Sprache transformiert.²⁵ Nicht nur das Kommunizieren, sondern auch das Denken ist hier situationsgebunden, da es kein exaktes Wiederholen gibt. Um die Erinnerung an lange Erzählungen zu gewährleisten, werden formelhaft immer wieder die gleichen Ausdrücke verwendet.²⁶ Missverständnisse werden reduziert, weil nicht ausschließlich über Sprache kommuniziert wird.²⁷ Um Literalität zu definieren,

25 Vgl. Ong, Walter J.:
Oralität und Literalität.
Die Technologisierung
des Wortes. 2.
Auflage. Berlin 2016, S.
73 ff.

26 Vgl. ebd., S. 32ff. u. S.
46ff.

27 Vgl. ebd., S. 44.

hilft es, diese als eine Übersetzung von Oralität zu verstehen. Das Wort wird seinem ursprünglichen Kontext entnommen und in ein visuelles Objekt übersetzt.

„Obwohl Wörter im oralen Sprechen wurzeln, bannt sie die Schrift für alle Zeit in ein visuelles Feld.“²⁸

28 Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. 2. Auflage. Berlin 2016, S. 11.

29 Vgl. ebd., S. 10-12; S. 70f; S. 85f.

30 Vgl. ebd., S. 29; S. 67f.; S. 71.

31 Vgl. ebd., S. 13 u. S.35f.

In diesem Übersetzungsprozess wird das gesprochene Wort zur technologisierten Version. Das Wort wird vom Ereignis zum Objekt.²⁹ Für Ong beschreibt das Ereignis einen lebendigen, flüchtigen und klanglichen Moment, der nur während des Aussprechens existiert. Der Klang dringt von innen nach außen. Die Schrift hingegen setzt dieses Ereignis in ein Objekt, welches fixiert auf einer Fläche steht.³⁰ In diesem Prozess gewinnt die Sprache an Haltbarkeit, verliert jedoch ihre Lebendigkeit und ihren situativen Kontext.

Eine weitere Begleiterscheinung der geschriebenen Sprache ist der Apparat der Sprache, also die Entstehung eines expliziten Regelwerks wie Grammatik, Wörterbücher, Syntaxregeln und Interpunktions. Diese funktionieren in dieser Strenge primär für die geschriebene Sprache. Ong bezeichnet diese standardisierte, schriftbasierte Sprache als *Grapholekt*.³¹ Während die orale Kommunikation zwar intuitiven Mustern folgt, existieren für sie keine Vorschriften wie im Rechtschreibbuden.

In Bezug auf die Alltagskommunikation sind digitale Chats der Versuch, das Ereignis zurückzuholen, während weiterhin die Werkzeuge des Objekts benutzt werden.

3.2 DAS SCHREIBEN ALS GESTE

Während Ong das gesprochene Wort primär als flüchtiges Ereignis und die Schrift als statisches Objekt versteht, erweitert der Philosoph Vilém Flusser diesen Ansatz um die körperliche Dimension. In seinem Werk *Gesten* definiert Flusser das Schreiben selbst als eine Geste des Denkens. Eine performativ Handlung, die eine Intention ausdrückt.³² Sie ist körperlich, absichtlich und maßgeblich abhängig vom verwendeten Apparat. Anders als Ongs Fokus auf die Schrift als Regelwerk,

32 Vgl. Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. 1. Auflage. Düsseldorf 1991, S. 7 f.

33 Vgl. ebd., 1991, S.
42-48.

betrachtet Flusser das Schreibgerät (Werkzeug) als das Element, welches die Geste und damit das Verhalten und Denken vorschreibt.³³

Beispielsweise unterscheidet sich das Tippen auf einer Tastatur oder einem Touchscreen maßgeblich vom Schreiben mit einem Stift und filtert den Körper heraus. Sprache wird von einer umfassenden Körperlichkeit zu einer minimalen Fingerbewegung. Das Werkzeug formt den Gedanken. Ein Stift lässt andere Möglichkeiten für den individuellen Ausdruck der Geste zu als eine Tastatur. Eine harte, schnelle Geste hinterlässt ein anderes Bild, wie einen dickeren Strich und unsauberere Linien, als eine lineare Abfolge von Buchstaben, die nacheinander getippt wurden. Ein getipptes Zeichen ist entweder vorhanden oder nicht. Diese Linearität benennt Flusser als Hauptproblem der Schrift. Sie zwingt unser Denken in starre Ursache-Wirkungs-Ketten.

Diese von Flusser an anderer Stelle als *Textolatrie* bezeichnete Fixierung auf lineare Schrift führt dazu, dass wir die Welt nur noch als eine lineare Aneinanderreihung von Informationen wahrnehmen und die Emotionalität, Mimik, Gestik sowie andere nonverbale Kommunikationsformen aus dem schriftlichen Diskurs ausgeschlossen werden, weil sie sich nicht linearisieren lassen.³⁴

34 Vgl. Flusser, Vilém:
Towards a Philosophy
of Photography.
London 2000, S. 9-13.

4. GESTALTERISCHE KONZEPTION

Basierend auf der Analyse in Kapitel 2 und der theoretischen Herleitung in Kapitel 3 wird ein Lösungsansatz entwickelt. Ziel ist es, die verlorene Geste nach Flusser und das von Ong beschrieben *Ereignis* durch typografische Modifikationen zu rekonstruieren, ohne die Lesbarkeit der Schrift, das Objekt, zu zerstören.

4.1 PARAVERBALE TYPOGRAFIE

Der Begriff *paraverbale Typografie* beschreibt hier ein System, welches über den reinen Wortlaut hinausgeht. Er wurde bewusst gewählt, um von einer rein linguistischen Betrachtung auf die

35 Vgl. Rosenberger,
Tara: Prosodic
Font. The Space
Between the Spoken
and the Written.
Massachusetts
Institute of
Technology (Thesis).
Cambridge 1998, S. 14.

kommunikative Wirkung zu lenken. Während der Begriff Prosodie primär die akustischen Phänomene von Sprache beschreibt, also Melodie bzw. Intonation, Rhythmus und Timbre³⁵, liegt das Ziel von Paraverbalität in der Visualisierung von nicht ausschließlich prosodischen Merkmalen, sondern erweitert diese um eine emotionale Ebene. Die emotionale Haltung und die Intensität der Äußerung sind in geschriebener Form relevanter als die exakte phonetische Abbildung der Lautstärke. Es wird also zwischen dem, wie eine Äußerung klingt, und dem, wie sie gemeint ist, unterschieden.

4.2 CIRCUMPLEX MODELL DES AFFEKTS NACH JAMES A. RUSSELL

Um Emotionen gestalterisch greifbar zu machen, bedarf es einer systematischen Methodik. Anstatt für jede erdenkliche Emotion eine eigene Formensprache zu entwickeln, stützt sich der gestalterische Ansatz auf das Circumplex-Modell des Affekts nach James A. Russell. Dieses Modell verordnet emotionale Zustände nach Ausprägung als Positionen in einem Koordinatensystem, welches sich aus zwei Achsen zusammensetzt:

1. Valence (Valenz): Die Qualität der Emotion (positiv/Lust gegen negativ/Unlust).
2. Arousal (Erregung): Die Intensität der körperlichen Ausprägung (ruhig/schlafelig gegen erregt/angespannt).³⁶

Das Modell eignet sich hervorragend für die Übersetzung in variable Schriften, da diese ebenfalls auf Achsen und stufenlosen Interpolation basieren. Wut ist hier keine statische Glyphe, sondern eine stufenlos in ihrer Ausprägung veränderbare Koordinate. Somit ermöglichen die zwei Achsen eine Interpolation aller potentiellen emotionalen Zustände.

Zeichen	Erklärung	Kategorie
?	Fragezeichen	Interpunktiv
!	Ausrufezeichen	
?! / ?!	Kombination aus Frage und Ausruf	
!, und ?,	Frage/Ausruf mitten im Satz	
.	Punkt als trockener Tonindikator	
...	Pause, Zögern	
-	Gedankenstrich als Pause	
()	Runde Klammern (Einschübe)	
<i>kursiv</i>	Betonung/leichte Hervorhebung	Typografische Modifikationen
fett	Starke Betonung	
CAPS	Schreien/Dringlichkeit	
„ „ / „ „	ScareQuotes (Distanz/Ironie)	
!!!	Wiederholung als Intensitätsmarker	
„soooo“	Wortdehnung (Prosodie)	
• ○ • ● ○	Emphasis Mark (Hervorhebung)	
↑ ↓ ↗ ↘	Betonungspfeile	Prosodisch / wissenschaftlich
˥˧˥˧˥˧˥˧˥˧	IPA Tone Letters	
❤️ 😊	Emojis	Piktografisch / additiv
/s, /pos, /neg	SlashTags	Metakommunikativ
copyright :)	SarcMark® - Kommerzieller Sarkasmus Marker	
⸮	Irony punctuation – umgedrehtes Fragezeichen	Historisch / experimentell
⸮	Interrobang – rhetorische Frage	
copyright :)	Vorschläge von Hervé Bazin	

Abb. 1: Abbildung des Logos „SARCMark“

Abb. 2: Bildsammlung aus dem Wikipedia-Artikel „Hervé Bazin“ (eigene Darstellung)

Tabelle 1: Übersicht nonverbaler Hilfskonstruktionen

4.3 SEMIOTISCHE ANFORDERUNGEN

Damit dieses emotionale Koordinatensystem intuitiv funktioniert, darf die Zuweisung der Formen nicht willkürlich geschehen. Basierend auf den Zeichenklassen nach Charles S. Peirce muss geklärt werden, wie die neu entwickelten Zeichen ihre Bedeutung vermitteln, ohne dass sie neu erlernt werden müssen. Peirce unterscheidet zwischen drei grundlegenden Zeichtypen:

1. Symbole (dazu zählen Zeichen wie das Fragezeichen, Ausrufezeichen und in Tabelle 1 gezeigte Versuche), deren Bedeutung erlernt werden muss.
 2. Ikonen, welche eine gewisse Ähnlichkeit zu ihrem Referenzobjekt aufweisen (z. B. Ein Piktogramm).
 3. Indizes (Anzeichen), die in einer direkten, oft physikalischen Verbindung zum Objekt stehen (z. B. Rauch als Index für Feuer)³⁷
- Der hier gewählte Ansatz ist ikonisch und indexikalisch. Die emotionale Ebene der Schrift soll möglichst intuitiv verstanden werden. Eine wütende Schrift wirkt fett und kantig, weil sie indexikalisch auf eine wütende Handlung (hoher Schreibdruck, aggressive Geste) verweist.

4.4 LEXIKALISCHE WORTFORM

Eine zentrale Herausforderung bei dem Emotionalisieren von Schrift bestand darin, die Lesbarkeit zu erhalten und gleichzeitig die Gestaltung nicht zu stark einzuschränken. Hier greifen Erkenntnisse aus der Lesbarkeitsforschung zur visuellen Worterkennung.

Studien zeigen, dass Wörter nicht primär Buchstabe für Buchstabe entziffert werden. Stattdessen wird auf einen Katalog oder mentales Lexikon für die Erkennung visuelle Muster zurückgegriffen. Dabei ist die obere Hälfte eines Wortbildes für die Entzifferung weitaus wichtiger als die untere Hälfte. 1908 stellte der Psychologe Edmund Burke Huey erstmals fest, dass die obere Hälfte eines Wortes für die Erkennung deutlich wichtiger ist.³⁸ Seine Erkenntnis wurde 2012 durch moderne Eye-Tracking-Studien von Manuel Perea bestätigt.

³⁷ Vgl. Peirce, Charles S.: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge 1931–1958, CP 2.247.

³⁸ Vgl. Huey, Edmund Burke: The Psychology and Pedagogy of Reading. New York 1908, S. 98 f.

39 Vgl. Perea, Manuel: Revisiting Huey. On the importance of the upper part of words during reading. In: Psychonomic Bulletin & Review. 19 (2012), S. 1148 u. S. 1152

40 Vgl. Bouma, Herman: Visual recognition of isolated lower-case letters. In: Vision Research. 11 (1971), S. 466 u. S. 474

Perea wies nach, dass das Entfernen der oberen Worthälfte zu starken Verzögerungen im Leseprozess führt, während die Modifikation oder das Fehlen der unteren Hälfte die Lesegeschwindigkeit deutlich weniger beeinträchtigt.³⁹

Der Grund hierfür liegt in der höheren Informationsdichte der oberen Worthälfte. Herman Bouma untersuchte in seiner Studie zur visuellen Erkennung von Kleinbuchstaben die sogenannten Cues (Signalwerte) von Buchstaben. Er zeigt, dass bestimmte Merkmale der oberen Hälfte, wie die linke Oberlänge, einen sehr hohen Signalwert für die Identifikation besitzen. Innere oder untere Identifikationen besitzen hingegen einen geringeren Signalwert. Daher verzeiht das Gehirn eher eine typografische Modifikation der unteren Hälfte.⁴⁰

Daraus leitet sich ein Prinzip dieser Arbeit ab: die Zweiteilung der Glyphe.

1. Die obere Hälfte: Um die Lesbarkeit zu sichern, bleiben die Oberlängen und die obere Hälfte der Glyphen in ihrer Form weitgehend stabil. Sie sind Informationsträger für den Bedeutungsinhalt und fungieren als statisches Objekt nach Ong.
2. Die untere Hälfte: Da die Forschung von Perea und Bouma zeigt, dass die Modifikation der unteren Hälfte weniger kritisch ist, wird diese hier für die gestalterische Umsetzung der Emotionsachsen verwendet.

Diese Zweiteilung ermöglicht es, das mediale Paradoxon der digitalen Chatkommunikation aufzulösen. Die obere Worthälfte stellt die Schriftlichkeit, die untere Hälfte die konzeptionelle Mündlichkeit dar. So entsteht ein Schriftsystem, welches gleichzeitig gelesen und gefühlt werden kann.

4.5 DIE GESTE UND DER STRICH

Die konkrete Formensprache folgt theoretischen Ansätzen von Gerrit Noordzij und dem *Kiki-Bouba-Effekt*. In seinem Werk *The Stroke* leitet Noordzij die Buchstabenform aus der Schreibgeste ab. Dabei ist insbesondere seine Definition der Expansion (Spitzfeder-Prinzip) entscheidend. Anders als bei der Translation, wo die Strichstärke durch den Winkel des Werkzeugs

41 Vgl. Noordzij, Gerrit: *The Stroke. Theory of Writing*. London 2005, S. 7, S. 10 u. S. 22-31

bestimmt wird, resultiert sie bei der Expansion aus dem ausgeübten Druck auf die Schreibspitze. Der Strich wird somit zur direkten Spur der physischen Energie.⁴¹

Die Arousal-Achse wird in diesen Schreibdruck übersetzt. Eine hohe körperliche Erregung führt beim Schreiben zu hohem Druck auf das Werkzeug. Typografisch äußert sich das in einer Zunahme der Strichstärke, einer härteren, eckigeren Kontur oder einer variablen Grundlinie.

Die Valence-Achse wird in die Spannung der Geste übersetzt. Positive Emotionen zeigen sich als weiche, runde und offene Formen, während sich negative Emotionen eher spitz, gestaucht und eckig zeigen.

Als ergänzende Grundlage dient der *Kiki-Bouba-Effekt* aus der Wahrnehmungspsychologie. Studien zeigen, dass runde, geschwungene Formen sprachübergreifend mit weichen Lauten (und oft positiverer Valenz) assoziiert werden, während spitze und eckige Formen mit harten Lauten sowie negativen oder intensiveren Emotionszuständen verknüpft werden.⁴²

Durch dieses Zusammenspiel von psychologischem Modell nach Russell, Lesbarkeitsforschung nach Bouma und Perea und handwerklicher Theorie nach Noordzij entsteht ein System, welches nicht willkürlich oder illustrativ wirkt, sondern Emotionen durch formale Parameter wie Druck und Spannung darstellen kann.

42 Vgl. Ramachandran, Vilayanur S.; Hubbard, Edward M.: Synesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language. In: *Journal of Consciousness Studies*. 8 (2001), S. 18 f.

5. PRAKTISCHER TEIL: ENTWICKLUNG DES PARAVERBALEN SYSTEMS

Die gestalterische Umsetzung dieser Arbeit basiert auf einer praktischen Untersuchung. Ziel war es, die theoretischen Überlegungen zur entkörperlichten Schrift in ein greifbares System zu übersetzen. Der Prozess bestand im Wesentlichen aus vier Schritten. Zunächst erfolgte die Analyse der Schreibbewegung unter verschiedenen emotionalen und körperlichen Voraussetzungen. Als nächstes mussten die emotionalen Parameter festgelegt werden. Abschließend wurde die typografische Ausarbeitung sowie ein Grundgerüst bestimmt.

5.1 UNTERSUCHUNG DER SCHREIBBEWEGUNG: VON DER GESTE ZUR FORM

Zuerst habe ich mit der analogen Schreibbewegung experimentiert. Um Flussers Idee der *Geste des Schreibens* und Noordzijs Theorie zu testen, habe ich versucht, Sätze aufzuschreiben, während ich mich in unterschiedlichen Gefühlszuständen befinde. Dabei habe ich vor allem Sätze mit viel Wut mit sehr ruhigen oder fröhlichen Aussagen verglichen. Diese basierten auf einer Simulation der Emotionen und dienen daher weniger als Beleg, mehr einer Annäherung.

Dabei wurde deutlich, dass sich die Muskelspannung automatisch erhöht, wenn die simulierte Emotion Aufregung oder Wut ist. Die erhöhte Muskelspannung führt beim Schreiben zu mehr Druck auf das Schreibwerkzeug und zu einer schnelleren, unkontrollierteren Bewegung. Das Ergebnis sind dickere Linien, eckigere Kurven und harte Kanten. Bei ruhigen oder erschöpften Emotionen hingegen, zeigt sich die geringere Muskelspannung in dünneren Linien, die ihre Spannung verlieren, aber auch sauberer gezeichnet sind. Diese Beobachtungen aus dem analogen Schreibprozess mit einem Stift waren die Grundlage für die Gestaltung der digitalen Schriftachsen.

5.2 FESTLEGUNG DER PARAMETER

Bevor die Parameter zur Modifikation bestimmt werden konnten, bedurfte es einer Grundschrift. Ein Nullpunkt, von dem aus gegangen wird, um typografische Modifikationen vornehmen zu können. Hierfür habe ich mich an klassischen Grotesk-Schriften orientiert. Diese eignen sich meines Erachtens besonders gut, da sie im zeitbezogenen Verständnis im Vergleich zu anderen Schriftgattungen wie Antiqua-Schriften oder handschriftlich geprägten Fonts weniger emotional aufgeladen wirken und somit eine sachliche Basis bieten.

Ich habe verschiedene Elemente einer persönlichen Auswahl an Grotesk-Schriften analysiert und kombiniert, um daraus eine eigene Buchstabenform zu bauen. Das Ziel war ein solides, unemotionalisiertes Grundgerüst, welches als Ausgangspunkt für die späteren Modifikationen dient.

Mit dieser Grundschrift stand die Basis. Als nächstes mussten die Parameter für die Emotionen festgelegt werden. Anstatt für jeden denkbaren Emotionszustand eine eigene Form zu gestalten, nutzt das System zwei Hauptachsen, die auf dem Circumplex-Modell von James A. Russell basieren. So lassen sich alle Zustände stufenlos abdecken. Die Achsen wurden wie folgt definiert:

1. Die Arousal-Achse: Diese Achse bildet den körperlichen Druck beim Schreiben ab. Bei niedrigen Werten nimmt ebenfalls die Strichstärke ab. Die Buchstaben zeigen die geringe Muskelspannung und verschwinden bei zu niedrigem Druck sogar komplett. Bei hohen Werten nimmt die Strichstärke immer weiter zu, bis sie bei maximaler Ausprägung der Intensität die Ursprungsform der Glyphe unkenntlich macht. Die Lesbarkeit tritt hier in den Hintergrund, damit die Emotion vollständig gelten kann.
 2. Die Valence-Achse: Diese Achse steuert die Stimmung, also ob die Ausprägung eher positiv oder negativ ist. Die Formgebung basiert auf den Erkenntnissen des *Kiki-Bouba-Effekt* aus der Wahrnehmungspsychologie. Eine positive Valenz wird durch runde und weiche Formen dargestellt. Eine negative Valenz wird durch eckige und spitze Formen dargestellt. Die Enden sowie die Punzen der Glyphen sind hier eckig.
- Erwähnenswert ist bei Gestaltung der Valence-Achse die bewusste Entscheidung, ausschließlich die Innenräume (Punzen) der Kleinbuchstaben zu modifizieren. Bei den Großbuchstaben beschränkt sich die Veränderung lediglich auf die Enden der Stämme. Diese Entscheidung hatte vor allem praktische und technische Gründe. Um eine saubere Interpolation zwischen den verschiedenen Mastern zu gewährleisten und Fehler größtenteils zu vermeiden, wäre der Aufwand, für jeden Großbuchstaben eigene Innenraum-Variationen zu entwerfen, zu groß und in dieser Zeit schwer möglich gewesen. Zudem machen die Großbuchstaben in der digitalen Chat-Kommunikation ohnehin einen sehr geringen Anteil aus.

Obwohl die Schrift in ihrer Gestaltung einem sehr strengen System folgt, bin ich an einigen Stellen bewusst vom mathematischen Raster abgewichen. Diese Abweichungen waren aus ästhetischen Gründen, und um Probleme bei der Interpolation zwischen den Mastern zu verhindern, notwendig.

5.3 DIE TEILUNG DER BUCHSTABEN

Eine weitere Entscheidung war, die Buchstaben horizontal zu teilen. Die Teilung findet genau in der Mitte der Glyphen statt und basiert auf den Erkenntnissen aus der Lesbarkeitsforschung. Die obere Hälfte meiner Entwürfe bleibt stabil und neutral. Erst in der unteren Hälfte findet die emotionale Gestaltung der Arousal-Achse statt, da ansonsten die Lesbarkeit bei maximaler emotionaler Ausprägung verloren geht und ich in der Gestaltung dieser zu stark eingeschränkt worden wäre. Somit fungiert die obere Hälfte als Informationsträger und die untere Hälfte als Emotionsträger.

Ergänzend ist hier anzumerken, dass sich die Valence-Achse nicht auf die untere Hälfte beschränkt, sondern sich auch in der Gestaltung der oberen Hälfte zeigt. Diese Modifikationen sind aufgrund von unschönen Interpolationen jedoch gering gehalten und beeinträchtigen die Wortschreibung, im Gegensatz zur Arousal-Achse, so gut wie gar nicht.

5.4 HERAUSFORDERUNGEN UND SOFTWAREBEDINGTE PROBLEME

Der Designprozess war von einigen technischen Schwierigkeiten geprägt. Ein bis heute nicht reparierter Bug im Schriftgestaltungsprogramm *Glyphs* sorgte für einen massiven Zeitaufwand beim Arbeiten mit Modulen. Jede Spiegelung, Rotation oder erneute Anwendung eines bereits gestalteten Moduls musste händisch umgesetzt werden. Hilfe habe ich in Online Foren gesucht, jedoch konnte mir selbst der Entwickler des Programms nicht weiterhelfen.

Aufgrund dieses Zeitverlustes musste ich in der Gestaltung ein paar Abstriche vornehmen. Es sind nicht alle geplanten Glyphen fertiggestellt und das Glyphenset ist teilweise unvoll-

ständig. Der Anspruch dieser Arbeit lag jedoch ohnehin bei einer spekulativen Demonstration und nicht bei der Fertigstellung einer perfekten, marktreifen Schrift.

5.5 PRÄSENTATION

Die Präsentation der Arbeit erfolgt in digitaler Form auf einer Showcase-Website. Diese dient nicht nur als statische Dokumentation, sondern als interaktiver Erfahrungsraum für das entwickelte Schriftsystem. Die Website gliedert sich in drei wesentliche Bereiche:

Zunächst präsentiert ein digitales Type Specimen die technischen Möglichkeiten des Variable Fonts. Durch interaktive Slider kann die betrachtende Person die Achsen für Arousal und Valence selbst steuern und die fließenden Übergänge der Buchstabenformen beobachten.

Ein weiterer Bereich zeigt verschiedene Anwendungsszenarien, um das Potenzial der paraverbalen Ebene im Kontext zu verdeutlichen. Ein simulierter Chat demonstriert, wie die Schrift die tägliche Kommunikation bereichern kann, indem sie die emotionale Haltung der Verfassenden direkt in das Schriftbild integriert und so herkömmliche Hilfsmittel wie Emojis oder rein textliche Erklärungen ergänzt oder ersetzt.

Schließlich dient die Website als Archiv für die wissenschaftliche Auseinandersetzung: Die vollständige Bachelor-Thesis wird als PDF zum Download bereitgestellt. Um eine Vertiefung und eigene Anwendung des Systems zu ermöglichen, wird die entwickelte Schrift ebenfalls zum Download angeboten.

6. FAZIT

Die vorliegende Arbeit hat untersucht, wie die emotionale Leere in der digitalen Schriftkommunikation mithilfe von gezielten typografischen Modifikationen gefüllt werden kann. Zunächst wurden die Probleme der digitalen Alltagskommunikation beleuchtet. Das Paradoxon besteht in der Nutzung von medial schriftlichen Werkzeugen in einem konzeptionell mündlichen Kontext. Wir kommunizieren in einem digitalen Chat wie in einem mündlichen Gespräch. Spontan, emotional und teilweise ohne auf ein explizites Regelwerks wie Grammatik, Wörterbücher, Syntaxregeln und Interpunktionsregeln zurückzugreifen. Gestützt durch die Thesen von Walter J. Ong und Vilém Flusser, wird verdeutlicht, dass Sprache sich durch den Übergang von Gesprochenem zu Geschriebenem, von einer performativen Geste des Ausdrucks und einem flüchtigen, klanglichen Ereignis zu einer linearen Aneinanderreichung von Zeichen entwickelt habe. Digitale Chats knüpfen hier an und versuchen das Ereignis zurückzuholen, während sie sich weiterhin an den Werkzeugen der Literalität bedienen.

Das entwickelte Konzept der paraverbalen Typografie versteht Schrift als Informationsträger und als Emotionsträger. Durch die Übersetzung des Circumplex-Modells des Affekts nach James A. Russell in zwei variable Achsen (Arousal und Valence) wird eine stufenlose Abbildung von Gefühlszuständen möglich. Die bewusste Entscheidung, die emotionale Modifikation primär in der unteren Hälfte der Glyphen anzuwenden, basiert auf Erkenntnissen aus der Lesbarkeitsforschung und erlaubt eine bestmögliche Abbildung der emotionalen Ebene, ohne dabei die Lesbarkeit zu zerstören. So entsteht ein Schriftsystem, welches gleichzeitig gelesen und gefühlt werden kann.

Die Gestaltung knüpft an die handwerkliche Theorie nach Gerrit Noordzij an. Die Übersetzung von körperlicher Erregung in Strichstärke (Arousal) und Stimmung in Formgebung (Valence) sichert, dass die Schrift nicht willkürlich wirkt, sondern physisch nachvollziehbar ist. Die praktische Umsetzung in Form einer Showcase-Website dient als *Proof of Concept* für diesen spekulativen Ansatz. Im simulierten Chat-Kontext wird

deutlich, dass die paraverbale Typografie herkömmliche Hilfsmittel wie Emojis oder Textdehnungen sinnvoll ergänzen oder gar ersetzen kann, indem sie die emotionale Haltung in das Schriftbild integriert.

In Zukunft könnten solche Ansätze durch technologische Entwicklungen weiter an Relevanz gewinnen. Ein denkbarer Ansatz wäre zum Beispiel, dass Schriftsysteme in Echtzeit auf biometrische und physiologische Daten wie Puls, Muskelspannung oder Körpertemperatur reagieren und so die Schrift von einem statischen Objekt zu einem lebendigen Ereignis machen. Technologien wie Smartwatches oder in Smartphonebildschirme integrierte Sensoren könnten die nötigen Daten liefern um diesen Ansatz zu realisieren.

Die Arbeit versteht sich vor diesem Hintergrund nicht als abschließende Lösung, sondern als gestalterische Annäherung an die Frage, wie Schrift um paraverbale Ebenen erweitert werden kann. Sie zeigt, dass typografische Systeme das Potenzial besitzen, emotionale Zustände nicht nur zu benennen, sondern visuell erfahrbar zu machen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Beinert, Wolfgang: Auszeichnung (Fachbegriff der Typografie). In: Typolexikon.de. URL: <https://www.typolexikon.de/auszeichnung/> (Abrufdatum: 04.01.2026).
- Bouma, Herman: Visual recognition of isolated lower-case letters. In: Vision Research. 11 (1971), S. 459–474.
- Broni, Keith: Top Emoji Trends of 2021. URL: <https://blog.emojipedia.org/top-emoji-trends-of-2021/> (Abrufdatum: 04.01.2026).
- Dürscheid, Christa: Einführung in die Schriftlinguistik. 3. Auflage. Göttingen 2006.
- Dürscheid, Christa; Frick, Karina: Schreiben Digital. Wie das Internet unsere Alltagskommunikation verändert. Berlin 2016.
- Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. 1. Auflage. Düsseldorf 1991.
- Flusser, Vilém: Towards a Philosophy of Photography. London 2000.
- Gambino, Megan: The Interrobang: A Punctuation Mark for the Internet Age? In: Smithsonian Magazine. URL: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-interrobang-a-punctuation-mark-for-the-internet-age-162095316/> (Abrufdatum: 04.01.2026).
- Houston, Keith: Irony & Sarcasm marks, part 1 of 3. In: Shady Characters. URL: <https://shadycharacters.co.uk/2011/09/irony-sarcasm-marks-part-1-of-3/> (Abrufdatum: 04.01.2026).
- Huey, Edmund Burke: The Psychology and Pedagogy of Reading. New York 1908.

- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch. 36 (1985), S. 15–43.
- McCulloch, Gretchen: Because Internet. Understanding the New Rules of Language. New York 2019.
- Miller, Hannah; Thebault-Spieker, Jacob; Chang, Shuo; Johnson, Isaac; Terveen, Loren; Hecht, Brent: „Blissfully happy“ or „ready to fight“: Varying Interpretations of Emoji. In: Proceedings of the Tenth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2016). Köln 2016, S. 259–268.
- Noordzij, Gerrit: The Stroke. Theory of Writing. London 2005.
- Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. 2. Auflage. Berlin 2016.
- Perea, Manuel: Revisiting Huey: On the importance of the upper part of words during reading. In: Psychonomic Bulletin & Review. 19 (2012), S. 1148–1153.
- Peirce, Charles S.: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge 1931–1958.
- Ramachandran, Vilayanur S.; Hubbard, Edward M.: Synesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language. In: Journal of Consciousness Studies. 8 (2001), S. 3–34.
- Rosenberger, Tara: Prosodic Font. The Space Between the Spoken and the Written. Massachusetts Institute of Technology (Thesis). Cambridge 1998.
- Russell, James A.: A Circumplex Model of Affect. In: Journal of Personality and Social Psychology. 39 (1980), S. 1161–1178.
- Sarcasm, Inc.: SarcMark – For when you mean it, but you don't. URL: <https://sarcmark.com/> (Abrufdatum: 04.01.2026).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Logo SarcMark. 2026. Digitale Grafik. Quelle: Sarcasm, Inc.: SarcMark. URL: <https://sarcmark.com/> (Abrufdatum: 04.01.2026).

Abb. 2: Eigene Zusammenstellung: Vorschläge zur Interpunktion von Hervé Bazin. 2026. Digitale Grafik. Quelle: Wikipedia (Wikimedia Commons), basierend auf Bazin, Hervé: *Plumons l'oiseau*. Paris 1966. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Points_d%27intonation_de_Bazin.svg (Abrufdatum: 04.01.2026).

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Gedanken habe ich unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Dies gilt auch für bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet. Mit einer Einsichtnahme und Ausleihe in der Bibliothek der HAW Hamburg (Department Design) bin ich einverstanden.

Hamburg, 30. Januar 2026

ERKLÄRUNG ZUM EINSATZ GENERATIVER KI

Bei der Erstellung dieser Arbeit wurden textgenerierende Systeme (künstliche Intelligenz) unterstützend eingesetzt.

Der Einsatz beschränkte sich auf:

- Die Überprüfung von Rechtschreibung und Grammatik.
- Die stilistische Optimierung von Satzbau und Formulierungen.
- Die formale Sortierung und Formatierung des Literaturverzeichnisses.

Die inhaltliche Ausgestaltung, die Argumentationsführung sowie die Auswahl und Prüfung der verwendeten Quellen liegen vollständig in meiner eigenen Verantwortung. Alle von der KI generierten Vorschläge wurden von mir kritisch geprüft, verifiziert und ggf. überarbeitet.

Hamburg, 30. Januar 2026

IMPRESSUM

- Text und
Gestaltung: **Alexander Delaporte**
alexanderdelaporte@gmail.com
- Kontext: **Bachelor-Thesis, Kommunikationsdesign B.A.**
Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg (HAW)
Fakultät Design, Medien und Information (DMI)
Department Design
Wintersemester 2025/26
- Betreuung: **Erstprüfer: Prof. Pierre Pané-Farré; Zweitprüfer: Simon Thiebes**
- Typografie: **„General Sans Variable“**
Indian Type Foundry
- „Circumplex“
Alexander Delaporte
- Papier: **Inhalt: Boesner Akademie Zeichenpapier naturweiß, 120 g/m²**
Umschlag: Boesner Profi-Zeichenkarton hellweiß, 300 g/m²
- Druck: **CoLAB**
Kunst- und Mediencampus Hamburg
Hauptgebäude A
Finkenau 35
22081 Hamburg