

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2017)
Heft:	100-101: Expanded exchange
Artikel:	Designer : Hanna Williamson-Koller Parkett 23-100/101 (1990-2017) und Simone Eggstein Parkett 61-100/101 (2001-2017) im Gespräch mit Jacqueline Burckhardt = in conversation with Jacqueline Burckhardt
Autor:	Williamson-Koller, Hanna / Eggstein, Simone / Burckhardt, Jacqueline
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-817186

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

Designer

Hanna Williamson-Koller und Simone Eggstein im Gespräch mit Jacqueline Burckhardt

Parkett 23–100/101 (1990–2017)

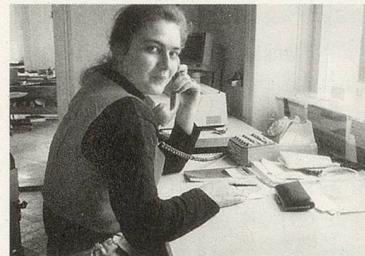
Parkett 61–100/101 (2001–2017)

Jacqueline Burckhardt: Hanna, wie kamst du als Graphikerin zu Parkett?

Hanna Williamson-Koller: 1990 mietete ich einen freien Arbeitsplatz in den Räumen, die Parkett und Walter Kellers Zeitschrift *Der Alltag* miteinander teilten. Dort war ich selbstständig tätig. Walter war damals ja beides, sowohl Herausgeber von *Der Alltag* als auch einer der Herausgeber von Parkett. Trix Wetter war die ersten Jahre alleinige Graphikerin von Parkett und arbeitete immer von ihrem eigenen Studio aus. Als sie mit Aufträgen überhäuft wurde, zog sie mich als Assistentin bei, und ich arbeitete während der Phasen des Layouts für Parkett in ihrem tollen Atelier. Dort lernte ich viel, nicht nur was Gestaltung betrifft. Meine Arbeit für Parkett begann 1990 mit der Nummer 23, mit der Collaboration von Richard Artschwager. Später durfte ich die Gestaltung auch mal allein übernehmen, wenn Trix etwa auf Reisen war. Erstmals für Parkett 29, wobei das Cover für jene Nummer die beiden Collaboration-Künstler John Baldessari und Cindy Sherman gemeinsam gestalten wollten, was ich grossartig fand. Mit der Nummer 61 im Jahr 2001 hörte Trix auf, für Parkett zu arbeiten. Danach wurden Simone Eggstein und ich die Graphikerinnen der Zeitschrift. Aber das Grundkonzept von Trix wollten wir ohne substanzelle Veränderungen beibehalten. Es hat sich immer bewährt. Schon seit Nummer 16 gestaltet jeweils eine Künstlerin oder ein Künstler den Spine (Buchrücken) mit einer kleinen Arbeit, die einen Jahrgang abdeckte. Die Idee stammte ja von dir. 1995, mit der ersten Dreier-Collaboration in Parkett 44, mit Vija Celmins, Andreas Gursky und Rirkrit Tiravanija, erhielt der Umschlag Innenklappen und wir wechselten von der Klebe- zur Fadenbindung. Das hat den Look der Publikation noch verschönert.



Simone Eggstein on a Parkett excursion / auf einer Parkett-Exkursion, 2010.



Hanna Williamson-Koller, Studio Trix Wetter, 1990.

JB: Der Wandel von der analogen zur digitalen Ära vollzog sich im Parkett recht langsam. Wie spielte er sich ab?

HWK: Die Gestaltung der Richard-Artschwager-Nummer 1990 entstand noch ganz ohne Computer, vollständig manuell.

In den Verlagsräumen stand damals bereits ein Macintosh, der von der gesamten Belegschaft ab und zu benutzt wurde, jedoch eher als erweiterte Schreibmaschine. Auch uns Graphikern stand er zur Verfügung. Wir beabsichtigten bald einmal, mehr Produkte «in-house» zu erstellen, um Autonomie zu gewinnen und dem Verlag Fremdkosten zu ersparen. Darum waren auch QuarkXpress und PageMaker auf jenem Computer installiert. Das war für mich toll. Ich konnte damit experimentieren und viel lernen.

Trix mochte den Computer zuerst nicht, sie liebte das Handwerkliche an unserem Beruf und fürchtete,

die Arbeit würde zu eintönig. Man fürchtete auch, der Computer führe zu Kontrollverlust. Dabei kann das Gerät ja nur tun, was man ihm befiehlt. Ich kaufte mir dann mit einem Kollegen einen weiteren Computer. Es dauerte aber nicht lange, bis wir merkten, dass jeder sein eigenes Gerät braucht. Von da an erprobte ich voller Neugier alle Möglichkeiten dieses Mediums. Zum Beispiel war neu, dass sich Schriften ganz einfach in alle Richtungen verziehen lassen. Dieser Effekt hat die Gestaltung mit der Zeit ziemlich beeinflusst. Bevor es die digitalen Möglichkeiten gab, floss zum Beispiel die Photokopierästhetik stark in die Gestaltung mit ein. Dieser Effekt lässt sich mit dem Computer aber nur noch umständlich herstellen.

Trix und ich übergaben die Layoutvorlagen zuerst noch auf vorgedruckten Layoutbogen geklebt der Druckerei, die dann die digitale Reinzeichnung für uns erstellte. Mit der Zeit war es aber nicht mehr zu umgehen, dass wir das Layout selber am Bildschirm ausführten. Der Schritt ganz ins Digitale vollzog sich erst 1995 mit *Parkett* 44.

JB: Simone, du kamst auch als selbstständig erwerbende Illustratorin und Graphikerin in unsere *Parkett*-Räume.

Simone Eggstein: Ich kam 1992, ein paar Jahre nach meiner Ausbildung zur Visuellen Gestalterin in Luzern an die Quellenstrasse. So wuchs ich aus der unmittelbaren Nähe ganz natürlich ins *Parkett* hinein. *Parkett* engagierte mich aber erst ab 1998.

Vorher arbeitete ich bereits für einige Werbeagenturen und Graphikstudios und zuletzt für die Schweizer Frauenzeitschrift *Annabelle*. Dort war man in Sachen Computertechnik auf dem neusten Stand. Regelmässig wurden wir in die neuen Programme eingeführt. Doch begriff ich, dass sich Graphiker in einer Mode- und Life-style-Zeitschrift wie *Annabelle*, die selbstverständlich die letzten Trends aufgreift, mehr einbringen können als in einer Kunstzeitschrift wie *Parkett*. Da hat sich die Graphik in den Dienst der Kunst zu stellen.

JB: Aber deine speziellen Computerkenntnisse kamen *Parkett* zugute. Erkennt man in der Graphik von *Parkett* den Wechsel von analog zu digital? Als wir 1984 *Parkett* gründeten, war Fanzine-Ästhetik en vogue und wir wirkten dagegen sehr klassisch oder gar altmodisch. Mir scheint, der Look habe sich in den 33 Jahren nicht stark verändert.

SE: *Parkett* hat am Anfang allein schon durch die Baskerville-Schrift, eine Schrift mit Serifen oder Antiqua-

schrift, provokativ «unmodern» gewirkt. Dies fällt heute nicht mehr ins Gewicht.

HWK: Parkett musste zwar keinen Trendwechsel vollziehen, doch haben wir diskret graphische Strömungen aufgenommen und nebst der Hauptschrift Baskerville wenige zusätzliche Schriften benutzt, etwa für die Auf-taktseiten zu den Collaborations oder für das Titelblatt. Wir haben feine Anpassungen gemacht. Das Grundraster blieb aber unverändert.

SE: Auf den Innenklappen, dem Einstieg oder der Vorschau und in den Titeln tobten wir uns typographisch etwas aus. Unter unserem Dach war damals auch der Graphiker Cornel Windlin eingemietet, der mit Neville Brody, dem ehemaligen Art Director der legendären Musik -und Designzeitschrift *The Face* in London gearbeitet hatte. Cornel entwickelte spannende Schriften und typographische Lösungen. Das war inspirierend.

HWK: Doch das Wichtigste bleibt, dass wir uns jedes Mal neu auf die Ästhetik der Arbeiten der Künstler einlassen. Das macht es dann aus, dass jedes neue *Parkett* trotz des konstanten gestalterischen Konzepts einen ganz unterschiedlichen Charakter erhält.

SE: Genau. Die Auseinandersetzung mit den Künstlern ist enorm attraktiv. Wie für die Übersetzer gibt es dieses Sich-Hineindenken in ein Werk ...

HWK: ... um seinen Kern aufzuspüren.

JB: Wie teilt ihr euch in der Arbeit auf?

SE: In den letzten Jahren habe ich etwas mehr an der Publikation gearbeitet als Hanna, die durch andere Aufträge stark ausgelastet war. Ich habe grösstenteils das Cover gestaltet, was eine besonders schöne Aufgabe ist, jedes Mal neu und anspruchsvoll.

HWK: Wir sprechen uns ab, und jede übernimmt meistens zwei Collaborations pro Nummer. Für die weiteren Texte teilen wir uns auf.

JB: Wie gesagt, gelegentlich gestalten die Collaboration-Künstler das Cover, so auch Wade Guyton und Christopher Wool das Cover von *Parkett* 83. Sie benutzten dazu den Umschlag von *Parkett* 32, den 16 Jahre zuvor die beiden damaligen Collaboration-Künstler Sherrie Levine und Imi Knoebel gemeinsam arrangiert hatten. Dieser basiert auf einer Photographie von Grace Kelly, die Imi Knoebel 1991 als Postkarte herausgegeben hatte; diese wurde zur Inspiration für eine ganze Bildserie. Für den Umschlag schnitt Sherrie Levine Grace Kellys Kopf aus der Postkarte aus und collagierte ihn

über einen Schattenriss von George Washington. Die Collage kam dann vorne auf dem Umschlag auf einen grünen und hinten auf einen roten Grund. Guyton und Wool photokopierten für ihre *Parkett*-Nummer diesen Umschlag zigmal, das heisst, sie machten immer wieder eine Photokopie der Photokopie der Photokopie, bis sie die letzte Photokopie mit undefinierbaren dunklen wolkenigen Erscheinungen als ihren Umschlag deklarierten. Nur noch schwach sind darauf die alten Textangaben zu erkennen, über welche Guyton und Wool in Weiss die neuen Angaben zu Preis, Jahreszahl und Künstlernamen aufdrucken liessen.

SE: Eindrücklich ist auch der Umschlag von Josh Smith. Er war Collaboration-Künstler im 25. Jahr und entwarf das Cover von Nummer 85, auf dem er ausser dem schwarzweissen Logo keine Typo, sondern eine von ihm selbst verfertigte Stempelschrift verwendete. Zugleich entwarf er auch den Spine für die drei Ausgaben 85-87 des Jahrs 2009.

JB: Wie spielt sich in der Regel eure Zusammenarbeit mit den Künstlern ab?

SE: Als beispielsweise Gregor Schneider in *Parkett* 63 Collaboration-Künstler war, schickte er uns die Skizze für sein Layout und schrieb die Auswahl der Bilder sowie deren Abfolge und Grösse ganz präzise vor. Andere Künstler wiederum lassen uns das Layout frei gestalten, heissen es gut oder korrigieren es, nachdem sie es zur Ansicht erhalten haben.

JB: Gerhard Richter war ein Extremfall. Er zeichnete eigenhändig und peinlich genau jede Seite des Layouts ab, das wir ihm vorgelegt haben. Seine Begründung für diesen Aufwand war, er könne nur so nachvollziehen und beurteilen, was die Graphiker vorschlagen. Er wollte dann, dass wir eines seiner Bilder seitenverkehrt drucken lassen, was wir natürlich mit Vergnügen und einem Vermerk in der Legende taten.

HWK: Schneider und Richter sind seltene Beispiele einer besonders engen Zusammenarbeit mit uns Graphikern. Schön wäre es gewesen, mehr Künstler hätten sich so prägend eingebracht, ich meine, mit mehr konzeptionellen Impulsen aus ihrer künstlerischen Position. Thomas Hirschhorn tat dies in *Parkett* 57, wobei man nicht vergessen darf, dass er ein Graphikstudium an der Kunstgewerbeschule Zürich abgeschlossen hat. In seinem Collaborationsteil gestaltete er seine Bildstrecke mit Collage-Elementen auf acht Doppelseiten selbst. Wir haben

seine Seiten dann faksimiliert wiedergegeben und am Schluss noch die Texte in *Parkett*-Typo eingesetzt. Ein weiterer interessanter Fall ist Gary Hume. Er liess uns in Nummer 48 auf einigen Seiten die Texte über seine hellgrauen Zeichnungen drucken. In vielen Collaborations haben sich die Künstler vor allem durch ein Optimieren oder Austauschen des Bildmaterials eingebracht.

SE: *Parkett* ist wahrscheinlich eine der wenigen Zeitschriften, bei denen so etwas überhaupt möglich ist. Für uns Graphiker kann es jedoch beträchtlichen Mehraufwand bedeuten, wenn ein Künstler seine Ideen immer wieder neu überdenkt und das Layout ständig geändert haben will. Ich weiss, dass die Künstler früher öfters persönlich zu Trix und Hanna ins Studio kamen, um das Layout zu besprechen. Zu Hanna und mir kamen noch Sarah Morris oder Urs Fischer, Pipilotti Rist und Pamela Rosenkranz. In der Regel schicken wir den Künstlern, wo immer sie sich auf der Welt aufhalten, das Layout in einem PDF per E-Mail. Dabei kommt es leider zu einer weniger direkten Zusammenarbeit.

HWK: Das hat auch mit der Veränderung zu tun, dass mehr Collaborations pro Nummer gemacht werden als am Anfang ...

SE: Und dass diese Künstler eben nicht mehr wie zu Beginn in Europa oder in den USA leben, sondern auf der ganzen Welt. Es ist auffallend, wie *Parkett* ab 1998 seinen Blick in die weitere Ferne richtet, nach Australien auf Tracey Moffat oder nach Japan auf Mariko Mori und Hiroshi Sugimoto, nach Südamerika auf Jorge Pardo oder Ernesto Neto. 2006 machte als erster chinesischer Künstler Yang Fudong eine Collaboration mit *Parkett*.

JB: Eine Frage zur Rubrik Insert, zu diesem Heft im Buch mit 12 oder mehr Seiten, das in jeder *Parkett*-Nummer eine Künstlerin bzw. ein Künstler entwirft. Kommt in der Regel das Layout fertig gestaltet zu euch?

HWK: Meistens müssen wir nur noch technischen Anpassungen vornehmen. Rokni Haerizadeh wollte beispielsweise, dass in *Parkett* 99 sein Insert leicht schräg erscheint. Der Lithograph in der Druckerei dachte, das sei ein Fehler, und setzte alles wieder ins Lot. Dann mussten wir das wieder rückgängig machen.

SE: Ganz besonders fasziniert hat mich Ryan Ganders Konzept für das Insert in *Parkett* 80. Er liess uns die 12 Seiten mit Le-Corbusier-Farbtönen bedrucken und wollte dann, dass wir diese in der gesamten Auflage von 10000 Exemplaren von Hand wieder herausreissen,

sodass nur noch Fetzen im Bund blieben. Jedes Heft wurde dadurch zu einem Unikat. Das war grossartig. Solche Ideen können nur in einem bestimmten Umfeld verwirklicht werden. Als Graphiker wünscht man sich mehr derart aufgeschlossene Auftraggeber. Deshalb: Vielen Dank, Parkett!

HWK: Und unvergesslich ist auch das Insert von Lou Reed in Parkett 65. Simone gestaltete das Layout ...

SE: ... und nachdem ich es Lou vorgelegt hatte, schickte er es mir mit einer handgeschriebenen Notiz per Post zurück. Darin bedankte er sich sehr und schrieb: «It means the world to me», womit er natürlich meinte, dass man ihn durch sein Insert in Parkett nun nicht mehr «nur» als Rockstar, Sänger und Lyriker, sondern neu in Kunstkreisen auch als Photographen wahrnehmen würde. Das lag ihm offensichtlich sehr am Herzen.

JB: Hatte Lou Reed das Layout und die Abfolge seiner Photos bereits bestimmt?

SE: Nein, er schickte uns einfach die stimmigen Schwarz-Weiss-Photos von Tieren, Landschaften und Städteansichten und liess uns bei der Abfolge freie Hand. Er wollte dann auch nichts mehr an unserem Vorschlag ändern

JB: Nun noch zum Logo: Wie wird heute in Gestalterkreisen das Parkett-Logo, der gestickte Schriftzug, aufge-

nommen? Als wir mit der ersten Nummer herauskamen, wurde es stark diskutiert und gerade vonseiten der Graphiker eher mit Nasenrümpfen bedacht, während die Künstler es sehr mochten. Schliesslich war es ja ein Künstler, Enzo Cucchi, der uns den Floh ins Ohr gesetzt hatte, es sticken zu lassen. Wie beurteilt ihr es heute?

SE: Ich stelle fest, dass das Logo heute auf dem Heft besser in Erscheinung tritt als am Anfang. Das hat mit den digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten zu tun. Auf den frühen Parkett-Ausgaben wirkte es meist etwas pappig und zog daher vielleicht die Aufmerksamkeit weniger an. Trotzdem stach es natürlich schon damals allein durch seine Originalität ins Auge. Aber dieses Logo bleibt für uns Graphiker immer noch schwierig zu gestalten.

JB: Warum?

SE: Da es gestickt ist, hat es diese Textur voller feiner Schattierungen. Man muss es deshalb auf eine monochrome Hintergrundfarbe drucken, damit es sich vom Bild auf dem Cover deutlich abhebt und nicht darin verschwindet. Manchmal mischen wir die Farbe für einen besseren Kontrast: Ist beispielsweise das Logo gelb, mischen wir es mit etwas Rot und Schwarz. Doch bleibt es tricky, dass die Farbkombination gelingt. Selbst auf den Druckvorstufen können wir noch nicht wirklich beurteilen, ob es klappt, denn in den Proofs tritt die Zeichnung zu wenig differenziert hervor. Erst an der Druckmaschine zeigt sich der Grad der feinen Töne. Erst dort sehen wir, ob es funktioniert oder nicht, wobei wir die Farben noch etwas steuern können. Das Parkett-Logo auf dem Cover bleibt also jedes Mal eine Herausforderung und eine Überraschung.

Thomas Hirschhorn,
instructions for the
printer of / Anleitung
für den Drucker von
Parkett 57/1999.

Beschreibung für den Drucker:

1 *publique page titre*
Composer sur Ordinateur selon
Maquette fournie. Couleurs très vives

Composer Typo Thomas Hirschhorn très
gras Helvetica ou autre Typo très grande
sur toute la page. Simple et grossière.
Documents-Photos dans dossier noir. (Tirage papier)

2 *pages photos*
12 pages de photos à disposition
pour insérer dans le texte.

Composer sur Ordinateur selon
Maquette fournie. Couleurs très vives.

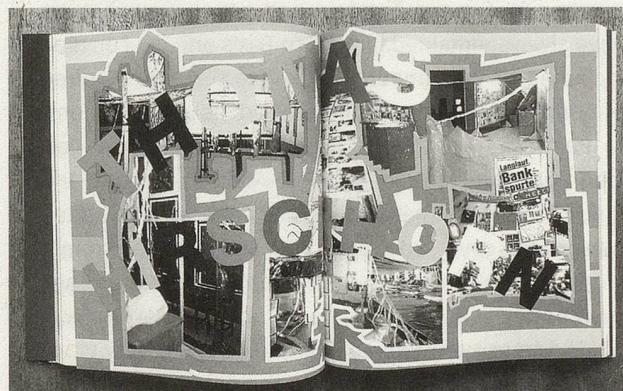
Concernant Legende composer une
Forme ovale en deux couleurs vives
selon Maquette puis ajouter dans la
forme en Typo Helvetica gras, petit Text de Legende
(sticker, Post-it, journéens dossier noir)
Documents-Photos dans dossier noir. (Tirage papier,
négatif, Diapositif)

3 *pub édition*
Composer sur Ordinateur selon
Maquette fournie. Couleurs très vives

Composer Typo Swiss Made, édition etc très
gras en Helvetica ou autre Typo très
grande sur toute la page simple et grossière

Concernant Texte descriptif
Dimensions, Matériaux... dans la même
Typo gras et grossière en multicolor.
(sticker, Post-it jaune dans Dossier noir)

Documents-Photos dans dossier noir (Tirage
papier, Négatif)



Pages designed by Thomas Hirschhorn / Von Thomas Hirschhorn
gestaltete Seiten in Parkett 57/1999.

Designer

Hanna Williamson-Koller and Simone Eggstein Parkett 23–100/101 (1990–2017) in conversation with Jacqueline Burckhardt Parkett 61–100/101 (2001–2017)

Jacqueline Burckhardt: Hanna, how did you begin designing for *Parkett*?

Hanna Williamson-Koller: In 1990—I was working freelance—I rented a workplace in the premises jointly occupied by *Parkett* and Walter Keller's magazine *Der Alltag*. Walter was the publisher of both *Der Alltag* and *Parkett*. At first, Trix Wetter did all the designing of *Parkett*, working out of her own studio, but then she started getting so much work that she asked me to assist her and, in the layout phase of *Parkett*, I had the privilege of working in her fabulous studio. I learned a great deal there, not just about design. Number 23 was the first issue to which I contributed in 1990, with Richard Artschwager as the collaboration artist. Later I had the opportunity to handle the design myself, when Trix was traveling—*Parkett* 29 was my first issue, an exciting experience because the two collaboration artists, John Baldessari and Cindy Sherman, wanted to join forces on designing the cover. Trix left *Parkett* in 2001. As of number 61, Simone Eggstein and I took over, but we have always remained faithful to Trix's original concept, including, as of number 16, the idea that you inspired of bringing the spines to life with artists' contributions.

Parkett 44 was the first issue to showcase three collaboration artists, Vija Celmins, Andreas Gursky, and Rirkrit Tiravanija. That was in 1995 when we also added flaps to the cover front and back, and switched from a glued to a sewn binding. It made the publication look even better.

JB: The transition from analog to digital was very gradual at *Parkett*. Can you describe the process?

HWK: The design of Richard Artschwager's issue in 1990 was still completely manual, no computer at all. There

was a Mac in the *Parkett* office. Everybody used it occasionally but basically only as a glorified typewriter. We designers had access to it as well. At some point, we decided to do more work in-house in order to have more autonomy and save money on outsourcing. So QuarkXpress and PageMaker were installed on the computer. That was great for me. It gave me a chance to experiment and I learned a lot that way.

Trix didn't like the computer at all at first; she loved the manual aspect of designing and was afraid the work would become too monotonous. There was also this feeling that the computer would lead to a loss of control. But of course, it can only do what we tell it to do. Then I bought another computer along with a colleague. It didn't take long to realize that we each needed one of our own. From that point onwards I had the chance to satisfy my curiosity in exploring the potential of the medium. For example, you could simply distort typefaces in all directions. This effect ended up exerting quite an influence on the design. Prior to digitalization, the aesthetics of photocopying was pretty dominant and it's an effect that is complicated to achieve with the computer.

At first, Trix and I pasted the layout on large pre-printed sheets that we sent to the printer, who then digitalized them for us. But there came a point when we had to switch and do the layout on the screen ourselves. Our first completely digital issue, *Parkett* 44, came out in 1995.

JB: Simone, you also started out in our offices as a freelance illustrator and graphic designer.

Simone Eggstein: Yes, in 1992, a couple of years after I completed my studies in visual design in Lucerne.

Being at Quellenstrasse, I naturally breathed in the atmosphere of *Parkett*. But I didn't start working for the journal until 1998.

I'd been doing jobs for advertising agencies and design studios and then for the Swiss women's magazine *Annabelle*, where they had the latest computer technology. We were regularly trained in using the new programs. I soon realized that the involvement of designers in a fashion lifestyle magazine like *Annabelle*, which obviously focuses on the latest trends, is different from that of an art journal like *Parkett*. In the latter, the design is subordinated to the art.

JB: But your specialized computer skills were a great benefit for *Parkett*. When you look at our journal, can you spot the transition from analog to digital? Fan-zine aesthetics were en vogue when we founded *Parkett* in 1984, which made us look very classical or even old-fashioned. And I don't think that has changed much in the past 33 years.

SE: From the very beginning, the choice of Baskerville, a serif typeface, made *Parkett* look provocatively "unmodern." This isn't such an issue anymore.

HWK: *Parkett* never bowed to any passing trends but we have made use of new tendencies in design, adding a few other typefaces alongside Baskerville, for instance, on the pages introducing the collaboration artists or on the cover. We've made subtle adjustments, but the basic pattern has not changed.

SE: We took certain typographical liberties on the lettering of the inside flaps, the introductions, the previews of coming issues, and in the titles. At the time, the designer Cornell Windlin was also renting a workspace on our premises; he was working with Neville Brody, the former art director of the legendary London music and design magazine, *Face*. The typefaces and typographical designs that he invented were inspiring.

HWK: But the most important thing, which always had priority, was to respond to the aesthetics of the respective artists. That's why every volume of *Parkett* looks completely different despite having a consistent design concept.

SE: Exactly. And collaborating with the artists is such a privilege; it's a little bit like translating: you have to put your mind to their work, really think about it...

HWK: ... in order to get to the core.

JB: Between the two of you, who does what?

SE: Over the past years I've been working a little more on the publication than Hanna, because she had so many other jobs to do. For the most part, I've been designing the cover. It's very demanding, a different challenge every time. I love it.

HWK: We just talk about what's to be done, come to an agreement. Usually we each take on two collaborations per volume. And we divide up the other contributions.

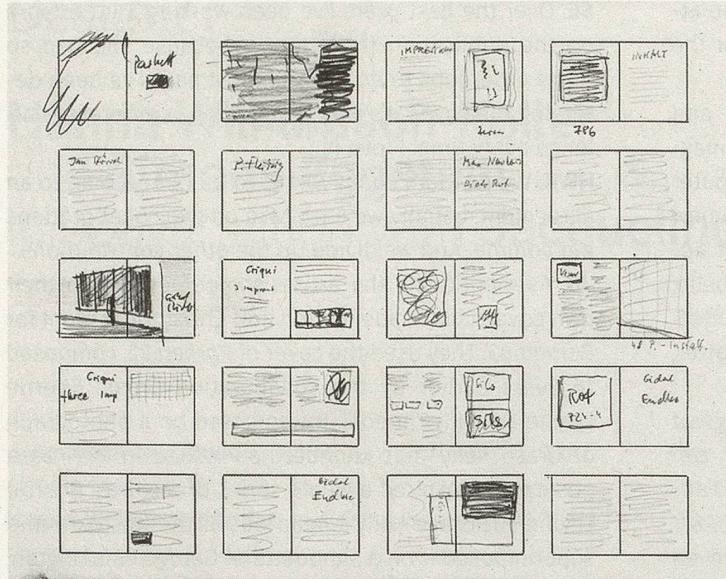
JB: As mentioned, the artists sometimes design their own covers, like Wade Guyton and Christopher Wool for *Parkett* 83. They used the cover of *Parkett* 32, composed 16 years earlier by the collaboration artists Sherrie Levine and Imi Knoebel. It was based on a photograph of Grace Kelly that Knoebel had issued in 1991 as a postcard. It inspired a whole series of pictures. Sherrie Levine cut Grace Kelly's head out of the postcard and superimposed it on a silhouette of George Washington. The collage was set against a green background on the front cover and against a red one on the back. Guyton and Wool photocopied that cover over and over, a photocopy of a photocopy of a photocopy, until all that was left was an indefinable dark, cloudy non-image that they then declared to be the cover for their volume 83. They had the current information—price, year, and artists' names—printed on top of the old lettering, some of which is barely visible.

SE: Josh Smith's cover is also impressive. He was the collaboration artist in the 25th year and designed the cover of volume 85. There is no type on it at all except for the logo in black and white and his own stenciled lettering. He also designed the spines for the three volumes in 2009, 85–87.

JB: How does your work with the artists usually unfold?

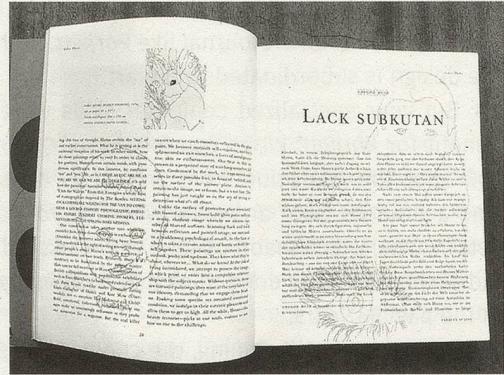
SE: For instance, Gregor Schneider, a collaboration artist in *Parkett* 63, sent us a sketch of the layout, selected the pictures to be reproduced, and gave us precise instructions on their sequence and size. Other artists give us *carte blanche* for the layout, which we then submit to them for approval or corrections.

JB: Gerhard Richter was an extreme case. When we submitted the layout to him, he made a drawing of every single page with meticulous care. The reason, he said, was because that was the only way he could understand and assess the proposal made by the designers. In the end, he wanted to have one of his pictures printed backwards; we were, of course, delighted



Drawing of the layout by Gerhard Richter / Von Gerhard Richter
gezeichnetes Layout, Parkett 35/1993.

Drawings by Gary Hume in Gregor Muir's text
Lacquer Syringe (Lack subkutan) / Zeichnungen von
Gary Hume in Gregor Muirs Text, Parkett 48/1996.



to comply with his request and drew attention to it in the caption.

HWK: Schneider and Richter are rare examples of particularly close cooperation with us designers. It would have been a pleasure if more artists had made such a distinctive contribution, if they had offered more conceptual impulses from their artistic point of view. Thomas Hirschhorn did that in *Parkett* 57, but it must be said that he graduated in graphic design at the Kunstgewerbeschule Zürich. He designed his section himself: a series of pictures with elements of collage on eight double pages. We then made a facsimile of them and added the text to them in the usual *Parkett* typeface. Another interesting case is Gary Hume. On some of the pages in volume 48, he let us print the text on top of his light gray drawings. Generally, the artists concentrate primarily on the visuals, optimizing them or switching the pictures.

SE: *Parkett* is probably one of the very few journals where something like that is even possible. It's a lot of extra work for the designers when artists keep re-thinking their ideas and want to have the layout revised accordingly. Artists often used to come personally to discuss the layout with Trix and Hanna in the studio. Hanna and I had personal visits from several

artists as well, like Sarah Morris, Urs Fischer, Pipilotti Rist, and Pamela Rosenkranz. Now, as a rule, we email PDFs of the layout to the respective artist, who may be anywhere in the world. Unfortunately, that means less direct contact.

HWK: That's also due to the fact that there are more collaborations per volume than there used to be ...

SE: ... and that the artists don't just live in Europe or the United States anymore. As of 1998, *Parkett* started moving farther afield, to Australia with Tracey Moffat, to Japan with Mariko Mori and Hiroshi Sugimoto, and to South America with Jorge Pardo and Ernesto Neto. And in 2006 *Parkett* introduced the first collaboration artist from China, Yang Fudong.

JB: Let me ask about another feature, the Insert, a suite of 12 or more pages designed by a different artist for each volume of *Parkett*. Do you receive this contribution as press-ready pages?

HWK: Usually we have to make some technical adjustments. For example, in *Parkett* 99, Rokni Haerizadeh wanted the pages of his Insert to be printed at a slight angle. The lithographer at the printers thought it was a mistake and made the margins all parallel again. So we had to correct that.



Insert, Ryan Gander, the artist had twelve pages torn out of every copy of the print run / Zwölf Seiten wurden auf Wunsch des Künstlers in der gesamten Auflage herausgerissen, *Parkett* 80/2007.

SE: I was especially fascinated by Ryan Gander's concept for the Insert in *Parkett* 80. He had us print the 12 pages in Le Corbusier colors and then wanted us to tear out these pages by hand in the entire edition of 10,000 copies, so that just torn bits were left bound in. That made every issue unique, which was great. It takes a certain context to be able to act on ideas like that. As a designer, it would be a great privilege to have more clientele with such open minds. So: thank you *Parkett*. Thank you very much!

HWK: Lou Reed's Insert in *Parkett* 65 is unforgettable too. Simone did the layout ...

SE: ... and after I submitted it to him, he mailed it back to me with a handwritten note expressing his thanks. He wrote, "It means the world to me," because he felt that, thanks to his Insert in *Parkett*, he would no longer be perceived "only" as a rock star, singer, and poet but as a photographer in the art world as well. That apparently meant a great deal to him.

JB: Had Lou Reed predetermined the layout and sequence of his photographs?

SE: No, he just sent us atmospheric black-and-white photographs of animals, landscapes, and cities and let us decide on the sequence. He accepted it as is when we sent it to him.

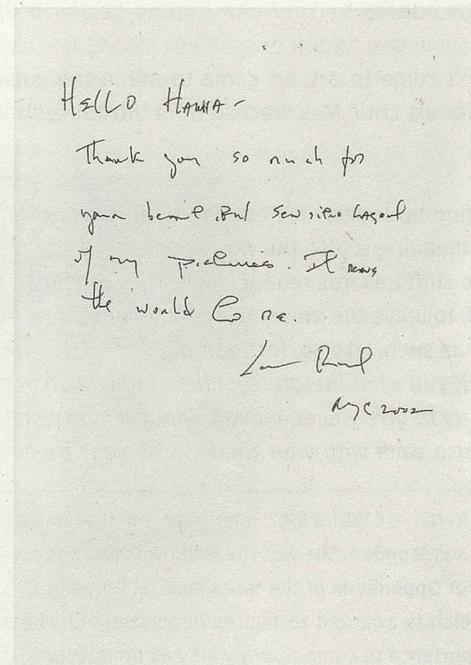
JB: And what about the embroidered logo? When the first volume came out, it was much debated. Designers tended to turn their noses up; artists loved it. Actually

it was the artist Enzo Cucchi, who gave us the idea. How do you as designers perceive it nowadays?

SE: It makes a better appearance than it used to thanks to the advances of digital processing. On the early covers, it looks a little fuzzy and may have attracted less attention because of that. Even so, it was certainly conspicuous for being so unusual. And it was always a great challenge to incorporate it on the cover.

JB: Why?

SE: Since it's embroidered, there's a lot of shading in the texture. That means you have to print it against a monochrome background to distinguish it from the picture on the cover and keep it from being swallowed up. Sometimes we mix the colors to increase the contrast. For example, if the logo is yellow, we add a little red and black. But getting the right color combination is tricky. We can't even tell from the prepress proofs because they are not differentiated enough. It's only on the printing press itself that we can assess the effect, whether the colors work or not, and then we can adjust them a little. The *Parkett* logo always poses a challenge and is always a surprise.



Lou Reed, letter thanking for the design of his Insert / Danksesbrief für die Gestaltung seines Inserts, *Parkett* 65/2002.