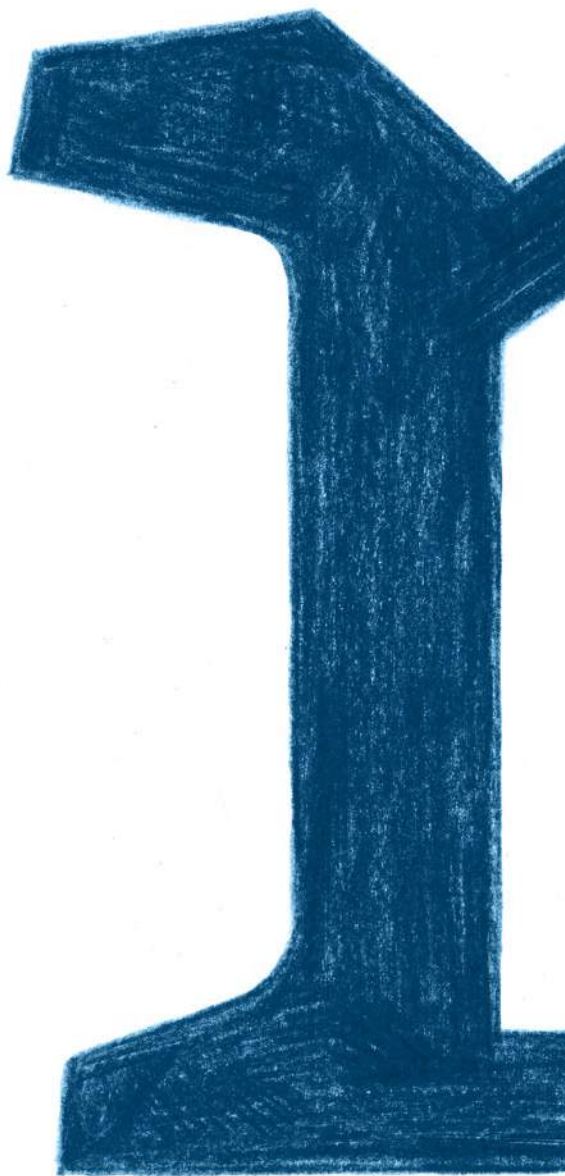
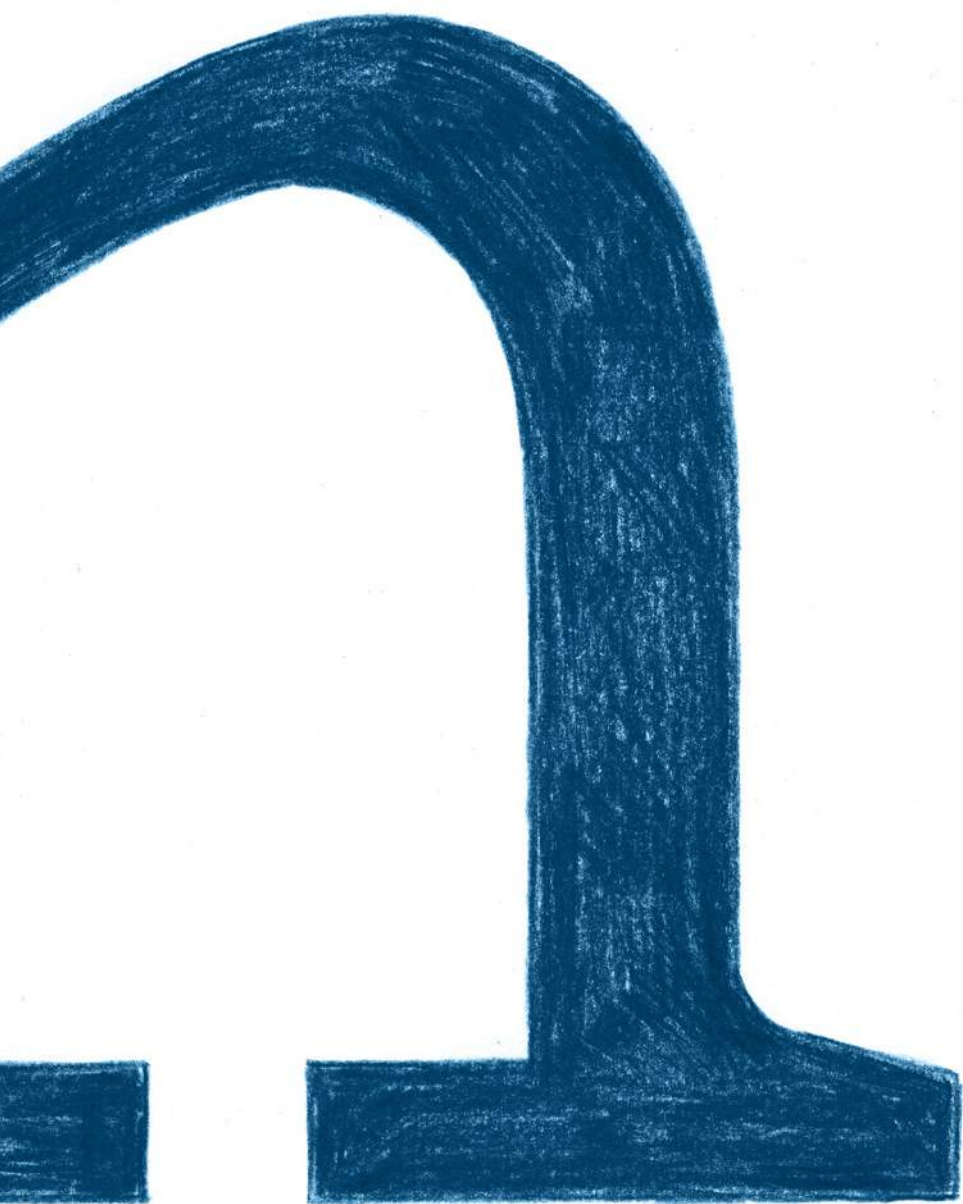


Fläche und Grösse
Zwei Aspekte der Typografie
Aaron Aebi





Aebi Fläche und Grösse

Fläche und Grösse
Zwei Aspekte der Typografie

Aaron Aebi

Bachelorthesis
BA Visuelle Kommunikation
Hochschule der Künste Bern (HKB)
Juni 2022

Aaron Aebi (1996)
post@aaronaebi.ch

Mentoriert von Michael Mischler und Ueli Kaufmann.

Gesetzt in der *Chaparral Pro* der US-amerikanischen
Schriftgestalterin Carol Twombly.

Dieses Buch handelt von Linien, die auch Flächen sind und Flächen, die einst Linien waren, von einer bemerkenswerten Systematik schwarzer Kleckse, auch Alphabet genannt, von einer Sammlung visueller Bausteine, die wir verketteten, um Gedanken zu transportieren. Dieses Buch handelt von Buchstaben, die wir oft so klein anwenden, dass ihre Formen zu verschmelzen drohen – zu diffusen Gebilden und grauen Punkten auf weissem Grund.

Es ist, als sprächen wir vom Impressionismus der Schrift.

Inhalt

Teil 1 (Theorie)

Forschungsfrage	9
Einleitung	11
 Kapitel 1 – Tim Ingold	
Wie Gesten zu Flächen wurden	13
 Kapitel 2 – Gerrit Noordzij	
Von Linien, Formen und Gegenformen	21
 Kapitel 3 – Fred Smeijers	
Die Bedeutsamkeit der Originalgrösse	29
 Schlusswort	39

Teil 2 (Praxis)

Typografische Untersuchungen	41
von Fläche und Grösse	

Quellen
Abbildungsverzeichnis
Literaturliste
Selbständigkeitserklärung

Forschungsfrage

Hinsichtlich eines eigenen schriftgestalterischen Projekts, das sich vordergründig mit einem kleinen Anwendungsmassstab befassen soll, frage ich mich, wie etablierte kulturhistorische, anthropologische und schriftgestalterische Positionen zueinanderstehen, wie sie das Wesen der Typografie insbesondere in Abgrenzung zur Handschrift und der Kalligrafie begreifen und wie sich die Bedeutung von Herstellungs- und Anwendungsgrössen über die Zeit gewandelt hat.

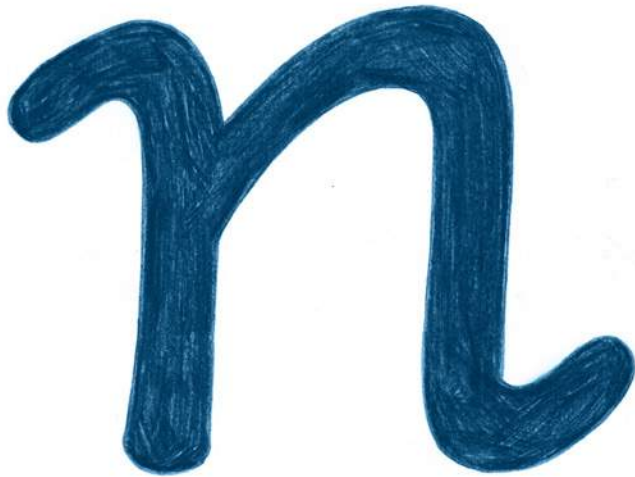
Einleitung

Die Druckschrift und die Handschrift, die Fläche und die Linie, die Produktionsgrösse und die Anwendungsgrösse: Der vorliegende Text befasst sich mit diesen drei Begriffspaaren, die so noch kaum miteinander in Verbindung stehen. In den Fokus meiner Auseinandersetzung stelle ich die Druckschrift, oder besser: die Typografie.

Expertinnen und Experten aus unterschiedlichen Bereichen der Forschung und der Gestaltung vertreten oft unterschiedliche Auffassungen davon, was Schrift ist. In der Vorbereitung auf diese Arbeit beschloss ich nach einer zunächst breit angelegten Lektüre, mich auf drei etablierte Positionen zu beschränken und sie miteinander in Dialog zu bringen. Tim Ingold war der erste Autor, den ich dazu auswählte. Als Anthropologe nimmt er gewissermassen eine Aussenperspektive ein. Ihm stellte ich die Schrifttheoretiker Gerrit Noordzij und Fred Smeijers gegenüber. Interessant ist, dass alle drei mindestens indirekt die Frage behandeln, ob Schrift Linie oder Fläche sei. Ingold unterscheidet klar zwischen der Handschrift und der Druckschrift, der Linie und der Fläche. Bei Noordzij verliert sich diese strikte Unterscheidung weitgehend wieder. Viel wichtiger als der allgemeine Begriff der Handschrift ist bei ihm die Kalligrafie, die Kunst des Schönschreibens. Smeijers knüpft an Noordzij's Schriftverständnis an, bringt allerdings einen weiteren Aspekt in den Diskurs ein, der bei Ingold und Noordzij nicht thematisiert wird: die Grösse. Smeijers spricht davon, wie sich die Produktionsbedingungen einer Schrift auf deren Formen auswirken. Er hebt die Wichtigkeit der Werkzeuge, der Materialien und der Technologien hervor, die im Herstellungsprozess einer Schrift involviert sind.

Der folgende Text handelt also von Schrift, ihrer Kulturgeschichte und der Anthropologie. Am Anfang stehen sechs Begriffe, die im weitesten Sinn mit Schrift zu tun haben. Letztlich beleuchtet der Text aber vor allem zwei Aspekte der Typografie: die Fläche und die Grösse.

Kapitel 1 – Tim Ingold
Wie Gesten zu Flächen wurden



Schreiben ist nichts anderes als das Sichtbarmachen der Handgeste, die wir vom Sprechen her kennen. In einer Linie hält die Hand Wissen und Erinnerungen der schreibenden Person fest. So jedenfalls argumentiert Tim Ingold, ein britischer Anthropologe, in seinem Buch *Eine kurze Geschichte der Linien* (2021*). Ingold, der weniger durch eine historische als vielmehr durch seine sozialanthropologische Brille auf die Entwicklung der Schrift blickt, sieht ihren Ursprung in den *sichtbaren Spuren geschickter Handbewegungen*.¹ Leserinnen und Leser einer längst vergangenen Zeit seien den Spuren der Schreibbewegung mit ihren Augen gefolgt, ähnlich einem Jäger, der eine Fährte verfolgt. Sie hätten die Welt der Buchseiten geradezu bewohnt, seien von Wort zu Wort gegangen wie ein Reisender von Ort zu Ort. Das Zurückgewinnen des beim Schreiben gespeicherten Wissens war für diese frühen Leserinnen und Leser stets mit einer Bewegung verbunden. Ingold stützt sich auf die Berichte mittelalterlicher Gelehrter, die den Lesevorgang mit einer Wanderung verglichen.² Das lässt ihn annehmen, dass es einst eine kollektive Auffassung von Schrift gab, die sich grundlegend von unserer heutigen unterschied. Offenbar war die Schrift einst viel enger mit der mündlichen Erzählkultur verbunden. Stummes Lesen, das sich für uns heute wie von selbst versteht, war Klerikern im vierten Jahrhundert zum Beispiel noch völlig fremd.** Doch im Laufe der Geschichte kam es zu einem Bruch, der die enge Verbindung zwischen der Handbewegung und dem Zeichen aufbrach. Ingold spricht von einem Vorgang, der die Linie und die Schrift entzweite, die bis dahin ganz natürlich eine

* Die englische Erstausgabe erschien 2007.

** Der Kirchenvater Augustinus von Hippo berichtet in seinen *Bekenntnissen* verwundert davon, dass er Bischof Ambrosius von Mailand beobachtete, wie dieser einen Text zwar mit den Augen las, jedoch ohne einen Laut von sich zu geben.³

Einheit bildeten. Veranlasst worden sei dieser Wandel durch die Erfindung des Buchdrucks. Ingold zitiert den US-amerikanischen Medientheoretiker Walter Ong:

[Es war] nicht die Schrift, sondern der Druck, welcher das Wort [...] effektiv vergegenständlichte.⁴

Das gesprochene Wort sei zu einem Gegenstand degradiert worden – allerdings nicht zu dem Zeitpunkt, als es erstmals verschriftlicht wurde, sondern erst im 15. Jahrhundert, als es schliesslich möglich war, Schrift durch Drucken zu reproduzieren. Ingold beschreibt, dass es die Technik der Gravur (respektive des Stempel-schneidens) war, welche das Band zwischen der Geste der Hand und ihrer grafischen Spur zerstörte. Die unbeweglichen Buchstaben und Zeichen, die dabei entstanden, hätten die Grundlage für unsere moderne Vorstellung von Wörtern als Dingen geschaffen.⁵

Die typografische Revolution also, ausgelöst durch Johannes Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks Mitte des 15. Jahrhunderts, führte dazu, dass die Menschen begannen, Wörter als Objekte wahrzunehmen. In der mündlichen Erzählkultur unserer frühen Vorfahren waren Wörter akustische Mittel, die primär dazu dienten, Geschichten zu tradieren. In diesem Sinn gestehe ich Ingold zu, dass die Vergegenständlichung der Wörter ein Verlust für die Schrift war und aus anthropologischer Sicht haben wir es gewiss mit einem signifikanten Wandel zu tun. Trotzdem glaube ich, dass Ingold allzu leicht ausser Acht lässt, dass das Buchdruckverfahren zahlreiche und unschätzbar wertvolle Entwicklungen erst ermöglichte. Zehn Jahre vor Erscheinen von Ingolds Publikation wurde der Buchdruck immerhin zur grössten Erfindung des ausklingenden Jahrtausends gekürt, mit der Begründung, die Möglichkeit der effizienteren Vervielfältigung von Texten hätte ein neues Zeitalter des Informationsaustauschs und der Wissensproduktion eingeläutet, die wiederum zu gesellschaftlichen Umwälzungen und – zumindest im Einflussgebiet des lateinischen Alphabets – zu einer zunehmenden Alphabetisierung führten.⁶

Nichtsdestotrotz glaube ich Ingold, dass sich der Bruch mit der Handschrift empfindlich auf unsere kollektive Auffassung von Schrift auswirkte. Bei diesem einen Bruch blieb es jedoch nicht. Im Laufe der Zeit kam es aufgrund der technischen Neuerungen immer wieder zu Brüchen, etwa beim Übergang vom Handsatz zum Tippen an der Setzmaschine.* Als ultimative Verkörperung dieses Wandels sieht Ingold die Schreibmaschine:

Die punktuellen Bewegungen der Finger auf den Tasten sind völlig ohne Bezug zu den darauf abgebildeten Zeichen, die sie per Anschlag auf das Papier pressen. Im gedruckten oder getippten Text ist jeder Buchstabe sowie jedes Satzzeichen in sich selbst abgeschlossen und von seinen Nachbarn links und rechts vollends getrennt.⁷

Während die Handschrift zusehends ihre Bedeutung verlor, weil sie immer weniger Anwendung fand, spalteten sich die typografischen Schriften von ihr ab. Sie sind zu einem eigenständigen Zweig innerhalb dessen geworden, was wir im Allgemeinen unter Schrift verstehen. Typografische Buchstaben sind Ingold zufolge *feste, abgeschlossene grafische Zeichen*. Insofern muss man annehmen, dass getippte Werke und gedruckte Wörter ihr dynamisches, erzählendes Wesen, das auf die Handgeste zurückgeht, völlig eingebüsst haben. In der Folge hat sich die Tätigkeit des Schreibens mindestens aus anthropologischer Sicht komplett verändert. Seit Schriftstellerinnen und Schriftsteller nicht mehr das Äquivalent einer Wanderung vollführten, meint Ingold, seien Wörter nicht nur zu Objekten, sondern gar zu Fragmenten verkommen.⁸

* Unter *Handsatz* versteht man das manuelle Setzen einzelner Blei-lettern aus dem Setzkasten heraus, während beim *Maschinensatz* der Text über eine Tastatur eingetippt wird, woraufhin die Zeilengussmaschine (z.B. Linotype) automatisch eine ganze Textzeile mit Blei abgiesst.

Ingold glaubt nicht, dass die Arbeit moderner Autorinnen und Autoren, die ihr Manuskript in eine Maschine tippen und später drucken lassen, überhaupt noch Schreiben sei. Schriftstellerei habe in der Moderne nichts mehr mit Linienherzeugung zu tun, sondern sei bloss noch eine Verschachtelung von Buchstaben, Wörtern und Sätzen – solange, bis daraus eine ganzheitliche Komposition entstehe.⁹ Wenn Schreiben schon kein Prozess der Einschreibung mehr sei, obschon die ursprüngliche Wortbedeutung genau das meint, sei es der Prozess des Druckens noch viel weniger, gibt Ingold zu bedenken. Drucken meine das Aufdrücken eines vor-gefertigten Texts auf eine dafür bereitgestellte leere Fläche. Die dabei involvierten händischen und mechanischen Gesten stünden in keinem Zusammenhang mit den Formen der grafischen Zeichen, die sie erzeugen.¹⁰ Diesen Umständen kann sich niemand von uns entziehen, denn schliesslich leben wir alle in einer Zeit, in der Typografie etwas Selbstverständliches ist. Diese Tatsache prägt das Denken heutiger Autorinnen und Autoren und wirkt sich zwangsläufig auf ihr Schaffen aus:

Sobald Wörter als Satzbausteine gedacht werden – sprich als Komponenten [...] –, nimmt man sie nicht länger als spontan entstehend und sich an Orten entlang eines Pfades ereignend wahr, wie es die Geschichtenerzähler oder Schreiber taten, sondern als schon immer vorhandene, als fertige Einheiten, die im Raum der Buchseite existieren.¹¹

Doch nicht nur der Schreibprozess hat sich seit dem unwiederbringlichen Bruch mit der Handschrift verändert, auch der Lese-prozess war von dem Wandel betroffen. Wenn moderne Schreib-erinnen und Schreiber keinen Pfad mehr auslegen würden, fänden die Leserinnen und Leser gar nicht erst einen Pfad vor, dem sie folgen könnten. Sie gingen nicht mehr einer Tintenspur nach, sondern inspizierten die Seite wie aus grosser Höhe. Als die Hand-schrift durch den Buchdruck ersetzt wurde, so Ingold, hätte die Seite ihre erzählende, ja gar akustische Stimme verloren. Die

Wanderung durch den Text wich einem kühlen Navigieren. Lesen bedeutete auf einmal bloss noch, die Komponenten einer Hand-lung zusammenzusetzen. Der ursprüngliche Lauf der Linie sei versiegt, wodurch der Text in abertausende winzige Fragmente zersplitterte.¹²

Mit Blick auf diesen *radikalen Wandel der Wahrnehmung* und die Zersplitterung der Linie durch das Entstehen von Typogra-fie spricht Ingold vom *Ende der Schrift*. Einerseits wurden Texte von einer Landschaft, durch die man sich scheinbar bewegte, zu einer Fläche, auf die man hinabblickt,¹³ andererseits wurde die Schrift selbst zur Fläche, nachdem sie mit ihrem ursprünglichen Wesen – nämlich eine Linie zu sein – brach. Ingold unterscheidet hierbei klar zwischen der Linie und der Fläche. Während er in Zusammenhang mit Handschrift ausschliesslich von der Linie spricht, ist die Druckschrift für ihn eine Angelegenheit der Flä-che. Eine Flächenhaftigkeit der Linie, wie wir ihr noch begegnen werden, existiert bei Ingold nicht. Ausserdem ignoriert er die Tat-sache, dass unterschiedliche Schreibwerkzeuge unterschiedliche Linien erzeugen.

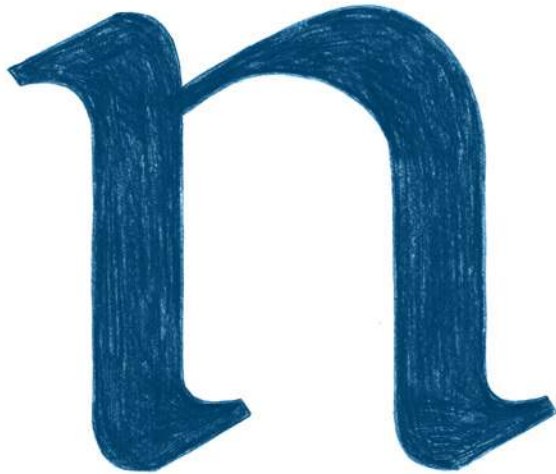
Zwischen den Zeilen liest sich Ingolds Buch wie ein Nachruf auf die Handschrift. Die Art und Weise, wie Ingold den Akt der Bewegung und die damit verbundene erzählerische Authentizität schildert, die das Schreiben vor der Einführung des Buchdrucks auszeichnete, wirkt auf mich doch etwas pathetisch. Er vermag damit in mir eine gewisse Begeisterung für die Handschrift zu we-cken – umgekehrt auch den Ansatz eines schlechten Gewissens für den Einsatz von Typografie. Dem Setzen, Tippen und Drucken seit Gutenberg verleiht Ingold jedenfalls einen fahlen Beigeschmack. Da stellt sich mir die Frage, ob mit der typografischen Revolution eine Entwertung der Schrift einherging. Ingolds Argumentation, die Kultur des Schreibens habe unter der Vergegenständlichung der Wörter gelitten, wirkt auf mich plausibel. Trotzdem bleibt seine Herleitung weitgehend abstrakt und für mich kaum konkret nachvollziehbar. Das mag daran liegen, dass Ingold den Verlust der Handschrift-Kultur in den Fokus seiner Betrachtungen rückt

und den gesellschaftlichen Entwicklungen, zu denen die typografische Revolution eben auch beigetragen hat (wie die Reformation oder die Aufklärung), keinen Raum beimisst. Meine Vorbehalte gegenüber Ingolds Ansichten könnten genauso gut auch daher kommen, dass er als Anthropologe aus einem anderen Winkel auf die Schrift blickt als ich, der ich mich vor allem für Schriftgestaltung interessiere. Nehmen wir einmal an, Ingold habe recht und die Typografie ist tatsächlich zersplitterte Fläche, so glaube ich nicht, dass es sinnvoll wäre, ihr diese Eigenschaft absprechen zu wollen. Auch nicht dann, wenn diese Auffassung von Typografie durchaus abwertend gemeint ist.

Aus Sicht der Schriftgestaltung konnte sich die Typografie nie ganz von der Handschrift respektive der Kalligrafie lösen, obschon sie sich Ingold zufolge eigentlich als eigenständiger Zweig hätte weiterentwickeln müssen. Schriftgestalterinnen und Schriftgestalter klammern sich hartnäckig an die Kalligrafie, vermutlich, weil sie bis heute als besonders wertig gilt. Ich glaube, wir müssen an dieser Stelle bedenken, dass Handschrift für die meisten von uns nur noch ein Relikt ist. In unserem Alltag findet sie immer seltener Anwendung und wenn doch, ist sie oft bloss für eine kurze Lebensdauer und eine einzige Leserin oder einen einzigen Leser bestimmt.¹⁴ Texte, die sich an eine grosse Leserschaft richten und langlebig sein sollen, sind fast immer typografisch. Das ist kaum verwunderlich, immerhin erlaubt uns die Typografie, mithilfe vorfabrizierter Zeichen Texte in kurzer Zeit, bei gleichbleibender Qualität und in nahezu uneingeschränkter Anzahl zu reproduzieren.

Was bedeutet das nun für mich und meine gestalterische Praxis? Ingold mag auf den ersten Blick ein unrühmliches Bild von der Typografie zeichnen. Wenn ich ihre Zersplitterung und Flächenhaftigkeit nicht abstreiten will, muss ich sie hinnehmen. Aber wie könnte sich das nun auf die Schriftgestaltung auswirken, die sich seit vielen hundert Jahren auf die Kalligrafie beruft und doch Typografie produziert? Müsste sie sich nicht endlich ganz von der Handschrift lösen? Ist es nicht höchste Zeit, dass sich die Schriftgestaltung von der Linie emanzipiert?

Kapitel 2 – Gerrit Noordzij
Von Linien, Formen und Gegenformen



Eine Emanzipation der Schriftgestaltung ist leichter gesagt als getan. Die Handschrift hat seit jeher einen gestaltenden Anteil an der Typografie.¹⁵ Es gibt keinen Anlass anzunehmen, Gutenberg hätte über eine andere Art von Schrift nachdenken wollen als die gebräuchliche Handschrift seiner Zeit. Für ihn war es ein Erfolg, die lateinischen Manuskripte des Mittelalters präzise imitieren zu können.¹⁶ Auch wenn sich die Typografie nach der Einführung des Buchdrucks rasch von der Handschrift absplattete, dürfen wir den ästhetischen Einfluss der Kalligrafie auf die Schriftgestaltung nicht unterschätzen. Zwar verliert die Handschrift seit der Digitalisierung stetig an Bedeutung und den wenigsten von uns liegt noch etwas an der Kalligrafie. Aber gerade die Kalligrafie ist es, die selbst modernen Schriftentwürfen oft noch zugrunde liegt. Woran könnte es liegen, dass die Schriftgestaltung als Disziplin nach wie vor unbeirrt an der Handschrift festhält?

Eine der meistbeachteten Theorien in der Schriftgestaltung ist jene von Gerrit Noordzij, einem bekannten niederländischen Schriftgestalter des 20. Jahrhunderts. Sein Buch *The stroke: Theory of Writing* (2005*) ist zu einem Standardwerk geworden. Darin erörtert Noordzij, von wo die unterschiedlichen Formensprachen kommen, die die lateinischen Druckschriften der letzten rund 500 Jahre prägten. Bemerkenswert ist, dass er eine besonders enge Verbindung zwischen der Kalligrafie und der Typografie knüpft. Die typografischen Schriftformen leitet er von zwei Schreibwerkzeugen her: der Breitfeder und der Spitzfeder.** Noordzij schildert,

* Das niederländische Original erschien 1985.

** Bei der *Breitfeder* ist allein die Breite des Werkzeugs und der Neigungswinkel für die Breite und die Form des Federstrichs verantwortlich. Bei der *Spitzfeder* lässt sich die Breite des Strichs kontrollieren, indem der auf das Werkzeug ausgeübte Druck variiert wird.

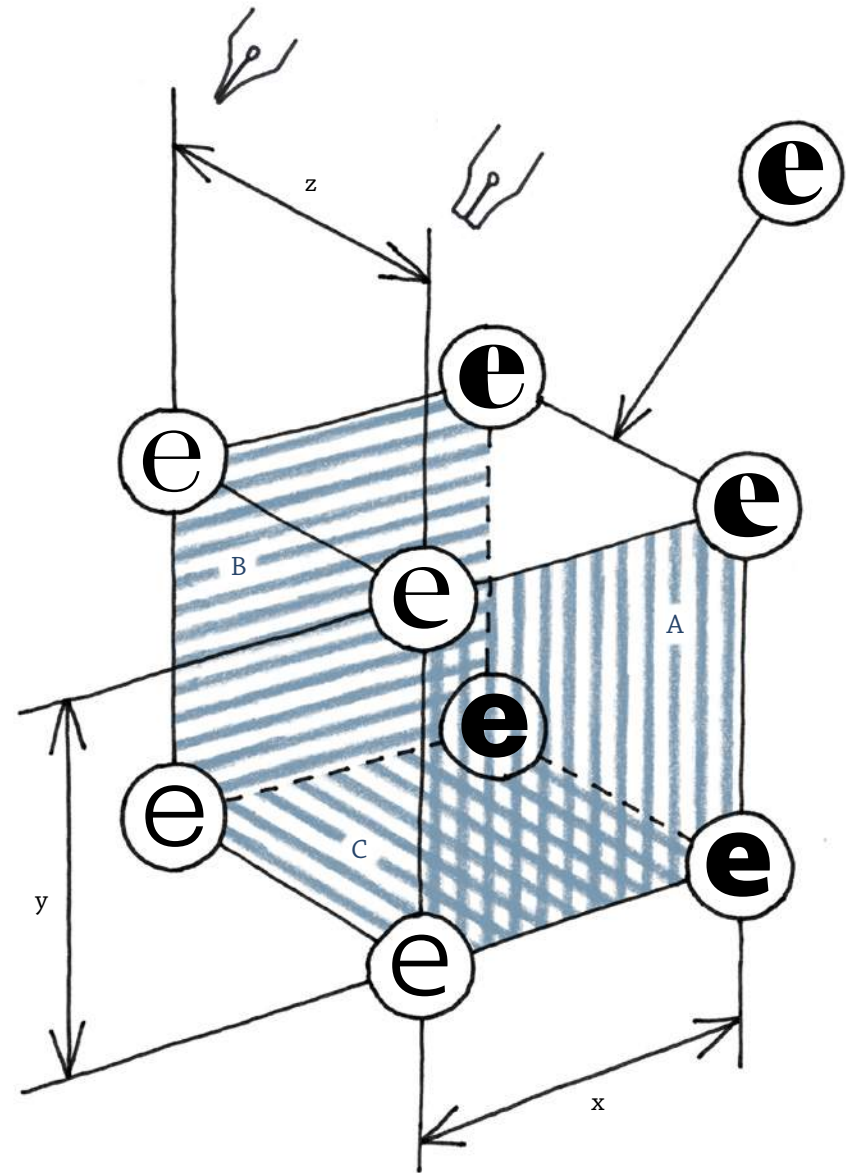
wie diese Werkzeuge einer gedachten Skelettlinie (*heartline*) entlanggeführt werden und dabei unterschiedliche Linien (*strokes*) auf dem Papier erzeugen. Beeinflusst wird das Aussehen der Linien etwa durch die Werkzeugform, den Neigungswinkel und den auf das Werkzeug ausgeübten Druck.¹⁷ Seine Theorie beschliesst Noordzij mit einem Würfelmodell (Abb. 1). Anhand dreier Achsen gelingt es ihm tatsächlich, die verschiedenen Kontrastverläufe, die man in den Grundmodellen typografischer Schriften finden kann, zu verorten und entweder auf die Breit- oder die Spitzfeder zurückzuführen.¹⁸ Auf diese Weise erklärt Noordzij die Formen und Entstehungsgeschichten der Renaissance-Antiquas, der klassizistischen Schriften und selbst der Grotesken einzig mithilfe zweier kalligrafischer Werkzeuge.

Auf den ersten Blick scheint dieses Modell der Theorie Ingolds zu widersprechen. Was ist nun mit dem Wandel der Druckschrift, weg von der linienhaften Handschrift und hin zur Fläche, wenn doch in sämtlichen geläufigen Druckschriften der Einfluss einer Schreibfeder erkennbar ist? Das weckt leise Zweifel in mir.

Abb. 1 (rechte Seite): In Noordzij's Würfelmodell spannen drei Achsen ein Spektrum auf, in dem sich alle Grundmodelle typografischer Schriften verorten lassen. Die x-Achse ist die Gewichtsachse, die y-Achse ist die Kontrastachse und die z-Achse ist die Achse der Schreibwerkzeuge. Zwischen jeweils zwei Extremen (leicht – schwer, hoher Kontrast – kein Kontrast, Breitfeder – Spitzfeder) existieren stufenlos alle Mischformen.

Auf der Fläche A befinden sich die humanistischen Antiquas (u. a. die Renaissance- und Barockschriften), auf der Fläche B befinden sich die klassizistischen Antiquas und auf der Fläche C die Linear-Antiquas (Groteske und Egyptienne).

Indem Noordzij ein *e* gewählt hat, um sein Modell zu demonstrieren, hat er es sich meiner Ansicht nach etwas gar leicht gemacht. Das *e* bleibt auch in Serifenschriften serifenlos. So faszinierend Noordzij's Modell ist, so schnell stösst es an seine Grenzen. Die typografische Vielfalt sprengt oft die einfachen Grundmodelle.



Ist Typografie etwa doch Linie? Vermutlich lässt sich das nicht so eindeutig beantworten. Wir müssen uns in Erinnerung rufen, dass Ingold als Anthropologe über die Typografie spricht. Wenn er einen *radikalen Wandel der Wahrnehmung* thematisiert, bezieht er sich auf einen kollektiven Prozess. Gesellschaftlich gesehen nehmen wir heute Druckschrift wohl tatsächlich als Fläche und Wörter als Dinge wahr. Doch womöglich müssen wir die Schriftgestaltung hiervon ausklammern, um uns ein differenziertes Bild von ihr machen zu können. Schriftgestaltung war schon immer eine Nischen-Disziplin und Schriftgestalterinnen und Schriftgestalter dürften in ihrem Blick auf das, was Typografie ist, nie unbefangen gewesen sein. Viele Schriftgestalterinnen und Schriftgestalter befassen sich mit Handschrift und Kalligrafie, wodurch sie sich wahrscheinlich ein Verständnis von Schrift aneignen, das sich von jenem anderer Leserinnen und Leser unterscheidet. Das spricht eigentlich für Noordzij's Modell, wonach die Kalligrafie und die Typografie eng verwandt sind. Trotzdem relativiert Noordzij seine Theorie gleich selbst. Irgendwann würden alle Erklärungsversuche, die sich von der Linie her an die Typografie herantasten, an ihre Grenzen stossen:

Die Beziehung zwischen Form und Gegenform, die sich in der Schrift in der Beziehung zwischen Weiss und Schwarz zeigt, ist die Grundlage der Wahrnehmung. [...] Schrift beruht auf den relativen Proportionen des Weissraumes im Wort. [...] Das Weiss des Wortes ist das Einzige, was allen Schriften gemein ist.¹⁹

Noordzij erachtet also das Weiss als mindestens ebenso wichtig wie das Schwarz. In seiner Vorstellung tritt das Schwarz, das Hinzugefügte, das auf die leere Fläche Gepresste, hinter das Weiss, das nach dem Druck verblieben ist, zurück. Noordzij bezeichnet das Wort als die *kleinste organische Einheit*.²⁰ Nur eine typografische Einheit ist noch kleiner: der Buchstabe. Doch im Gegensatz zum Wort ist der Buchstabe nicht organisch, er ist statisch. Er ist

ein vorgefertigter, unveränderlicher Baustein.²¹ Nicht so das Wort: Die weissen Flächen, sprich die Buchstabenzwischenräume, sind veränderbar – und denkt man Typografie als ein Spiel von Schwarz und Weiss,²² wird das Weiss rasch zum wichtigsten Werkzeug von Typografinnen und Typografen. Auch in übergeordneten typografischen Einheiten (dem Wortzwischenraum, dem Satzspiegel, der Seite) bleibt das Weiss – und nur es! – als Gestaltungsmittel erhalten. Die typografische Qualität eines Werks ist massgeblich vom Weissraum abhängig, das Weiss ist seine wichtigste Stellschraube.²³

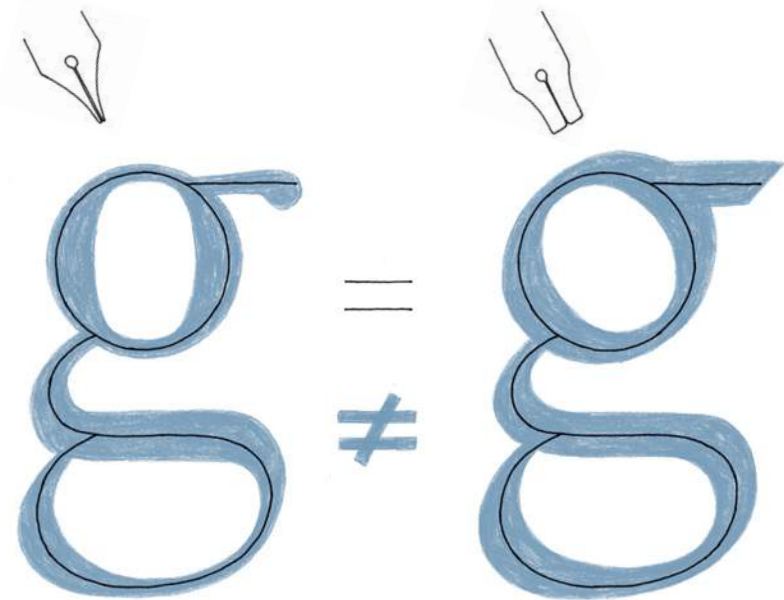


Abb. 2: Beide Schriftskelette sind identisch. Die Zeichenformen unterscheiden sich allein aufgrund der verschiedenen Kontrastverläufe, die von den unterschiedlichen Schreibwerkzeugen erzeugt werden. Links ist es eine Breitfeder, die dem Skelett entlanggeführt wird, rechts eine Spitzfeder.

Kommt hinzu, dass nur das Weiss das Licht reflektiert und folglich unser Auge nur diese Bereiche sehen kann. Die schwarzen Buchstaben, die wir eigentlich zu sehen meinen, nehmen wir nur im Ausschlussprinzip wahr. Noordzij ist jedenfalls der Ansicht, in der Schriftgestaltung könne man sich den Zeichen nur von der Weissfläche her nähern. Etwas überraschend räumt er ein: *Von einer Linie kann nur in einem metaphorischen Sinn gesprochen werden.*²⁴ Spätestens dann also, wenn wir Schriftgestaltung als das Erschaffen von Form und Gegenform verstehen, kann nicht mehr von der Linie der Handschrift die Rede sein. Sie mag ihren gestaltenden Anteil gehabt haben, aber sie hat ihre Wichtigkeit verloren.

Ist Typografie also Fläche? Die Antwort ist auch hier wieder nicht eindeutig. Denn obschon Noordzij in der Schriftgestaltung für ein Gestalten aus der Fläche heraus plädiert, versteht er die Typografie eben doch in der Tradition der Kalligrafie. Solange er sein Würfelmodell referenziert, existiert beides: die Linie und die Fläche. Respektive scheint die Linie – oder besser: der Strich der Schreibfeder – für Noordzij gleichzeitig auch Fläche zu sein. Diese Linie ist aber nicht eine sichtbare, wie Ingold sie vertritt, sondern vielmehr eine mathematische Skelettlinie, die selbst keine Ausdehnung hat. Die Linie ist in diesem Sinn ein unsichtbares Skelett, eine gedachte Grundform, dem ein Werkzeug entlanggeführt wird. Je nach Werkzeug variiert die Fläche in ihrer Form bei gleichbleibender Linie (Abb. 2).

Doch sobald Noordzij das Würfelmodell verlässt und sich der Schriftgestaltung zuwendet, spricht er von der Linie nur noch als Metapher. Interessanter als Schreibwerkzeuge werden hier nun Werkzeuge, mit denen sich Flächen erzeugen lassen. In Bezug auf das Schriftentwerfen warnt Noordzij vor allem davor, die Umrissse von Zeichen vorwegzunehmen. Solange es keine Fläche gebe, könne es auch keine Umrisslinien geben.²⁵ Er rät dazu, den Strich der Feder mithilfe einer Schraffur zu imitieren und sich auf diese Weise langsam der definitiven Fläche respektive Umrisslinie des Zeichens anzunähern. Davon spricht auch Stefan Willerstorfer, ein österreichischer Schriftdesigner. Im Entwurfsprozess könne

man noch nicht wissen, wo genau die Grenze zwischen Schwarz und Weiss gezogen werden muss. Das Grau eines Bleistifts könne einem helfen, eine vorläufig noch undefinierte Fläche anzudeuten, so Willerstorfer. Genau wie Noordzij rät er zur Schraffur als Mittel der Flächenerzeugung. Von Hand beanspruche er schraffierend eine Fläche, die sich langsam dem Zeichen annähert, aber noch undefiniert ist. Erst später im Prozess ersetze er die weiche Umgrenzung, das Grau, durch eine harte, endgültige Umrisslinie. Solange die analoge Entwurfsphase anhalte, seien die Zeichen sowieso nicht perfekt. Später, in der digitalen Produktionsphase, werde man noch früh genug dazu gedrängt, sich sehr genau festzulegen.²⁶ (Abb. 3)

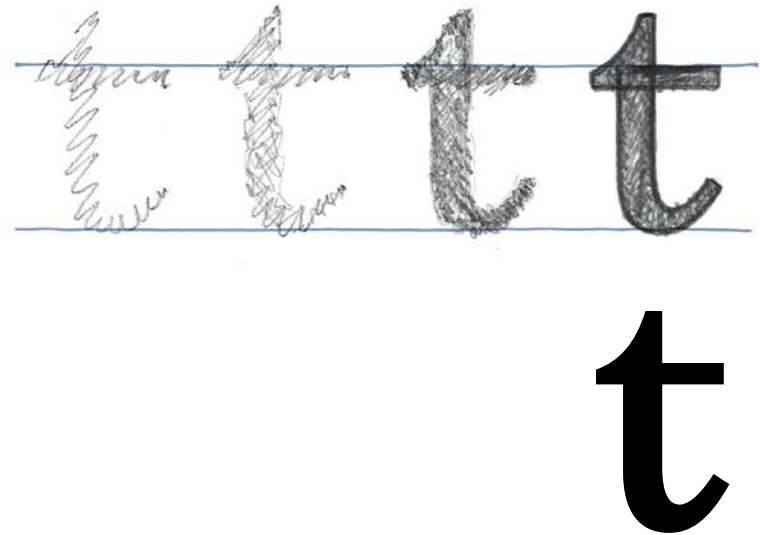
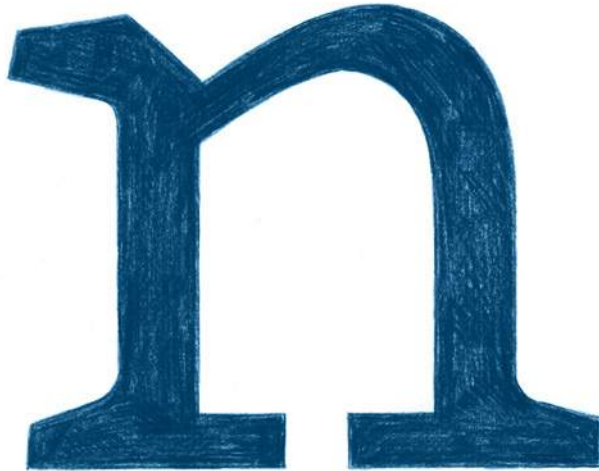


Abb. 3: Eine Bleistiftschraffur dient der schrittweisen Annäherung an die definitive Zeichenform. Im Vergleich zum digitalisierten Zeichen wirkt die Bleistiftskizze immer so weich, dass der genaue Verlauf der Umrisslinie noch unklar ist.

Kapitel 3 – Fred Smeijers Die Bedeutsamkeit der Originalgrösse



Daraus schliesse ich, dass Schriftgestaltung ein Zusammenspiel von Schwarz und Weiss, Form und Gegenform ist. Eine ähnliche Feststellung macht auch Fred Smeijers, seines Zeichens niederländischer Grafiker und Schriftgestalter. Er versteht Typografie ebenfalls als Fläche, nämlich als die Fläche, die von der Gesamtfläche übrigbleibt, nachdem die Schrift aus ihr herausgearbeitet wurde. Diese Auffassung von positiver und negativer Fläche leitet Smeijers von den technischen Gegebenheiten her, die bei der Herstellung typografischer Schriften eine Rolle spielten. In seinem Buch *Counterpunch* (1996) legt er einen Fokus auf die Schriftproduktion des 16. Jahrhunderts und vergleicht sie mit den heutigen Bedingungen.

Um in wenigen Worten zusammenzufassen, wie Schriften seit dem 15. Jahrhundert hergestellt wurden, sei gesagt, dass die Tätigkeit des Stempelschneiders, der damals für die Produktion von Schriften verantwortlich war, jener eines Bildhauers nahe war.²⁷ Aus massivem Stahl, das heisst aus der Fläche, schlug und schnitt er mit Punzen und Sticheln alles weg, was nicht Buchstabe war. Zurück blieb eine Art winzige Skulptur mit einer glatten Oberfläche in Form des gewünschten Buchstabens. Dieser *Stempel* diente als Vorlage, um Bleilettern für den Buchdruck in quasi unbegrenzter Stückzahl herzustellen.²⁸ Die Entwicklung dieses Verfahrens durch Johannes Gutenberg war die Geburtsstunde der Typografie, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie durch mechanische Wiederholungen beliebig reproduzierbar ist.²⁹ (Abb. 4)

Diese technischen Voraussetzungen waren Smeijers zufolge 450 Jahre lang für die typografischen Buchstabenformen verantwortlich.³⁰ Das lässt mich schlussfolgern, dass nicht nur Handschriften ihren gestaltenden Anteil an der Typografie haben, wie wir bereits feststellten; einen unmittelbaren Einfluss haben auch die technischen Gegebenheiten. Oft beeinflussen äussere

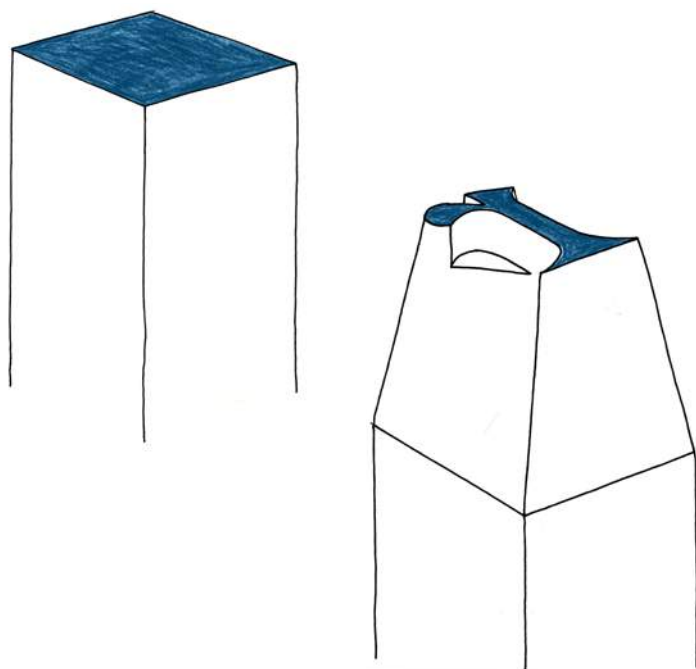


Abb. 4: Ein Stempel ist eine winzige Skulptur aus Stahl. Die Oberfläche trägt ein Zeichen spiegelverkehrt und in Originalgrösse. Schriftstempel sind immer aus dem Vollen respektive aus der Fläche gearbeitet. Zunächst werden sie von Hand mit Punzen und Sticheln hergestellt, später sind sie maschinell gefräst. Sie dienen als Vorlage für die Anfertigung von Bleibuchstaben.

Umstände die innere Einstellung von Gestalterinnen und Gestaltern massgeblich. Den Stempelschneidern der Vergangenheit erging es nicht anders: ihr Handwerk beeinflusste ihre Wahrnehmung und damit das Ergebnis ihres Schaffens. Bedenkt man die Produktionsumstände der Stempelschneider, findet Ingolds Annahme, dieses Handwerk hätte einen Bruch mit der Handschrift

herbeigeführt und die Schrift vergegenständlicht, ihre Bestätigung. In dem Zusammenhang schlägt Smeijers eine Brücke zu den positiven und negativen Formen, die wir von Noordzij bereits kennen. Er erörtert, dass Stempelschneider Formen, die wir in der Regel als für sich allein stehend wahrnehmen (zum Beispiel ein schwarzer Buchstabe auf weissem Grund), in zwei Teile zerlegten: in Form und Gegenform, in Schwarz und Weiss. Diese Auffassung hätte sich zwangsläufig aus der Technik des Stempelschneidens ergeben. Unter diesen Umständen seien Schriften entstanden, deren Qualität bis heute unübertroffen blieb und zudem Grundlage vieler zeitgenössischen Schriftentwürfe ist. Smeijers ist überzeugt, dass es vor allem zwei Faktoren für die aussergewöhnliche Qualität verantwortlich waren: erstens die Wahrnehmung der positiven und negativen Flächen, die zu einem besseren Verständnis für die Gesetze der optischen Ausgewogenheit geführt hätten, und zweitens die Arbeit in Originalgrösse.³¹

Die Massstäblichkeit von Schrift dürfte ein Aspekt der Schriftgestaltung sein, der allzu leicht unterschätzt wird. Die Tatsache, dass Schriften in Texten meist sehr klein angewandt werden, wird häufig ausser Acht gelassen. Seit der Digitalisierung sind wir sehr viel weniger eingeschränkt, was die Wahl von Schriftgrössen angeht. In jedem Stadium der digitalen Gestaltung und Anwendung von Schrift kann die Grösse beliebig verändert werden. Das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb wir uns heute kaum mehr bewusst sind, wie wichtig die tatsächliche Anwendungsgrösse einer Schrift ist. Ausgesprochen kleine Schriftgrade gab es in der Geschichte der Typografie nicht von Anfang an. Smeijers kommt hier auf Pierre Haultin zu sprechen, einen französischen Schriftgestalter, Drucker und Verleger des 16. Jahrhunderts. Haultin sei der Erste gewesen, der eine Schrift in sechs Punkt Grösse schnitt. Er hätte diese Grösse bewusst nicht noch weiter unterschritten, auch wenn er es rein technisch wohl gekonnt hätte. Doch mit sechs Punkt wäre eine Grenze der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit erreicht, die noch ein effizientes Lesen zulasse.

[Mit seiner 6-Punkt-Schrift] bewies Haultin, dass er die Typografie als etwas völlig anderes ansah als die Handschrift. Damit war es nicht länger die Schreibschrift, die die handhabbare Grösse von Schrift vorgab. [...] Es gibt keine Manuskripte aus dieser Zeit – oder höchstens sehr wenige – mit einem Zeilenabstand, der auch nur annähernd an acht Punkt heranreicht.³²

Smeijers spricht von einer *Entkopplung von den durch die menschliche Schreibhand definierten Grössen*.³³ Hierbei dürfen wir nicht ausser Acht lassen, dass Haultins Arbeit weitaus älter ist als die

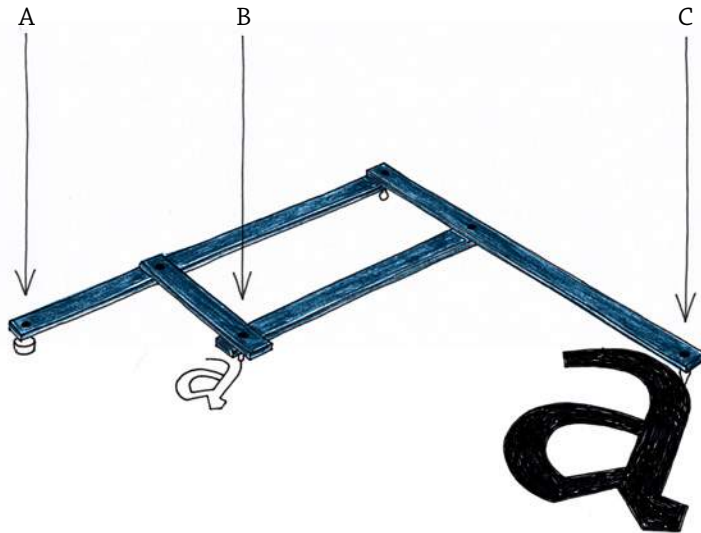


Abb. 5: Schematische Darstellung eines Pantografen. Punkt A ist fix. Punkt B zeichnet (oder fräht) den Buchstaben proportional verkleinert. Punkt C tastet die Vorlage ab, die im abgebildeten Fall drei Mal grösser ist.

Möglichkeit der mechanischen Verkleinerung. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts etablierte sich der Pantograf (Abb. 5) in der Schriftproduktion.³⁴ Dieses Gerät machte es erstmals möglich, verhältnismässig grosse Designs in verkleinertem Massstab in Metall zu fräsen. Mit dem Pantografen als neuem Werkzeug veränderte sich zwangsläufig die Wahrnehmung der Schriftgestalterinnen und Schriftgestalter. Die Unmittelbarkeit des Stempelschneidens fiel dem Pantografen zum Opfer, wie zuvor die Unmittelbarkeit der Handschrift der Flächenhaftigkeit der Typografie zum Opfer fiel. Doch bis es soweit war, arbeiteten Schriftentwerferinnen und Schriftentwerfer einige hundert Jahre lang ausschliesslich in der tatsächlichen und finalen Grösse der Schrift.³⁵ Diese Umstände veranlassen Smeijers zu einem Vergleich der Produktionsbedingungen des 16. Jahrhunderts mit unseren heutigen, digitalen Möglichkeiten:

Am Bildschirm sind wir in der Lage, Buchstabenformen zu sehen, die so gross sind wie unsere Hände. Man könnte vielleicht denken, die Lupe eines Stempelschneiders hätte quasi das Gleiche geleistet. Aber die eigentliche Arbeit – das Schneiden des Stempels – wurde eben doch in der tatsächlichen, finalen Grösse ausgeführt.* Bildschirme vergrössern nicht bloss die Ansicht, damit wir das, was wir tun, besser sehen können; sie geben uns auch erheblich mehr Kontrolle über eventuelle Anpassungen. Diese Art von Präzision war bei der Arbeit in Originalgrösse nicht möglich.³⁶

* Smeijers spricht hier ausdrücklich von der *Arbeit*, die in Originalgrösse ausgeführt wurde. Daran änderte die Lupe nichts, auch wenn sie einen feineren Kontrollblick zuließ als das blosse Auge. Dass die Verbesserung von Linsen und Brillen allerdings tatsächlich einen Einfluss auf die Typografie hatte, bespricht John Dreyfus in seinem Aufsatz *The Invention of Spectacles and the Advent of Printing* (1988).

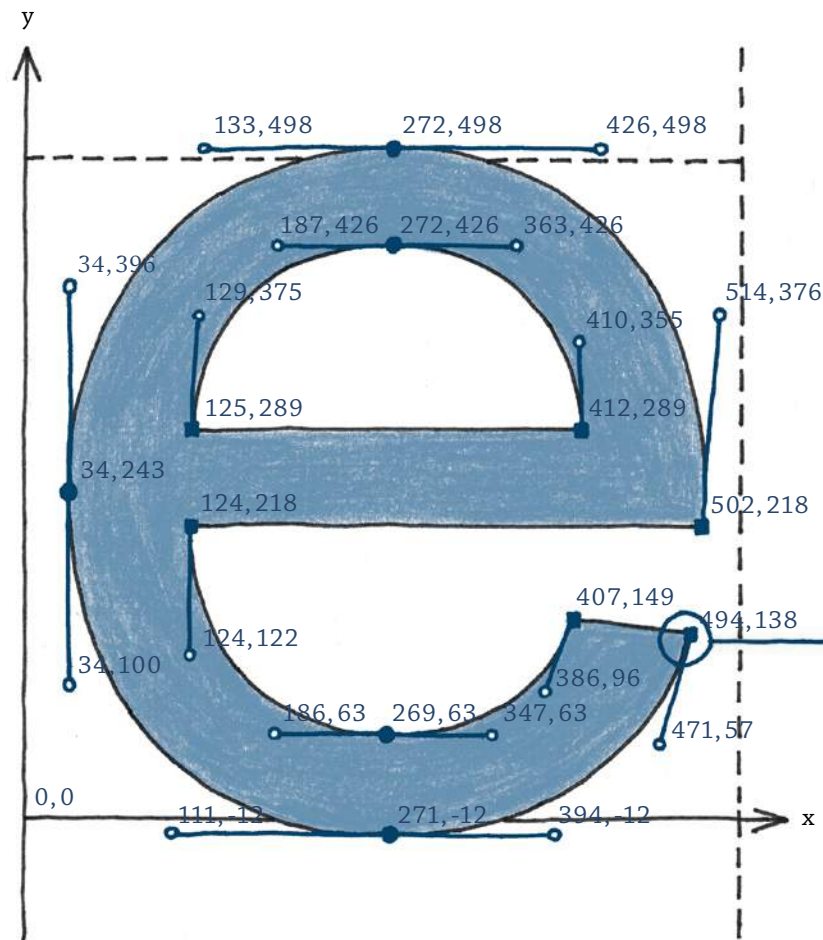
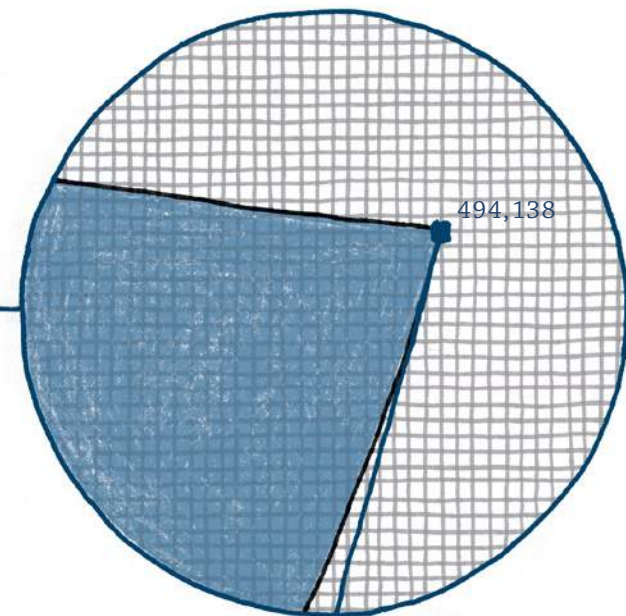


Abb. 6: Seit Schriften digitale Vektorzeichnungen sind, lassen sie sich verlustfrei skalieren. Die Zeichenfläche (hellblau) wird durch eine eigentlich unsichtbare, hier schwarz dargestellte mathematische Linie aufgespannt, die wiederum von Koordinatenpunkten (blau) definiert wird. Die Koordinatenwerte beziehen sich auf ein Tausendstelgeviert, die gängige Einheit in der digitalen Schriftgestaltung.



Ich frage mich, ob ein vergleichbares Arbeiten heute, nachdem sich die Typografie binnen weniger Jahrzehnte grundlegend verändert hat, noch denkbar ist. Was einst tausende Bleibuchstaben benötigte, leistet heute eine Software. Was damals physisch greifbar war und einen bezifferbaren Gegenwert hatte, lagert heute in Form numerischer Codes – völlig ungegenständlich – auf abertausenden Computern. Der Gegenwert von Schriften ist seit der Digitalisierung, mit der eine gewisse Demokratisierung der Typografie einherging, ein vollkommen anderer. Typografische Schriften sind etwas Selbstverständliches geworden. Ich denke, dass diese neue Zugänglichkeit ein unschätzbarer Vorteil ist. Nicht nur ist die Anwendung der Typografie einfacher geworden, auch die Schriftgestaltung hat von der Digitalisierung massgeblich profitiert. Sie ist niederschwelliger geworden und ihre Herstellungsprozesse sind schneller und günstiger.³⁷

Eine Entwicklung, die sich fast zwingend aus dieser neuartigen Ungegenständlichkeit der Typografie ergab, ist ihre Skalierbarkeit. Das bedeutet, dass eine Schrift nicht mehr an eine bestimmte Grösse gebunden ist. Schriftzeichen bestehen heute aus Flächen, die von mathematischen Vektoren aufgespannt werden, gespeichert in Form tausender Koordinatenpunkte in einem Computerprogramm. Diese Flächen haben keine Auflösung, sie können verlustfrei ins Unermessliche aufgeblasen oder aber winzig klein verwendet werden (Abb. 6). Erst dadurch ist es möglich geworden, Schriften in ihrer Grösse linear zu verändern. Zur Zeit der Stempelschneider war ein grosser Schriftschnitt nicht die massstäbliche Vergrösserung derselben Schrift in klein. Kleine Schriftgrade, etwa für längere Texte, wiesen oft andere Merkmale auf als ihre grossen Schwestern (Abb. 7). Ob diese grössenspezifischen Anpassungen immer beabsichtigt oder bloss eine Folge der Herstellungsbedingungen waren, sei dahingestellt. Doch bei allen Vorzügen, die die digitale Schriftgestaltung mit sich bringt, dürfte in ihrer Skalierbarkeit eine Gefahr lauern. Die Limitierungen des Materials, der Werkzeuge und der technischen Gegebenheiten, die einst mindestens indirekt für die beachtliche Qualität

- A Optische Grösse für mehr als 27,5 pt
- B Optische Grösse für 23,5 – 27,5 pt
- C Optische Grösse für 18,5 – 23,5 pt
- D Optische Grösse für 13,5 – 18,5 pt
- E Optische Grösse für 9,5 – 13,5 pt
- F Optische Grösse für bis zu 9,5 pt

xyz xyz xyz xyz xyz xyz

A B C D E F

Abb. 7: Manche digitalen Schriften bieten sogenannte Optische Grössen an. Gemeint sind Schriftschnitte, die speziell für eine Anwendungsgrösse konzipiert sind. Die Schrift Sitka von Matthew Carter kommt in sechs Schnitten: Small, Text, Subheading, Heading, Display und Banner. Es fällt auf, dass Schnitte für kleine Grade zunehmend breiter und kräftiger gestaltet sind. Umgekehrt nimmt der Strichstärkenkontrast bei den Schnitten für grosse Grade zu. Hier sind alle Optischen Grössen vereinheitlicht in 18 pt dargestellt.

der Schriften verantwortlich waren, fielen nach und nach weg. Die gestalterischen Interventionen, die unmittelbar auf die tatsächliche Grösse der Schrift und den menschlichen Wahrnehmungsapparat reagierten, fielen weitgehend dem Fortschritt, den nahezu unbeschränkten Möglichkeiten und der mathematischen Perfektion neuer Technologien zum Opfer. Für die Stempelschneider des 16. Jahrhunderts war jedes Streben nach technischer Vollkommenheit, die ohnehin über die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung hinausgeht, noch hoffnungslos. Sie hätten nur

an Dingen gearbeitet, die sie sehen konnten, so Smeijers. Dinge, die sie nicht sahen, hätten für sie gar nicht erst existiert. Diese Umstände wertet Smeijers als ein grosser Vorteil, der für immer verloren gegangen sei.³⁸

Smeijers absolute Wortwahl will ich jedoch nicht vorbehaltlos teilen. Zwar scheint es tatsächlich, als hätte das technische Unvermögen des 16. Jahrhunderts, nämlich den Entwurf zu vergrössern, den damaligen Schriften gutgetan. Nichtsdestotrotz war die Schriftproduktion im 16. Jahrhunderts mit Limitierungen konfrontiert, die wir inzwischen überwunden haben. Ist Schriftgestaltung in Originalgrösse heute wirklich nicht mehr möglich? Die Beobachtung, dass Limitierungen auch Chancen bergen, finde ich als Gestalter jedenfalls äusserst interessant.

Gestaltung lässt sich als ein Regelwerk verstehen. Gestalten bedeutet Regeln zu kennen, sie anzuwenden, aus gutem Grund zu brechen – und neue aufzustellen. So müsste es doch möglich sein, sich selbst Limitierungen aufzuerlegen, einfach um die Gefahren der digitalen Gestaltung auszutricksen. Ich denke an einen bewussten Umgang mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln, ohne auf ihre Vorzüge verzichten zu müssen. Zum Beispiel verschmelzen heute dank des Computers Entwurf und Anwendung. Dass wir Schriften im Zeichenverbund beurteilen können, lange bevor sie fertig sind, ist ein entscheidender Vorteil. Andere Eigenschaften digitaler Schriftgestaltung führen hingegen dazu, dass wir uns allzu leicht einem ausufernden Perfektionismus preisgeben, nur weil die technische Präzision es zulässt.

Schlusswort

Zu Beginn dieses Texts haben wir uns mit Tim Ingolds Annahme befasst, dass die Schrift von der Handgeste kommt. Die Schrift war einst eng mit der mündlichen Erzählkultur verbunden. Die Geste manifestierte sich in Form einer sichtbaren Linie und entwickelte sich zu einem Speichermedium für Informationen. Mit der Einführung des Buchdrucks kam es zu einer Aufspaltung der Schrift in zwei Teile, die von da an weitgehend losgelöst voneinander gediehen: die Handschrift und die Druckschrift. Ingold zufolge bewirkte der Buchdruck eine Vergegenständlichung der Wörter, indem die Erzähls pur in abertausende flächenhafte Bruchstücke, in isolierte grafische Zeichen zersplitterte: die typografischen Buchstaben. Dieser Bruch führte zu einem Wandel unseres kollektiven Verständnisses von Schrift.

Trotz der Erkenntnis, dass wir die Handschrift und die Typografie kulturgeschichtlich unabhängig voneinander betrachten müssen, haben wir festgestellt, dass die Kalligrafie immer schon einen formgebenden Einfluss auf die Schriftgestaltung hatte. Gerrit Noordzij schreibt alle geläufigen typografischen Schriftformen entweder der Breit- oder der Spitzfeder zu. Als Schrifttheoretiker versteht er Schrift gleichzeitig als Linie und als Fläche, als Schriftgestalter hingegen spricht er ausschliesslich von der Fläche. Noordzij zufolge ist der Weissraum mindestens so wichtig wie die Druckerschwärze.

Ebenso wie die kalligrafischen Schreibwerkzeuge haben die Produktionsbedingungen seit jeher einen grossen Einfluss auf die Typografie. Dazu zählt etwa die Arbeit in Originalgrösse, zu der die Stempelschneider vergangener Jahrhunderte gezwungen waren. Fred Smeijers schreibt die Tatsache, dass insbesondere im 16. Jahrhundert sehr langlebige Schriften entstanden, die bis heute Qualitätsmassstäbe setzen, den technischen Voraussetzungen von damals zu. Seit Schriften skalierbar sind – im Entwurfsprozess seit der Etablierung des Pantografen, in der Anwendung spätestens seit der Digitalisierung – ist laut Smeijers eine entscheidende Bedingung für typografische Qualität verlorengegangen.

Ich glaube, wir müssen uns mit der Zersplitterung der Schrift abfinden, die Ingold der Typografie zuschiebt. Den Bruch, den sie mit der Handschrift vollzogen hat, müssen wir hinnehmen und bedenken, dass Noordzij's Würfelmodell, das sich auf die Kalligrafie stützt, nur bedingt richtig ist. Smeijers Warnung vor dem digitalen Perfektionismus und der Entkopplung des Entwurfs von der Originalgrösse müssen wir ernst nehmen. Wir tun gut daran, Schriftgestaltung als ein Spiel von Form und Gegenform zu verstehen und nach Werkzeugen zu suchen, die Flächen erzeugen. Möglicherweise helfen uns Regelwerke, die technischen Gegebenheiten, mit denen wir beim Gestalten konfrontiert sind, zu überlisten. Im Wissen um die Vorzüge und Gefahren moderner Schriftgestaltung unterziehe ich im zweiten Teil dieses Buches die theoretischen Überlegungen des ersten Teils einer praktischen Überprüfung. Ein Archiv mit Skizzen, Entwürfen und kurzen Kommentaren führt durch meine persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema und zeigt meine Erkenntnisse auf, die ich dadurch gewann.

Typografische Untersuchungen von Fläche und Grösse

Über die Absicht und Benützung dieses zweiten Teils

Die typografischen Untersuchungen, die auf meine theoretischen Auseinandersetzungen mit den Themen *Fläche* und *Grösse* in der Typografie folgten, sollten der Überprüfung meiner Erkenntnisse dienen. Ich machte mir zum Ziel, daraus eine Schrift abzuleiten, die wie eine gewöhnliche digitale Textschrift einsetzbar ist, die aber einem Experimentierfeld rund um massstäblich kleine und aus der Fläche gearbeitete Schriften erwachsen ist. Diese Zielsetzung diente mir während des gesamten Prozesses der Orientierung. Es stellte sich bald heraus, dass der Weg das eigentliche Ziel war. Am Ende der Arbeit stehen zwar sieben ausgearbeitete Zeichen, die zu einem kompletten Alphabet ausgebaut werden können, doch sind die Beobachtungen und das Gelernte, das sich unterwegs in Richtung Zielsetzung anhäufte, mindestens genauso wichtig.

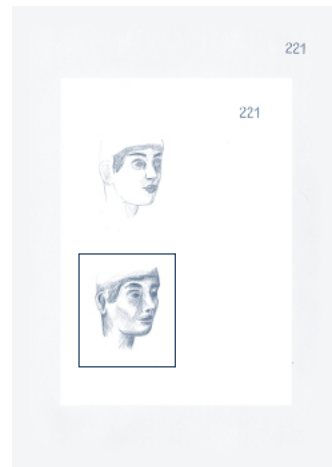
Daher sammelte ich alles Prozessmaterial und trug es fein säuberlich zu einem Archiv zusammen. Es umfasst mehr als zweihundert Dokumente, die in einer Excel-Liste erfasst und beschrieben sind. Das Material reicht von Fundstücken über Skizzen bis hin zu Fotografien und Probedrucken, aufgeklebt auf ein Trägerpapier, durchnummeriert und in einer Mappe verwahrt.

Das in dieser Publikation wiedergegebene Material ist nur eine Auswahl des gesamten Bestands. Es folgt nicht chronologisch der Archivstruktur, sondern soll exemplarisch durch meine Arbeit führen und wichtige Erkenntnisse aufzeigen. Die Reproduktionen des analogen Archivmaterials sind in der Regel schwarzweiss und im Massstab 1:1 abgebildet, da gerade die Originalgrösse für die einzelnen Auseinandersetzungen sehr wichtig war. Alles Digitale und dem Archiv an Erklärungen Hinzugefügte ist dagegen blau kodiert.

Projektphase	Faszikel	Thema	Nummer	Datum	Seite	Archivale
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Wortbilder	100	Sommer 2021	50	Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Wortbilder	101	–	50	Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Erste Skizzen	120	–	51	Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Erste Skizzen	125	–	51	Kugelschreiber- und Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)

Projektphase	Faszikel	Thema	Nummer	Datum	Seite	Archivale
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Versuche in 8 und 10 pt	160	–	52	Fineliner auf Transparentpapier auf A
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Versuche in 8 und 10 pt	161	–	53	Fineliner auf Transparentpapier auf A
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Versuche in 8 und 10 pt	162	3. März 2022	56	Bilddatei (the.jpg)
1 – Recherchieren	1 – Ideenfindung	Versuche in 8 und 10 pt	164	3. März 2022	57	Bilddatei (mikroskop-4.jpg)
1 – Recherchieren	2 – Fundstücke	M-Formula	220	–	49	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
1 – Recherchieren	2 – Fundstücke	M-Formula	221	–	46	Farbstiftzeichnung (29,7 × 21 cm)
1 – Recherchieren	2 – Fundstücke	M-Formula	222	–	47	Farbstiftzeichnung (29,7 × 21 cm)
2 – Experimentieren	3 – Untersuchungen	Schneiden	321	–	62 – 63	Collage (42 × 29,7 cm)
2 – Experimentieren	3 – Untersuchungen	Stempeln	341	–	58	Stempellgummi in Druckverschlussbo
2 – Experimentieren	3 – Untersuchungen	Stempeln	345	–	59	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
2 – Experimentieren	3 – Untersuchungen	Stempeln	346	–	60	Gestempelte Formen und Farbstift (2
2 – Experimentieren	3 – Untersuchungen	Stempeln	347	–	61	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Vorbereitungen im Schabkarton	501	–	74	Finelinerskizze (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Vorbereitungen im Schabkarton	502	–	75	Finelinerskizze auf Transparentpapier
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Vorbereitungen im Schabkarton	505	27. April 2022	72	Scan (Scan_aebia7_27-04-2022_16-5
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Vorbereitungen im Schabkarton	506	28. April 2022	73	Scan (Scan_aebia7_28-04-2022_16-2
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Arbeit in Originalgrösse	526	6. Mai 2022	80	Scan (Scan_aebia7_06-05-2022_11-1
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Arbeit in Originalgrösse	527	6. Mai 2022	81	Scan (Scan_aebia7_06-05-2022_13-2
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Arbeit in Originalgrösse	529	6. Mai 2022	82	Scan (Scan_aebia7_06-05-2022_14-2
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Fotografien	540	25. Mai 2022	70	Bilddatei (XT3Y2408.psd)
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Fotografien	541	25. Mai 2022	71	Bilddatei (XT3Y2416.psd)
3 – Anwenden	5 – Analoger Arbeitsprozess	Fotografien	542	25. Mai 2022	69	Bilddatei (XT3Y2436.psd)
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Baukasten aus schwarzem Papier	622	25. Mai 2022	64	Bilddatei (XT3Y2396.psd)
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Baukasten aus schwarzem Papier	624	–	65	Ausdruck auf schwarzem Tonzeichenp
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Baukasten aus schwarzem Papier	625	–	65	Ausdruck auf schwarzem Tonzeichenp
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Baukasten aus schwarzem Papier	626	–	65 – 66	Ausgeschnittene Schriftelemente in D
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	661	10. Mai 2022	88 / 90 – 91	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	662	10. Mai 2022	88 / 92 – 93	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	663	10. Mai 2022	88 / 94 – 95	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	664	10. Mai 2022	86 – 87	Ausdruck, Bleistiftnotizen (29,7 × 21
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	665	10. Mai 2022	85	Ausdruck, Bleistiftnotizen (29,7 × 21
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	668	11. Mai 2022	102	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	671	11. Mai 2022	89 / 96 – 97	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	672	11. Mai 2022	89 / 98 – 99	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	673	11. Mai 2022	89 / 100 – 101	Fineliner und Farbstift auf Transpare
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	674	11. Mai 2022	77 – 79	Ausdruck (42 × 29,7 cm)
3 – Anwenden	6 – Übersetzung	Transparentpapier	675	11. Mai 2022	76	Ausdruck (42 × 29,7 cm)
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Zeichen anlegen	705	11. Mai 2022	105	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Zeichen anlegen	716	12. Mai 2022	106	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Schrift verbessern	742	13. Mai 2022	107	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Schrift verbessern	746	13. Mai 2022	110	Bilddatei (USB Microscope 2022-05-1
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Schrift verbessern	747	13. Mai 2022	111	Bilddatei (USB Microscope 2022-05-1
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Schrift verbessern	757	16. Mai 2022	112	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Schrift verbessern	761	17. Mai 2022	114	Ausdruck (29,7 × 21 cm)
3 – Anwenden	7 – Digitaler Arbeitsprozess	Schrift verbessern	762	17. Mai 2022	115	Ausdruck (29,7 × 21 cm)

Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 2 – Fundstücke
Thema: M-Formula
 Nummer: 221
 Archivale: Farbstiftzeichnung (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Marionettenkopf mit sanften Zügen; die Mimik geht verloren, je weiter die Betrachterin / der Betrachter entfernt ist.



Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 2 – Fundstücke
Thema: M-Formula
 Nummer: 222
 Archivale: Farbstiftzeichnung (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Marionettenkopf mit groben Zügen; wirkt aus der Ferne so sanft wie eigentlich beabsichtigt.



Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 2 – Fundstücke
 Thema: **M-Formula**
 Bemerkung: *Distanz erfordert Überzeichnung*, besagt die *Marionetten-Formel* (englisch M-Formula) des US-amerikanischen Schriftgestalters William Dwiggins. Zu diesem Schluss gelangte Dwiggins, als er 1937 beim Schnitzen eines Marionetten-Kopfes herausfand, dass er die eigentlich weichen Gesichtszüge der Figur überaus markant herausarbeiten musste, damit die Zuschauerinnen und Zuschauer auf den hintersten Plätzen die Mimik der Marionette noch so wahrnahmen, wie sie eigentlich auf sie wirken sollte. Aus der Ferne erschienen die überzeichneten Gesichtszüge so sanft wie ursprünglich beabsichtigt. Diese Erkenntnis übertrug Dwiggins auf seine Schriftentwürfe. Textschriften, die für kleine Anwendungen gedacht waren, verpasste er ausgesprochen markante Merkmale. (vgl. BEIER, SOFIE: *Reading Letters: Designing for Legibility*. London: Laurence King Publishing, 2012.)

Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 2 – Fundstücke
 Thema: **M-Formula**
 Nummer: 220
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: *Marionette* ist eine Schrift, die von William Dwiggins *M-Formula* abgeleitet ist. Die Referenz ist ein gutes Beispiel dafür, wie sehr sich der Massstab einer Schrift auf deren Wahrnehmung auswirkt. Digitaler Font von Nick Sherman.



220
 abcdehijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 0123456789.,?!()[]

4 Pt

2 Pt

Überwindung einer alten Kopier-
 Frage nach dem künstlerischen
 Mimesographem. Nach scheinbar
 e sich schließlich die Frage nach
 il ist eine Kopie? Eine allgemein-
 den Wert eines Dokuments nicht
 i, mithilfe des Mimesographen ge-
 Unikate in Serie zu produzieren,
 id Kopie infrage. Mit einem Mal
 ir mit einer Erwartung des Ein-
 zigartigkeit und Wiederholung,

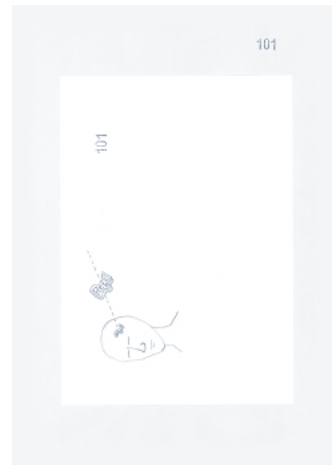
Es ist die Überwindung der Überwindung einer alten Kopier-
 merethine. Der Anfang steht in der Frage nach dem künstlerischen
 Personalität als ein Kunstwerk. Nach scheinbar e sich schließlich die Frage nach
 il ist eine Kopie? Eine allgemein- den Wert eines Dokuments nicht
 i, mithilfe des Mimesographen ge- Unikate in Serie zu produzieren,
 id Kopie infrage. Mit einem Mal ir mit einer Erwartung des Ein-
 zigartigkeit und Wiederholung,

Es ist die Überwindung der Überwindung einer alten Kopier-
 merethine. Der Anfang steht in der Frage nach dem künstlerischen
 Personalität als ein Kunstwerk. Nach scheinbar e sich schließlich die Frage nach
 il ist eine Kopie? Eine allgemein- den Wert eines Dokuments nicht
 i, mithilfe des Mimesographen ge- Unikate in Serie zu produzieren,
 id Kopie infrage. Mit einem Mal ir mit einer Erwartung des Ein-
 zigartigkeit und Wiederholung,

Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 1 – Ideenfindung
Thema: Wortbilder
 Nummer: 100
 Datum: Sommer 2021
 Archivale: Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Was nehmen wir beim Lesen wahr? Verschmelzen einzelne Buchstaben zu zusammenhängenden Wortbildern? Ganz am Anfang meiner Bachelorarbeit stand das Interesse für die Wahrnehmung von Typografie.



Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 1 – Ideenfindung
Thema: Wortbilder
 Nummer: 101
 Archivale: Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Prägen wir uns unzählige Schlüssel ein, die uns das Lesen ermöglichen? Noch im 20. Jahrhundert ging man davon aus, dass wir die Umrissformen von Wörtern wahrnehmen und sie als Einheiten verarbeiten. Diese Annahme ist inzwischen überholt. Stattdessen hat die Forschung gezeigt, dass der Leseprozess noch deutlich komplexer und vielschichtiger abläuft. (Vgl. DEHAENE, STANISLAS: *Lesen: Die grösste Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert*. München: Albrecht Knaus Verlag, 2010.)



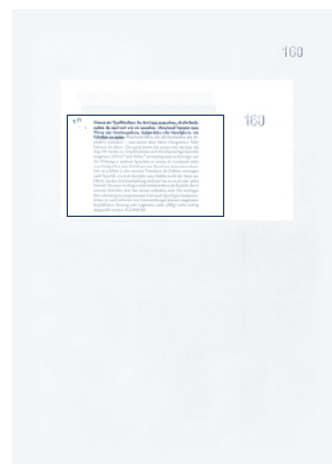
Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 1 – Ideenfindung
Thema: Erste Skizzen
 Nummer: 120
 Archivale: Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ideensammlung: Ich fragte mich, ob Typografie tatsächlich aus voneinander so klar getrennten Buchstaben bestehen muss, oder ob wir dem Auge einen Gefallen täten, wenn wir mehr in Einheiten dächten, quasi *Visuelle Ligaturen* erschüfen.



Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 1 – Ideenfindung
Thema: Erste Skizzen
 Nummer: 125
 Archivale: Kugelschreiber- und Bleistiftskizze (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ein Versuch, die erkennbarkeitsrelevanten Bereiche von Buchstaben zu betonen und gleichzeitig alles andere zurückzunehmen.



Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 1 – Ideenfindung
 Thema: **Versuche in 8 und 10 pt**
 Nummer: 160
 Archivale: Fineliner auf Transparentpapier
 auf Ausdruck (ca. 16,5 × 21 cm)
 Inhalt: Manche der vorangehenden Skizzen
 fanden hier ihre Fortsetzung. Es ging
 mir darum, in Originalgrösse (8 pt)
 auf Grundlage der *Jenson*, einer typi-
 schen Renaissance-Antiqua, die
 wichtigen Bereiche der Schrift flächen-
 haft herauszuarbeiten.



Phase: 1 – Recherchieren
 Faszikel: 1 – Ideenfindung
 Thema: **Versuche in 8 und 10 pt**
 Nummer: 161
 Archivale: Fineliner auf Transparentpapier
 auf Ausdruck (ca. 13 × 21 cm)
 Inhalt: Schriftskizze in Originalgrösse (10 pt)
 auf Grundlage der *Jenson*; Details
 siehe folgende Doppelseiten.



8 pt
 Dies ist ein Typoblindtext. An ihm kann man sehen, ob alle Buch-
 staben da sind und wie sie aussehen. Manchmal benutzt man
 Worte wie **Hamburgefonts, Rafgenduks oder Handgloves**, um
 Schriften zu testen. Manchmal Sätze, die alle Buchstaben des Al-
 phabets enthalten – man nennt diese Sätze «Pangrams». Sehr
 bekannt ist dieser: **The quick brown fox jumps over the lazy old**
dog. Oft werden in Typoblindtexte auch fremdsprachige Satz-
 teile eingebaut (AVAIL® and Wefox™ are testing aussi la Kerning), um
 die Wirkung in anderen Sprachen zu testen. In Lateinisch sieht
 zum Beispiel fast jede Schrift gut aus. Quod erat demonstrandum.
 Seit 1975 fehlen in den meisten Testtexten die Zahlen, weswegen
 nach TypoGb. 204 § ab dem Jahr 2034 Zahlen in 86 der Texte zur
 Pflicht werden. Nichteinhaltung wird mit bis zu 245 € oder 368 \$
 bestraft. Genauso wichtig in sind mittlerweile auch *Àccèntîë*, die in
 neueren Schriften aber fast immer enthalten sind. Ein wichtiges
 aber schwierig zu integrierendes Feld sind OpenType-Funktiona-
 litäten. Je nach Software und Voreinstellungen können eingebaute
 Kapitälchen, Kerning oder Ligaturen (sehr pfiffig) nicht richtig
 dargestellt werden. 0123456789

10 pt
 Dies ist ein Typoblindtext. An ihm kann man sehen, ob alle Buch-
 staben da sind und wie sie aussehen. Manchmal benutzt man Wor-
 te wie **Hamburgefonts, Rafgenduks oder Handgloves**, um Schrif-
 ten zu testen. Manchmal Sätze, die alle Buchstaben des Alphabets
enthalten – man nennt diese Sätze «Pangrams». Sehr bekannt
ist dieser: The quick brown fox jumps over the lazy old dog. Oft
**werden in Typoblindtexte auch fremdsprachige Satz-
 teile einge-**
 baut (AVAIL® and Wefox™ are testing aussi la Kerning), um die
 Wirkung in anderen Sprachen zu testen. In Lateinisch sieht zum
 Beispiel fast jede Schrift gut aus. Quod erat demonstrandum. Seit
 1975 fehlen in den meisten Testtexten die Zahlen, weswegen nach
 TypoGb. 204 § ab dem Jahr 2034 Zahlen in 86 der Texte zur Pflicht
 werden. Nichteinhaltung wird mit bis zu 245 € oder 368 \$ bestraft.
 Genauso wichtig in sind mittlerweile auch *Àccèntîë*, die in neu-
 eren Schriften aber fast immer enthalten sind. Ein wichtiges aber
 schwierig zu integrierendes Feld sind OpenType-Funktionalitäten.
 Je nach Software und Voreinstellungen können eingebaute Kapitäl-
 chen, Kerning oder Ligaturen (sehr pfiffig) nicht richtig dargestellt
 werden. 0123456789

10 pk
Dies ist ein Typoblindtext. An ihm kann man sehen, ob alle Buchstaben da sind und wie sie aussehen. Manchmal benutzt man Worte wie *Hamburgeton*, *Rafgenduks* oder *Handgloves*, um Schriften zu testen. Manchmal Sätze, die alle Buchstaben des Alphabets enthalten – man nennt diese Sätze «Pangrams». Sehr bekannt ist dieser: **The quick brown fox jumps over the lazy old dog**. Oft werden in Typoblindtexte auch fremdsprachige Satzteile eingebaut (*AVAIL® and Wefox™ are testing aussi la Kerning*), um die Wirkung in anderen Sprachen zu testen. In Lateinisch sieht zum Beispiel fast jede Schrift gut aus. *Quod erat demonstrandum*. Seit 1975 fehlen in den meisten Testtexten die Zahlen, weswegen nach TypoGb. 204 § ab dem Jahr 2034 Zahlen in 86 der Texte zur Pflicht werden. Nichteinhaltung wird mit bis zu 245 € oder 368 \$ bestraft. Genauso wichtig in sind mittlerweile auch *Âçcèñtë*, die in neueren Schriften aber fast immer enthalten sind. Ein wichtiges aber schwierig zu integrierendes Feld sind OpenType-Funktionalitäten. Je nach Software und Voreinstellungen können eingebaute Kapitälchen, Kerning oder Ligaturen (sehr pfiffig) nicht richtig dargestellt

Phase: 1 – Recherchieren
Faszikel: 1 – Ideenfindung
Thema: **Versuche in 8 und 10 pt**
Nummer: 162
Datum: 3. März 2022
Archivale: Bilddatei (the.jpg)
Inhalt: Detail aus dem Dokument Nummer 161,
fotografiert unter dem Digitalen Mikro-
skop, Kontrast bearbeitet.



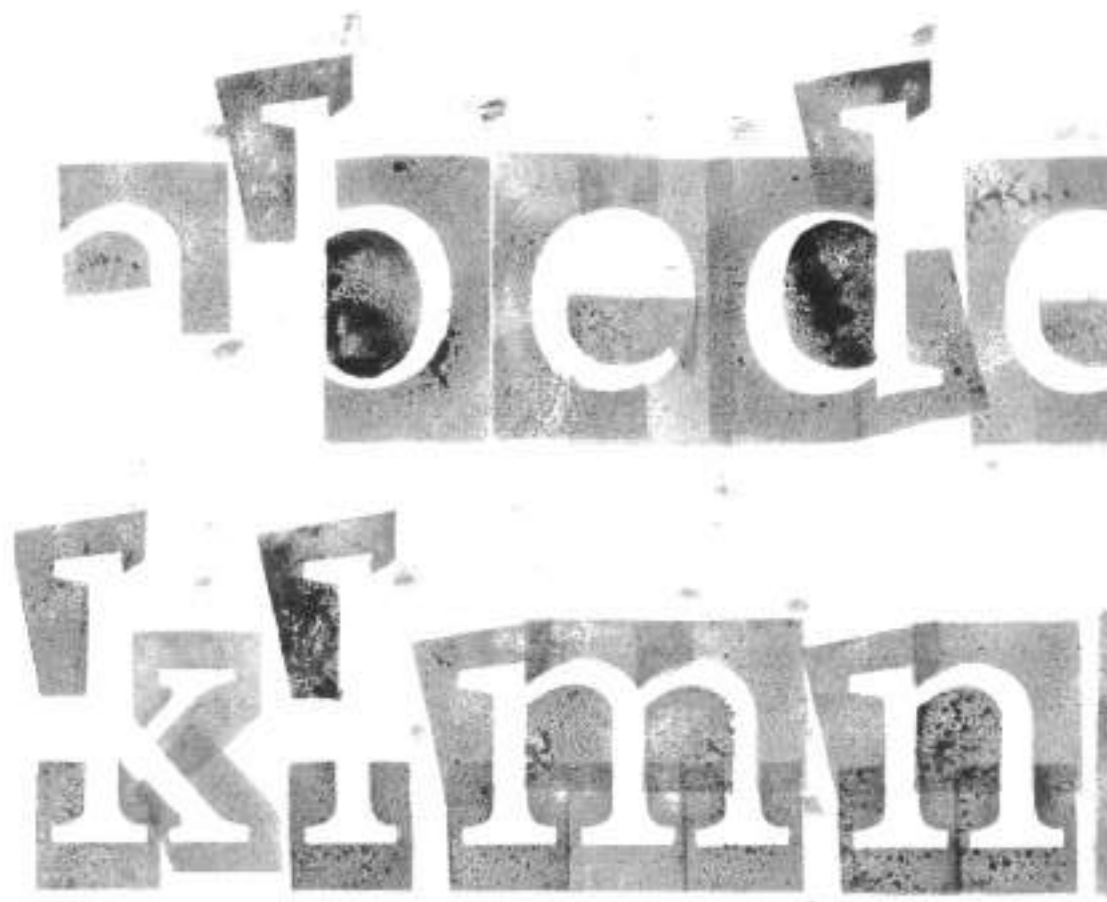
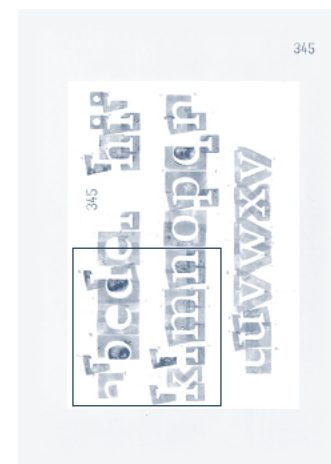
Phase: 1 – Recherchieren
Faszikel: 1 – Ideenfindung
Thema: **Versuche in 8 und 10 pt**
Nummer: 164
Datum: 3. März 2022
Archivale: Bilddatei (mikroskop-4.jpg)
Inhalt: Detail aus dem Dokument Nummer 161,
fotografiert unter dem Digitalen Mikro-
skop, Kontrast bearbeitet.



Phase: 2 – Experimentieren
 Faszikel: 3 – Untersuchungen
 Thema: **Stempeln**
 Nummer: 341
 Archivale: Stempelgummi in Druckverschlussbeutel
 Inhalt: Meine Untersuchungen ergaben, dass diese die wesentlichen Negativformen des Alphabets sind. Alle Stempel kommen mindestens zwei Mal vor und lassen sich zu unterschiedlichen Buchstaben oder Teilen davon kombinieren.



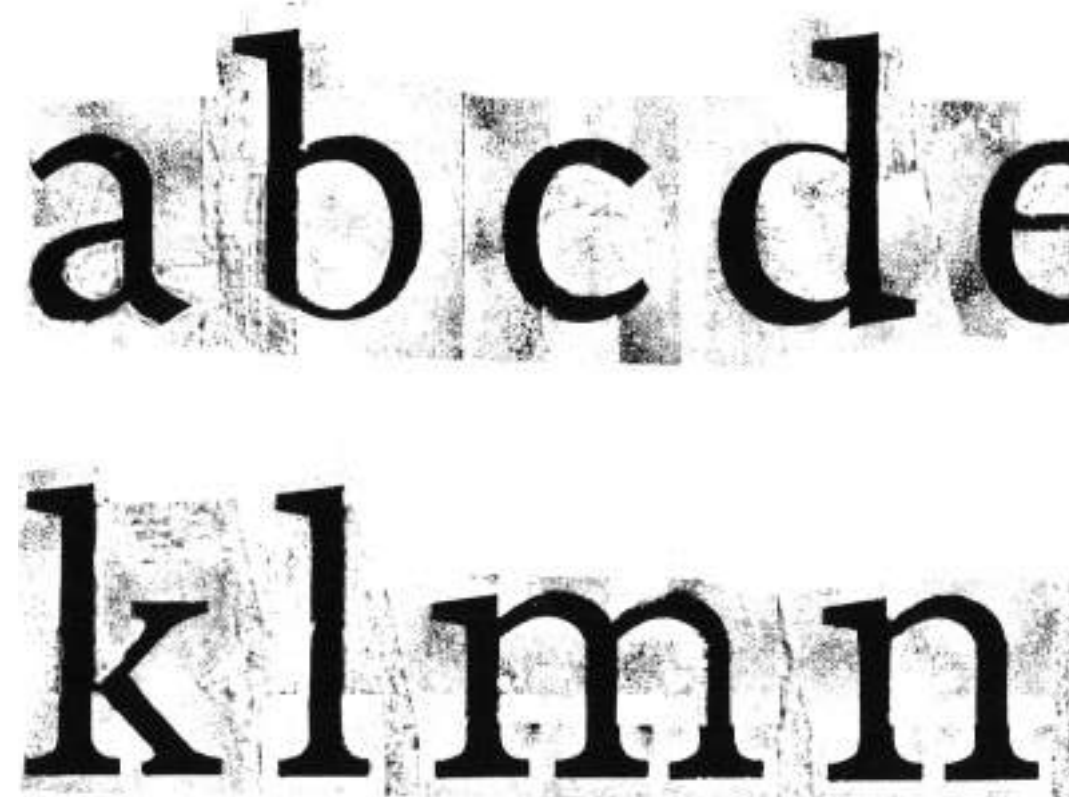
Phase: 2 – Experimentieren
 Faszikel: 3 – Untersuchungen
 Thema: **Stempeln**
 Nummer: 345
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Dokument Nummer 346, kopiert vor dem Ergänzen der gestempelten Formen.



Phase: 2 – Experimentieren
 Faszikel: 3 – Untersuchungen
 Thema: **Stempeln**
 Nummer: 346
 Archivale: Gestempelte Formen und Farbstift
 (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Buchstaben, aus gestempelten Formen
 zusammengesetzt, mit Farbstift ergänzt.



Phase: 2 – Experimentieren
 Faszikel: 3 – Untersuchungen
 Thema: **Stempeln**
 Nummer: 347
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Entspricht dem Dokument Nummer 346,
 ist allerdings invertiert.



Phase: 2 – Experimentieren
Faszikel: 3 – Untersuchungen
Thema: **Schneiden**
Nummer: 321
Archivale: Collage (42 × 29,7 cm)
Inhalt: Frei aus schwarzem Papier ausgeschnittene Buchstaben.

321
abcde fghij

Während meiner praktischen Auseinandersetzung mit der Fläche und der Grösse in Zusammenhang mit Schrift habe ich gelernt, wie wichtig die Werkzeuge sind, die man beim Schriftgestalten verwendet. Zunächst suchte nach Werkzeugen, die Flächen erzeugen und machte insbesondere mit zwei Mitteln gute Erfahrungen: mit schwarzem Tonzeichenpapier und Schabkarton. Aus schwarzem Tonzeichenpapier lassen sich hervorragend Zeichen ausschneiden, wohlgemerkt aus der vollen Fläche. Anders als bei einfachen Bleistiftskizzen kommt die Härte des Schnitts gesetzter Typografie sehr nahe. Das habe ich als Vorteil schätzen gelernt, denn die Sprache, die die diese Entwürfe sprechen, ist bereits eine typografische. Die Übersetzung aus dem analogen Entwurfsstadium in ein digitales Endprodukt fällt relativ leicht. Diese Tatsache dürfte sich vorteilhaft auf das Mindset auswirken, das man beim Gestalten einnimmt.

321
cde fghij

Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Baukasten aus schwarzem Papier
 Nummer: 622
 Datum: 25. Mai 2022
 Archivale: Bilddatei (XT3Y2396.psd)
 Inhalt: Fotografie von Gia Han Le



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Baukasten aus schwarzem Papier
 Nummer: 624
 Archivale: Ausdruck auf schwarzem Tonzeichenpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ausgeschnittene Schriftelemente



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Baukasten aus schwarzem Papier
 Nummer: 625
 Archivale: Ausdruck auf schwarzem Tonzeichenpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ausgeschnittene Schriftelemente



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Baukasten aus schwarzem Papier
 Nummer: 626 (siehe auch folgende Seite)
 Archivale: Ausgeschnittene Schriftelemente in Druckverschlussbeutel
 Inhalt: Das Entwerfen mit Tonzeichenpapier führt zwar zu Formen, die digitalen Zeichen erstaunlich nahe kommen. Die Grenze zwischen Schwarz und Weiss ist ähnlich hart wie bei einer digitalen Vektorzeichnung. Doch die Entwurfsmethode hat einen Nachteil: Allzu filigrane Formen lassen sich mit der Schere nicht herstellen.

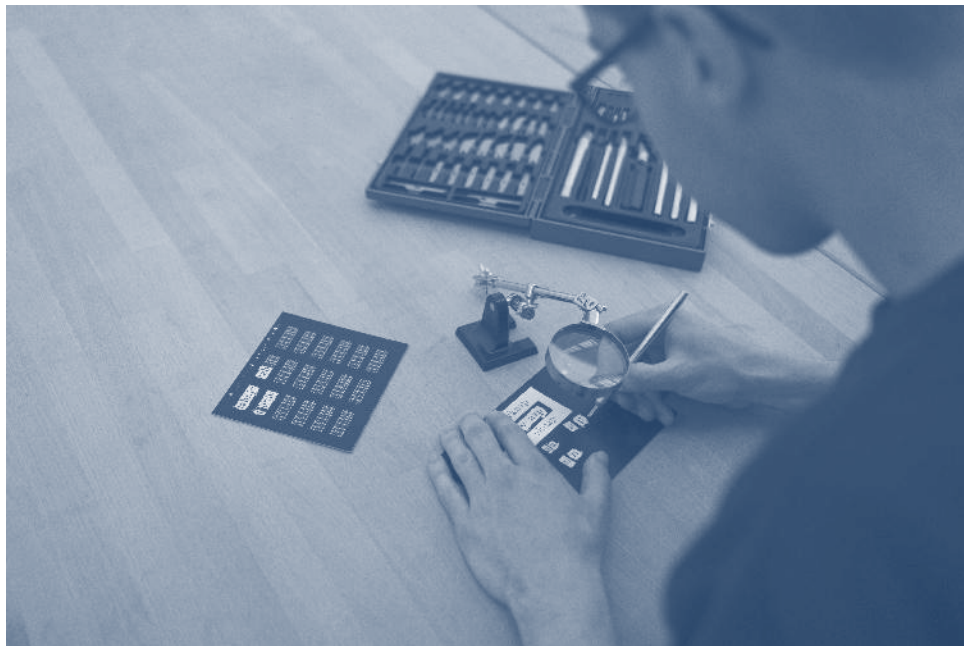




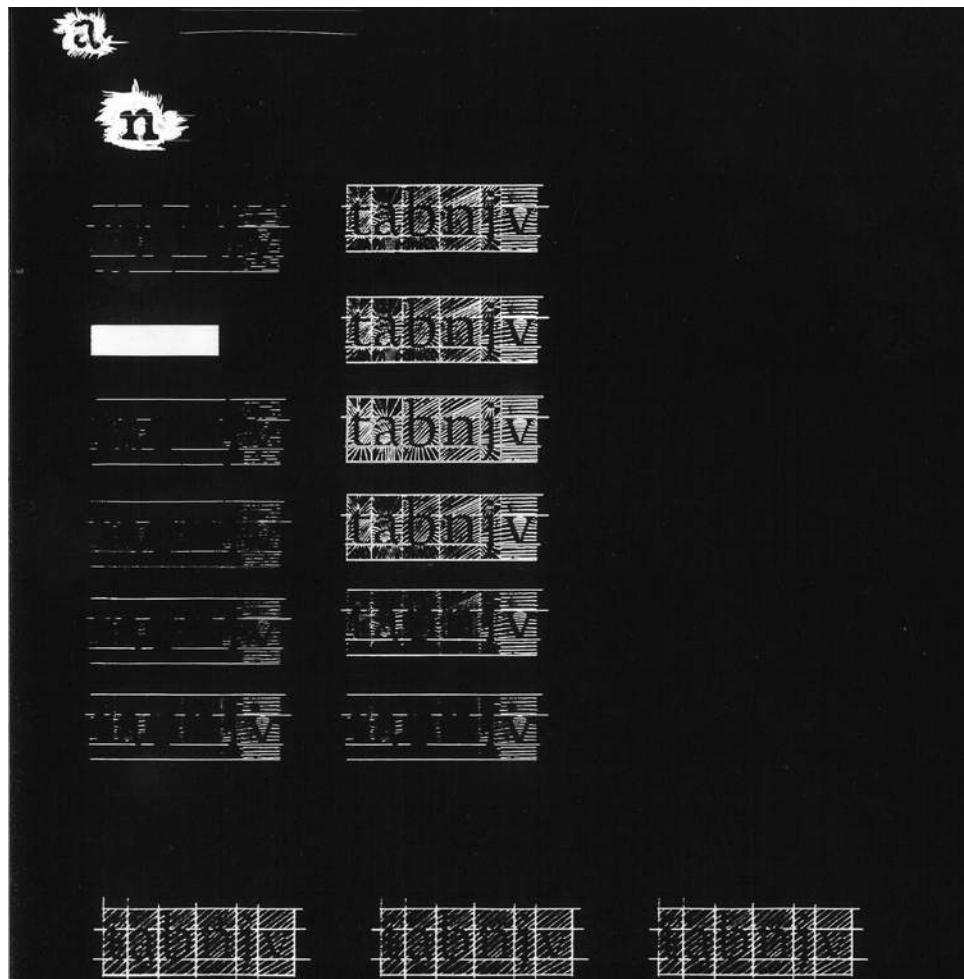
Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
Thema: Fotografien
Nummer: 542
Datum: 25. Mai 2022
Archivale: Bilddatei (XT3Y2436.psd)
Inhalt: Mit dem Digitalen Mikroskop lassen
sich massstäblich kleine Entwürfe am
Bildschirm vergrössert untersuchen.
(Fotografie von Gia Han Le)



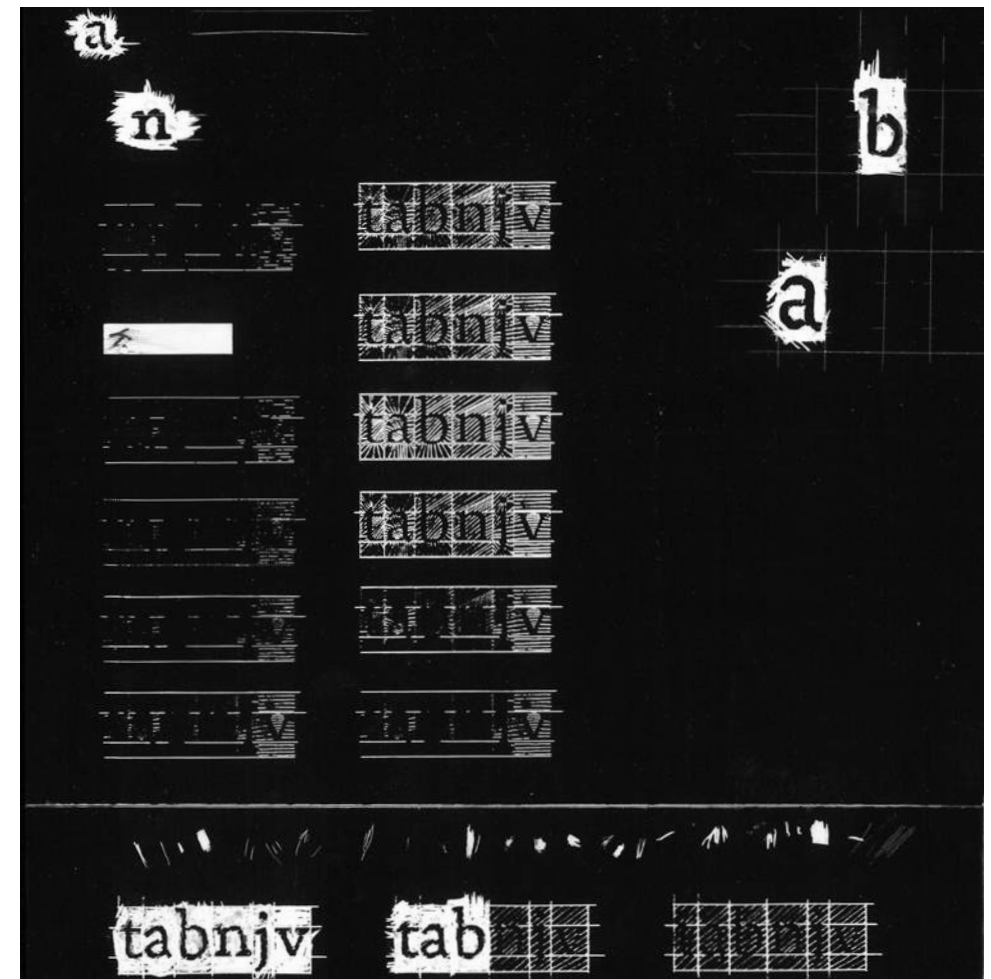
Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
Thema: Fotografien
Nummer: 540 und 541 (rechte Seite)
Datum: 25. Mai 2022
Archivale: Bilddateien (XT3Y2408.psd, XT3Y2416.psd)
Inhalt: Während die Entwürfe aus schwarzem Tonzeichenpapier immer relativ gross sind, bietet die Arbeit im Schabkarton einen entscheidenden Vorteil: Mit dem Skalpell und der Lupe lassen sich Buchstaben mit einer x-Höhe von ca. 4 mm entwerfen. Das entspricht einer Anwendungsgrösse von ca. 25 pt, was punkto Wirkung problemlos mit 8, 10 oder 12 pt vergleichbar ist. Die Bedeutung der Originalgrösse wird in der Schriftgestaltung oft unterschätzt. (Fotografien von Gia Han Le)



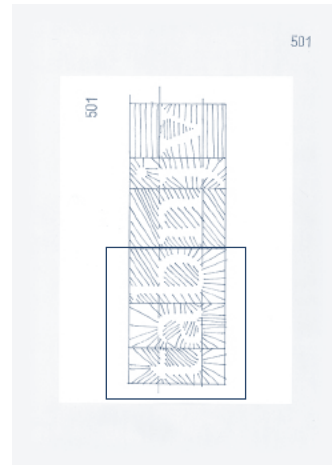
Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
 Thema: **Vorbereitungen im Schabkarton**
 Nummer: 505
 Datum: 27. April 2022
 Archive: Scan (Scan_aebia7_27-04-2022_16-54-33_1996_001.jpg)
 Inhalt: Die Verwendung des Schabkartons im Entwurfsprozess ist eine offensichtliche Anlehnung an die Technik des Stempelschneidens (vgl. Kapitel 3). Zwar verbleibt der Schabkarton in der Zweidimensionalität, während das Stempelschneiden viel plastischer war. Doch die Art und Weise, wie Fläche abgetragen respektive stehen gelassen wird, ist doch sehr ähnlich. Diese Untersuchungen sind gewissermassen das Herzstück meiner Arbeit.



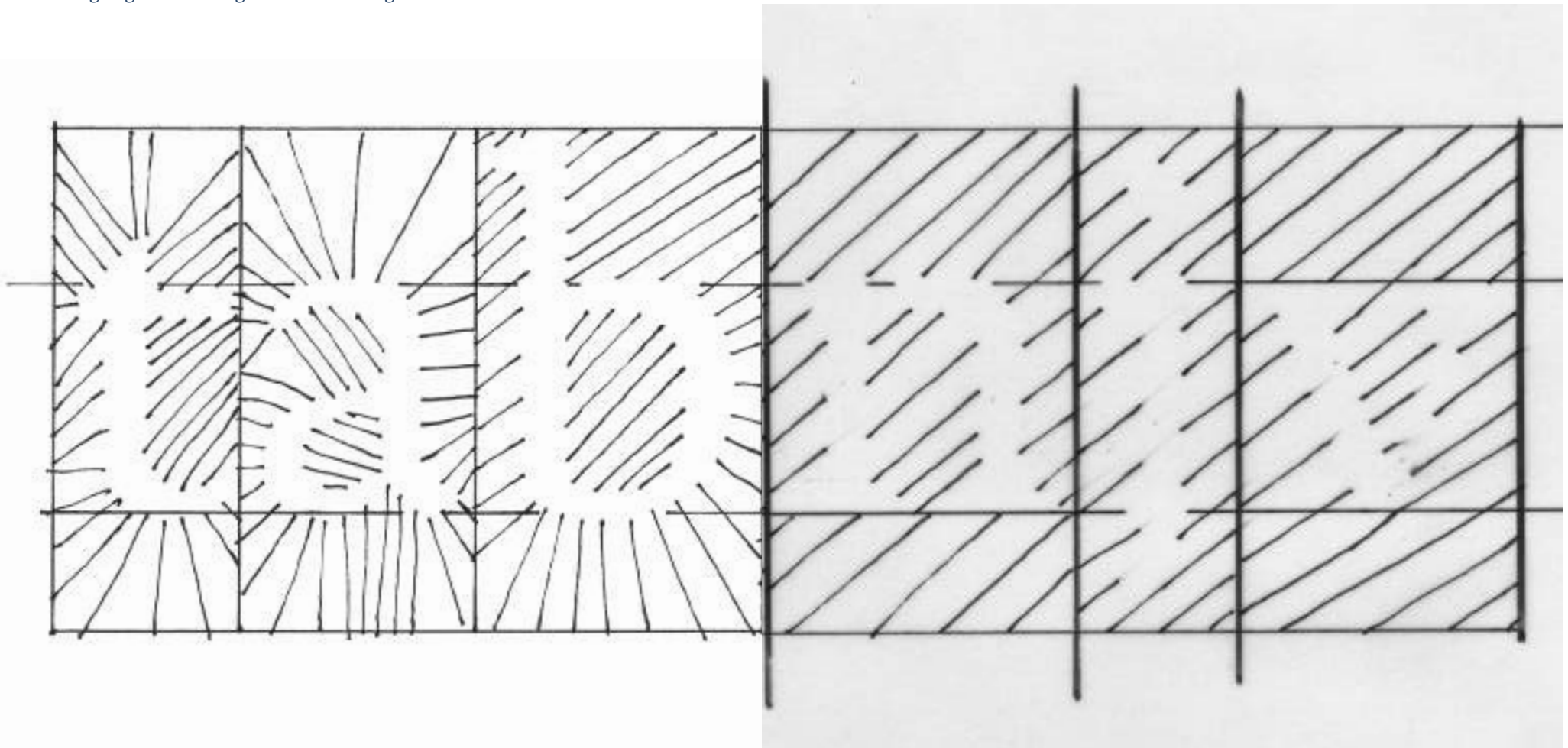
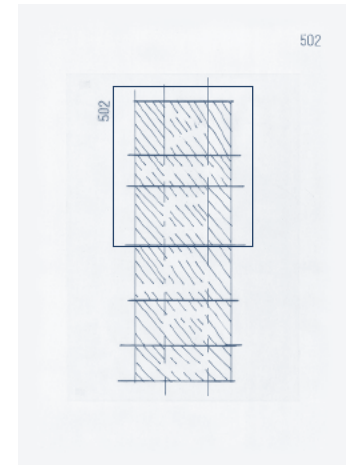
Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
 Thema: **Vorbereitungen im Schabkarton**
 Nummer: 506
 Datum: 28. April 2022
 Archive: Scan (Scan_aebia7_28-04-2022_16-23-22_1998_001.jpg)



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
 Thema: **Vorbereitungen im Schabkarton**
 Nummer: 501
 Archivale: Finelinerskizze (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ich entschied mich, dass meine Untersuchungen im Schabkarton auf einer bereits bestehenden Schrift basieren sollten. Ich wollte mich als Gestalter mit meinen formgebenden Intentionen zurücknehmen und stattdessen die Werkzeuge und Materialien sprechen lassen. Als Grundlage wählte ich die *DTL Documenta* aufgrund ihrer unaufgeregten und zeitgemässen Wirkung.



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
 Thema: **Vorbereitungen im Schabkarton**
 Nummer: 502
 Archivale: Finelinerskizze auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Schraffierte Negativformen, verbesserte Vorlage für den Lasercutter.



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
 Thema: **Transparentpapier**
 Nummer: 675
 Datum: 11. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (42 × 29,7 cm)
 Inhalt: Vergrößerung des Schabkartons, die Grundlage für spätere Übersetzungen.

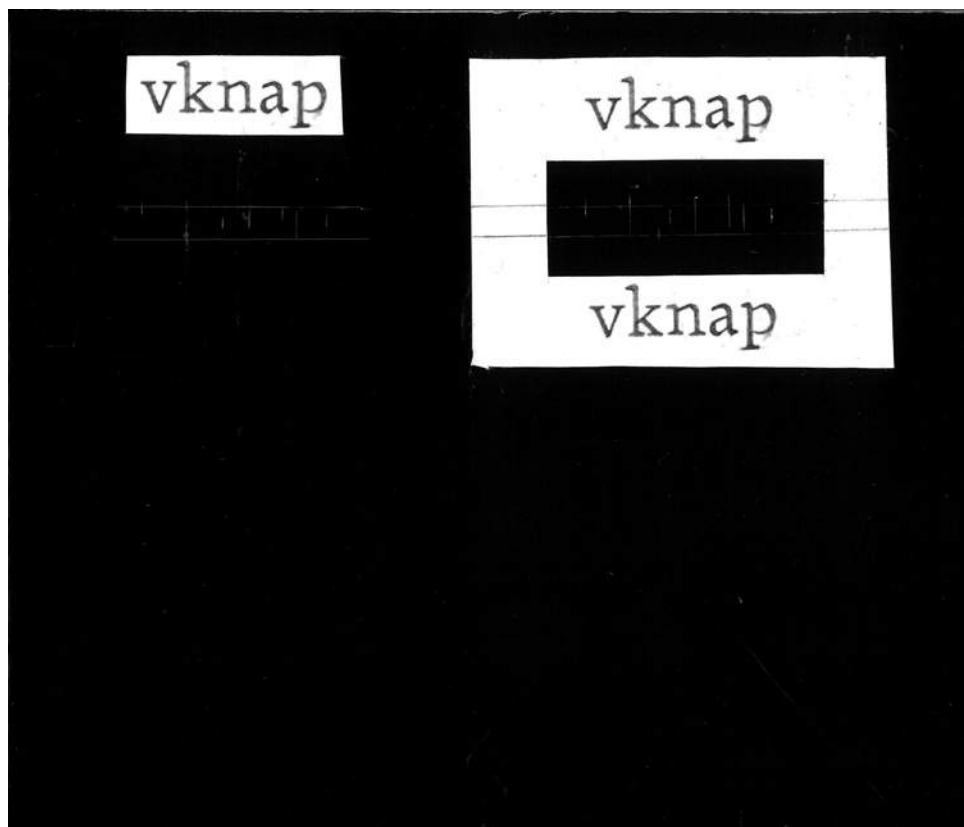


Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
 Thema: **Transparentpapier**
 Nummer: 674 (folgende Doppelseite)
 Datum: 11. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (42 × 29,7 cm)
 Inhalt: Vergrößerung des Schabkartons

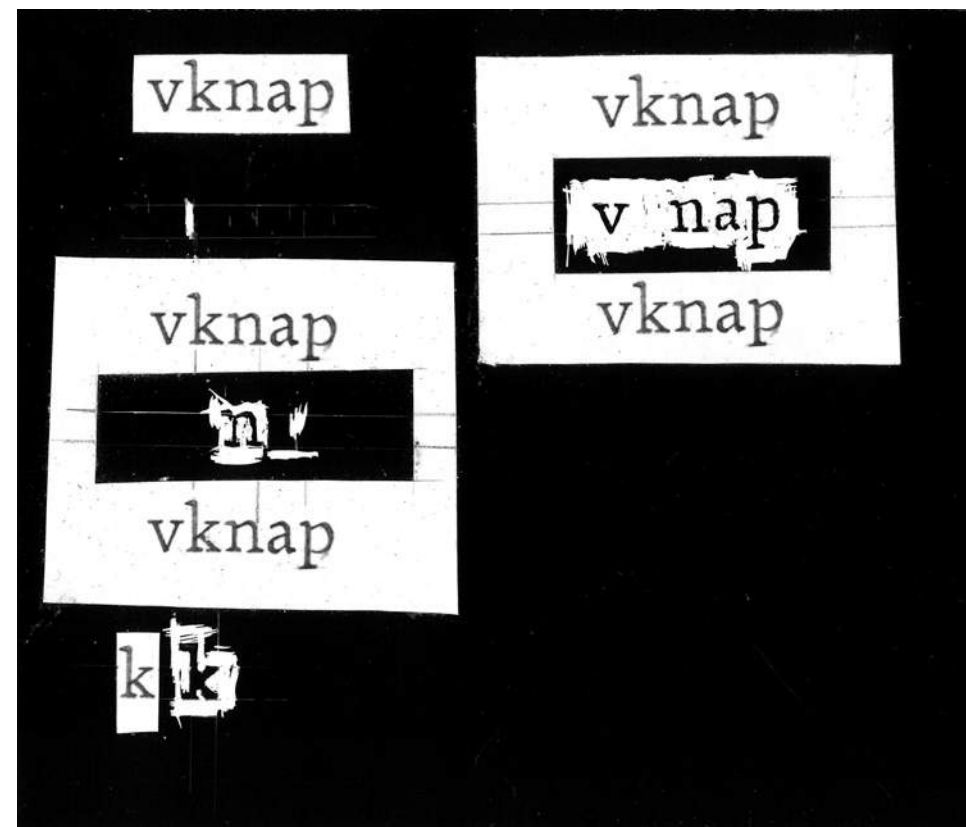




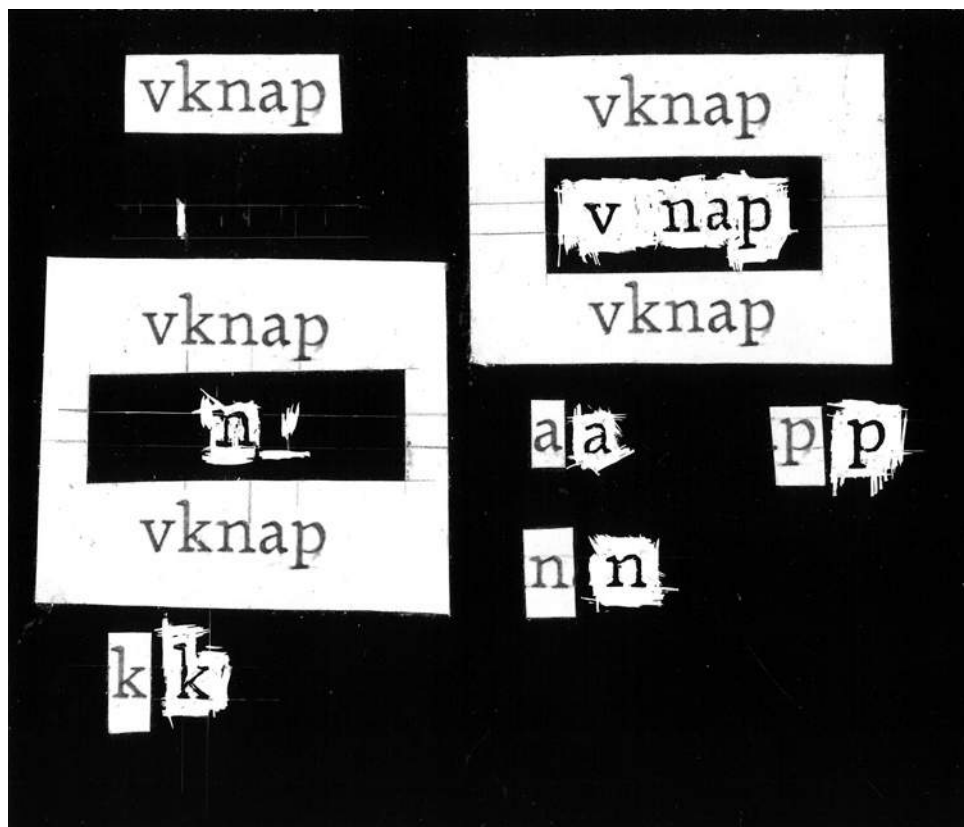
Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
Thema: Arbeit in Originalgrösse
Nummer: 526
Datum: 6. Mai 2022
Archivale: Scan (Scan_aebia7_06-05-2022_11-17-16_3604_001.jpg)
Inhalt: Zwischenschritte der analogen Umsetzung eines konkreten Schriftentwurfs im Schabkarton.



Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
Thema: Arbeit in Originalgrösse
Nummer: 527
Datum: 6. Mai 2022
Archivale: Scan (Scan_aebia7_06-05-2022_13-23-34_3611_001.jpg)



Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 5 – Analoger Arbeitsprozess
Thema: Arbeit in Originalgrösse
Nummer: 529
Datum: 6. Mai 2022
Archivale: Scan (Scan_aebia7_06-05-2022_14-29-29_3613_001.jpg)



Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: **Transparentpapier**
Nummer: 665
Datum: 10. Mai 2022
Archivale: Ausdruck, Bleistiftnotizen
(29,7 × 21 cm)
Inhalt: Untersuchung der im Schabkarton entstandenen Zeichenformen auf besondere Eigenschaften. Die hier aus der Originalgrösse abgeleiteten Charakteristika sollen der Schrift im weiteren Verlauf des Entwurfsprozesses erhalten bleiben – das heisst, sie sollen vom analogen ins digitale Medium überführt werden.



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
 Thema: **Transparentpapier**
 Nummer: 664 (diese und nächste Seite)
 Datum: 10. Mai 2022
 Archive: Ausdruck, Bleistiftnotizen
 (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Analyse der in der Originalgrösse
 entstandenen Zeichenformen auf
 Schrifteigenschaften.



664



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
 Nummer: 661 (Seiten 90 – 91)
 Datum: 10. Mai 2022
 Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Rasche Umrisszeichnungen in der Absicht, viele Zeichenvarianten zu generieren. Den Zeichnungen liegen vergrößerte Schabkarton-Entwürfe zugrunde (siehe Dokumente Nummer 674 und 675).



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
 Nummer: 662 (Seiten 92 – 93)
 Datum: 10. Mai 2022
 Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
 Nummer: 663 (Seiten 94 – 95)
 Datum: 10. Mai 2022
 Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
 Nummer: 671 (Seiten 96 – 97)
 Datum: 11. Mai 2022
 Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Variationen des Buchstabens *p*

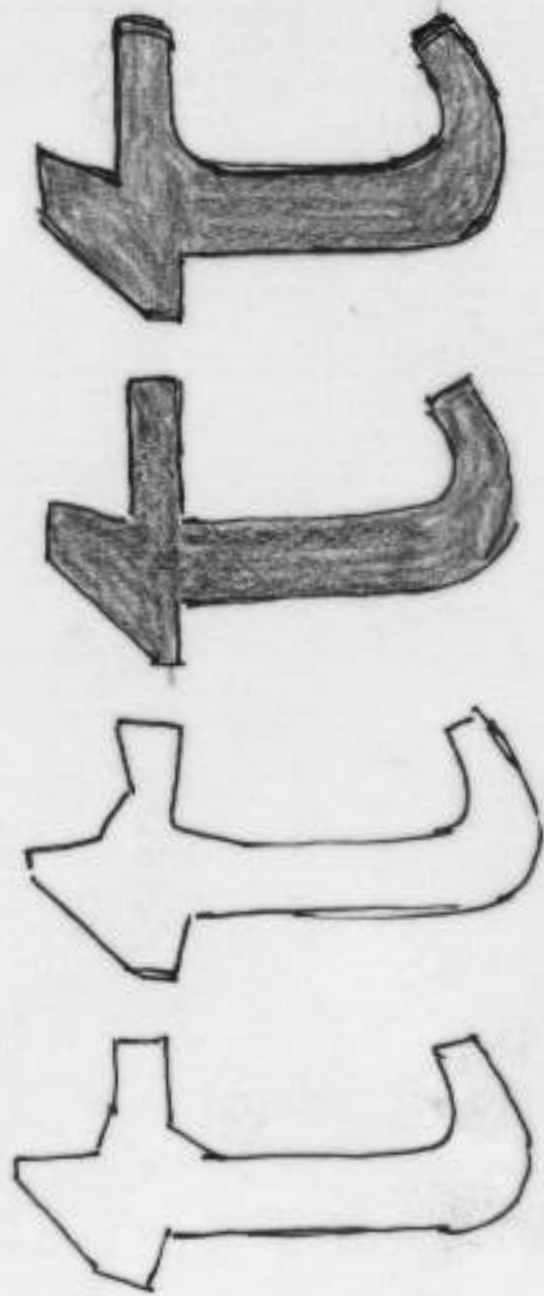


Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
 Nummer: 672 (Seiten 98 – 99)
 Datum: 11. Mai 2022
 Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Variationen des Buchstabens *n*

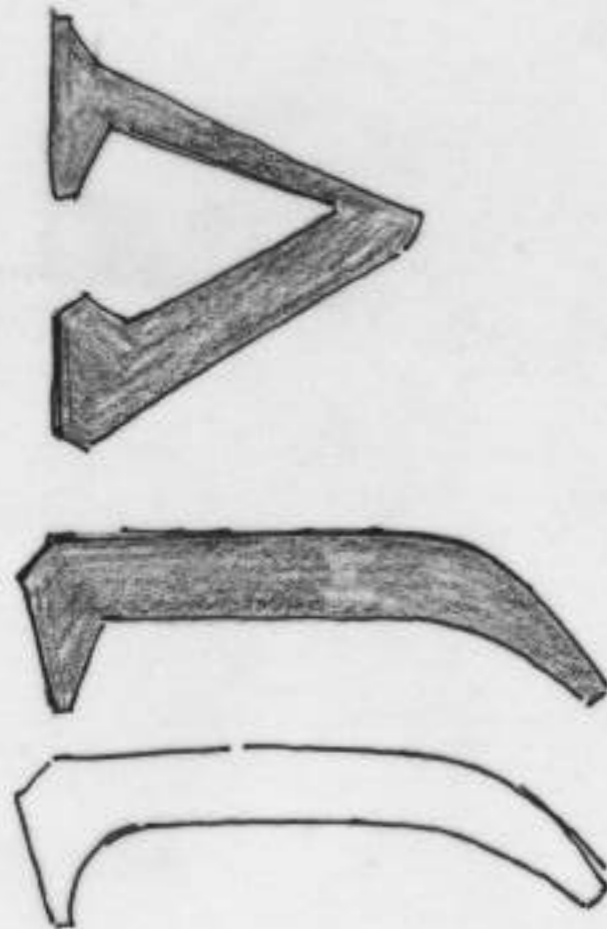


Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
 Nummer: 673 (Seiten 100 – 101)
 Datum: 11. Mai 2022
 Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Variationen des Buchstabens *a*





661

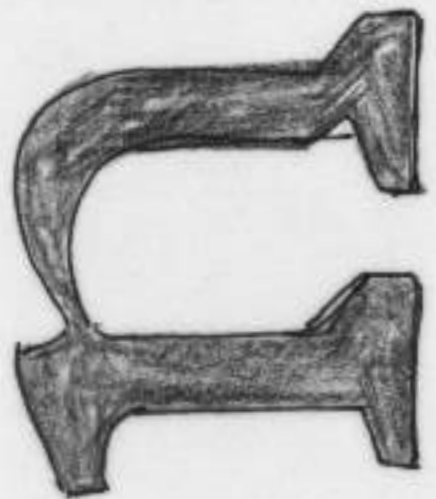
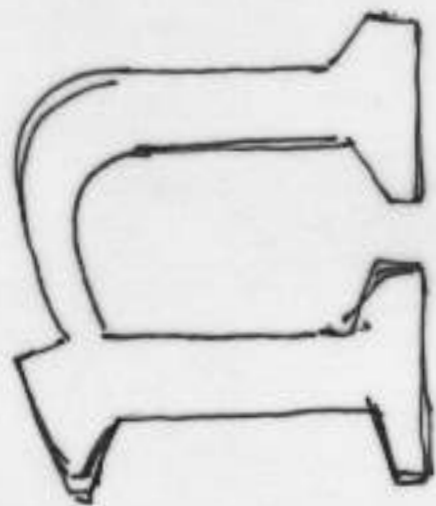


662

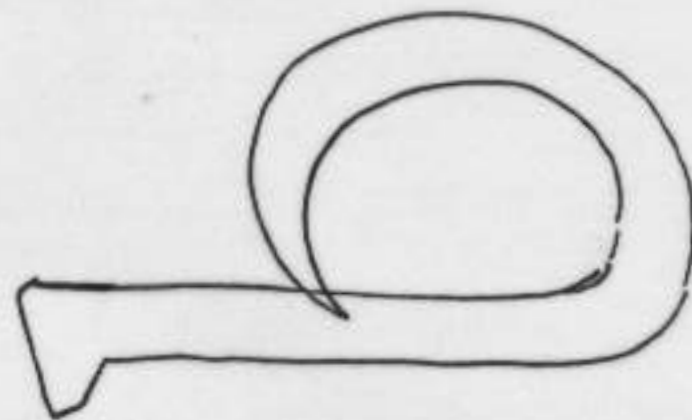
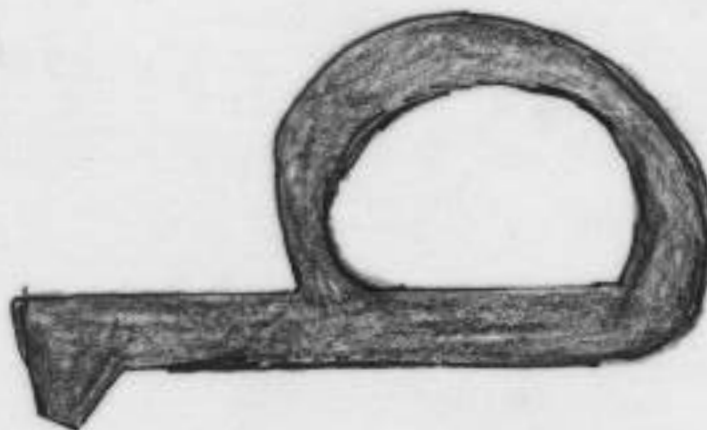
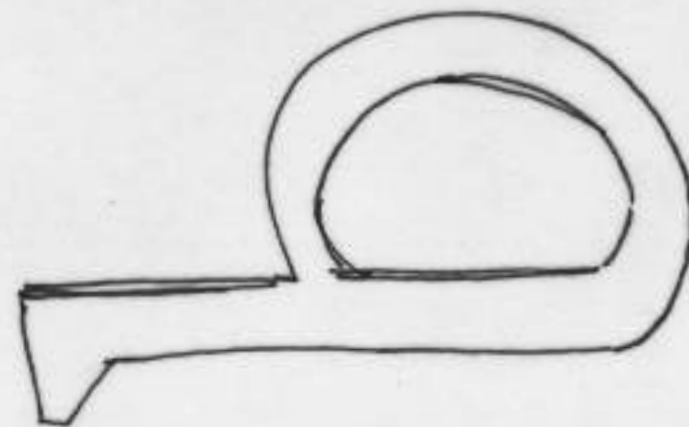
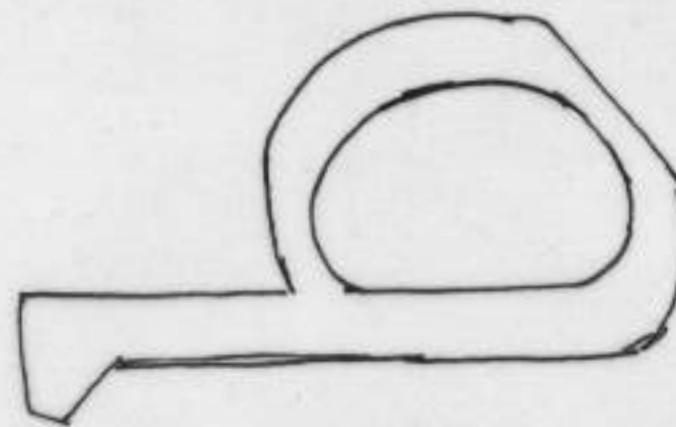
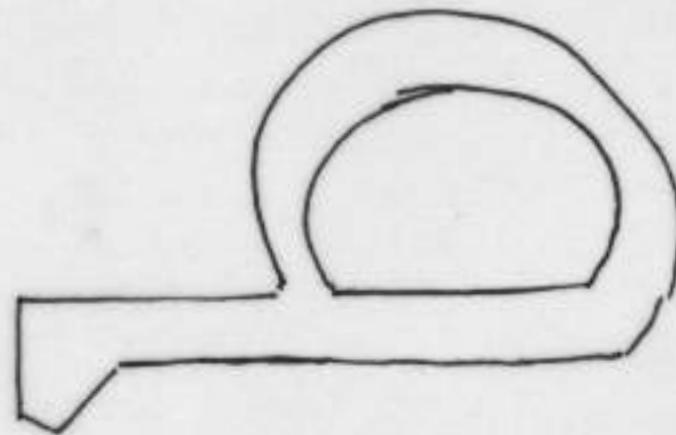
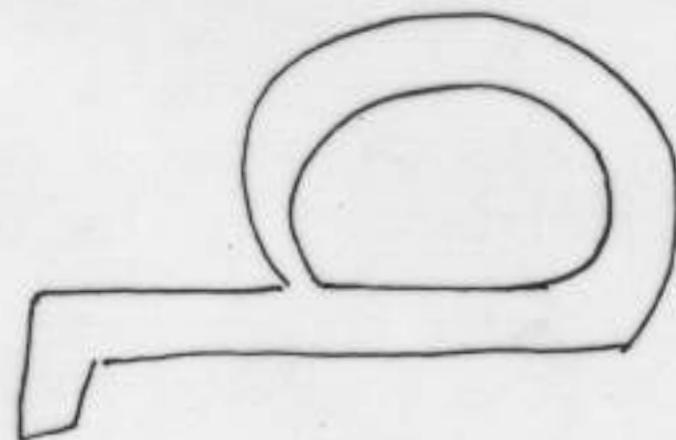
Handwritten letters 't' and 'a' in various styles, including a large 'a' and a large 't'.

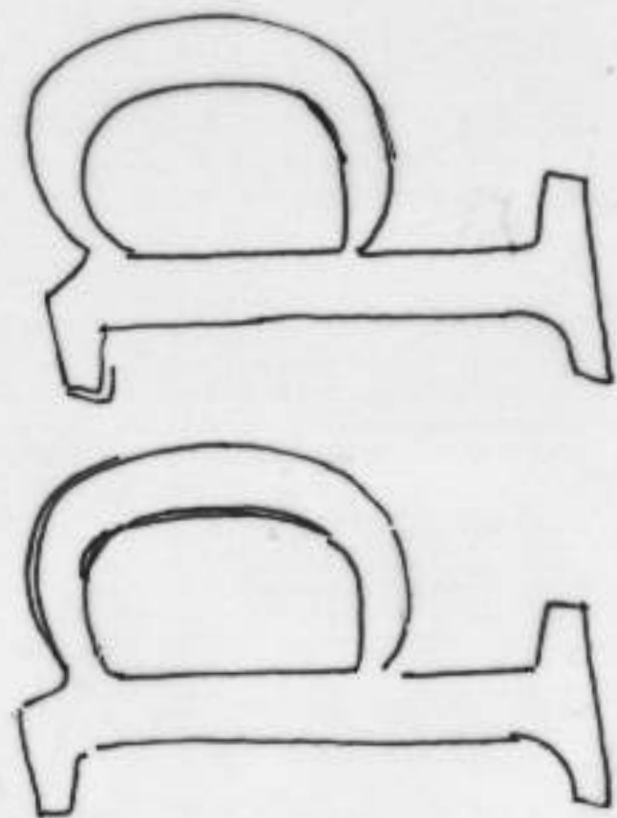
Handwritten letters 't' and 'a' in various styles, including a large 'a' and a large 't'.

Handwritten letters 't' and 'a' in various styles, including a large 'a' and a large 't'.

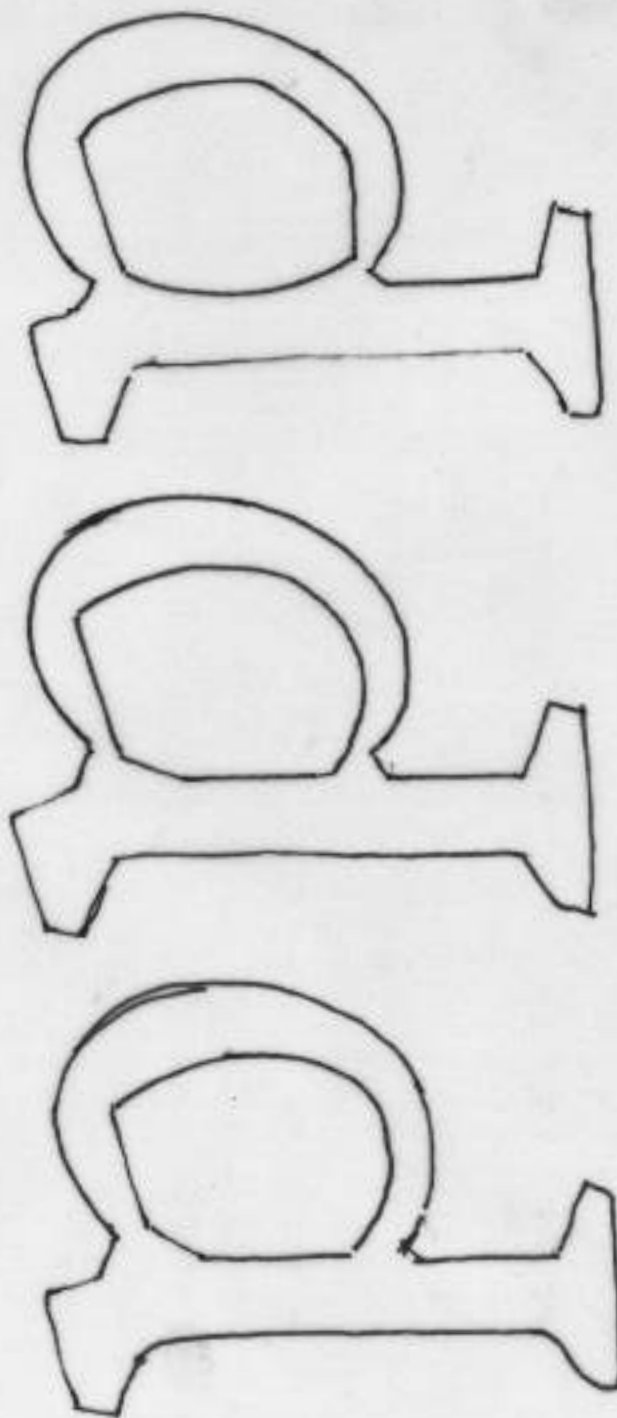


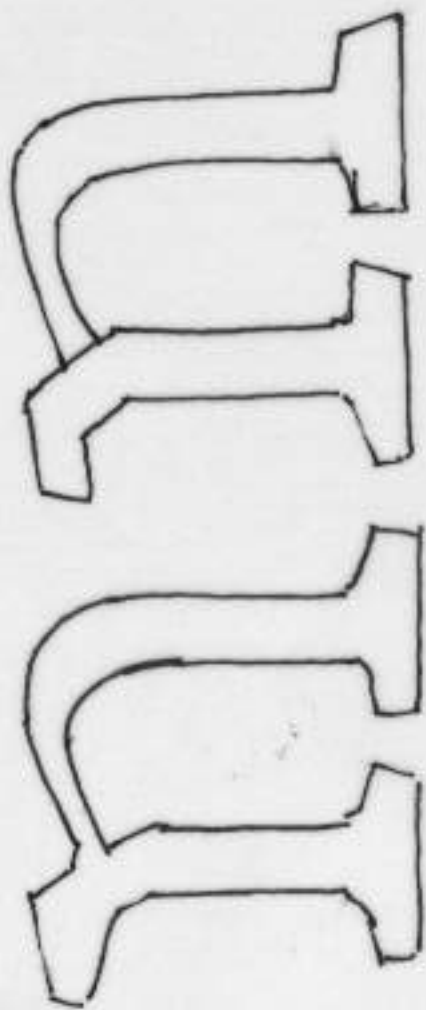
663



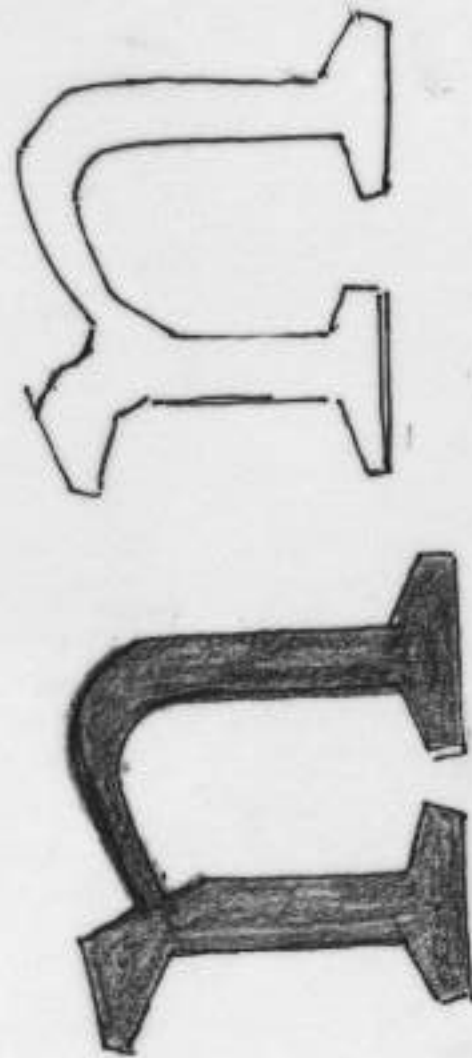
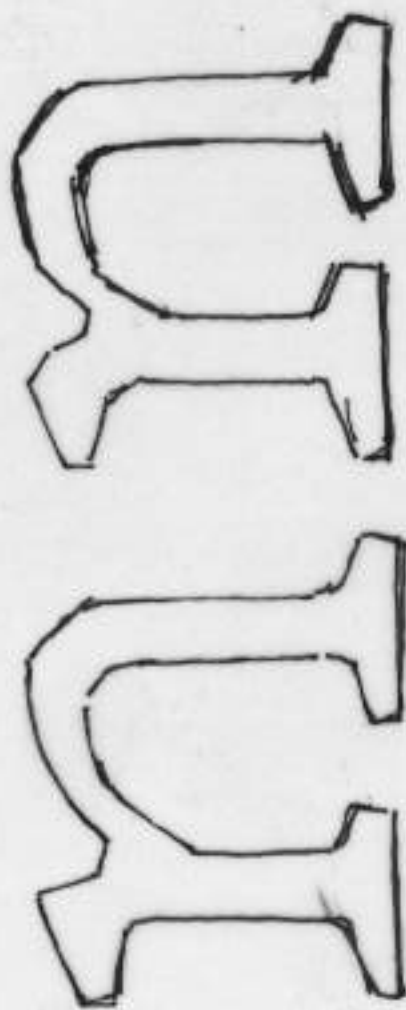
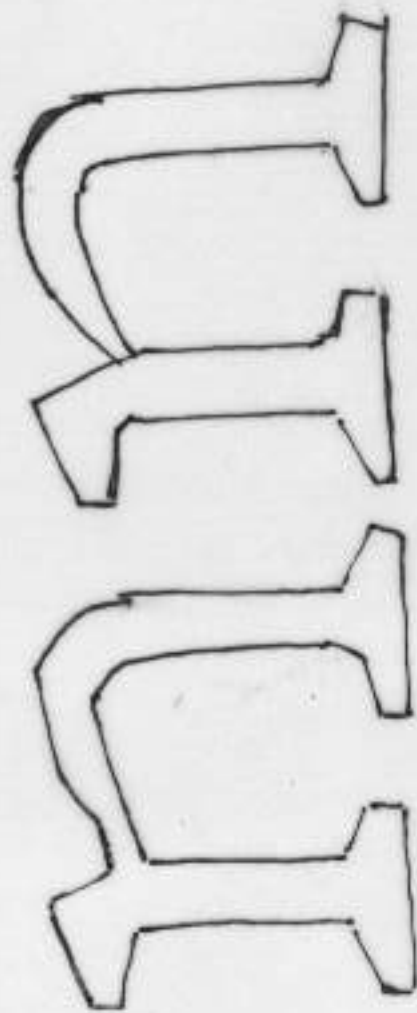


671





672

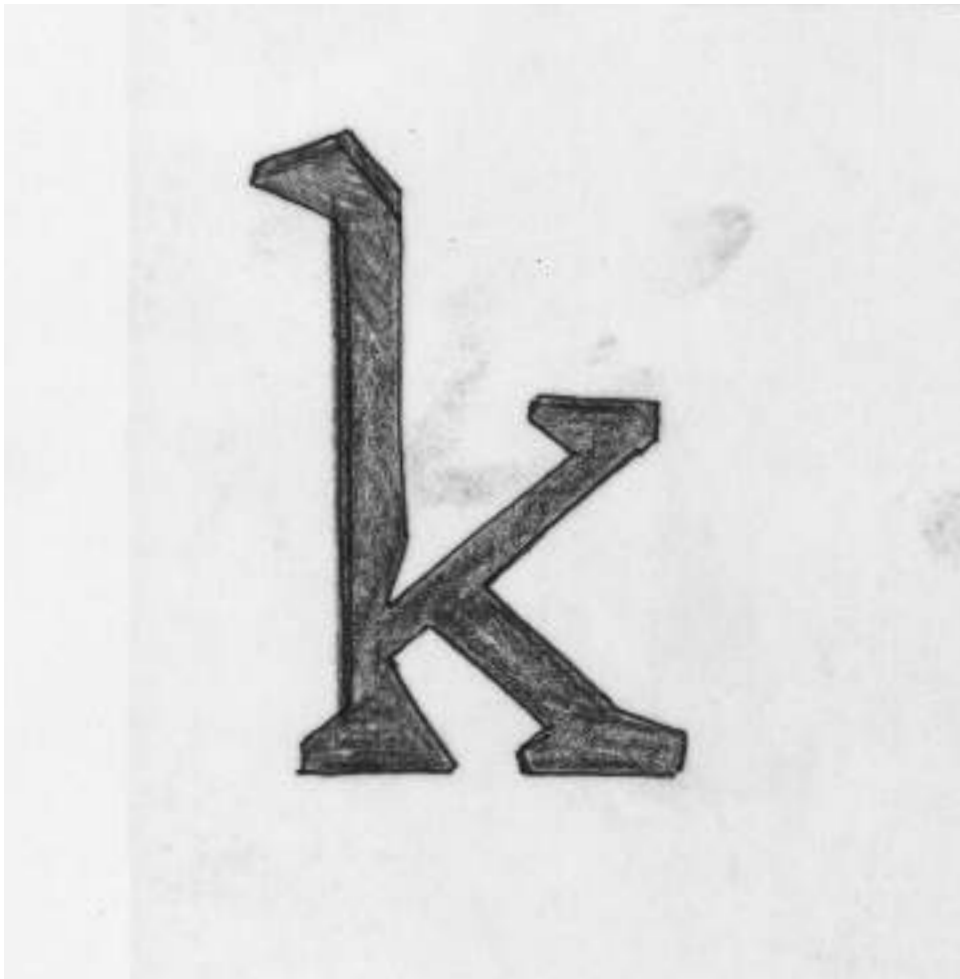
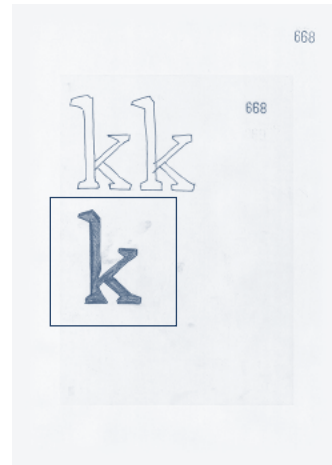


673

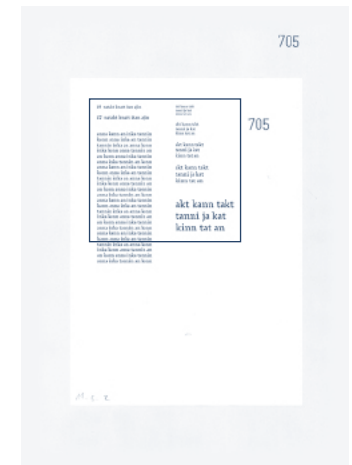
ਠ ਠ ਠ

ਠ ਠ ਠ ਠ

Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 6 – Übersetzung
Thema: Transparentpapier
Nummer: 668
Datum: 11. Mai 2022
Archivale: Fineliner und Farbstift auf Transparentpapier (29,7 × 21 cm)



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
 Thema: Zeichen anlegen
 Nummer: 705
 Datum: 11. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Zum ersten Mal im Entwurfsprozess konnte ich nun Buchstaben im Zeichenverbund sehen. Der Schritt in die digitale Gestaltungssoftware war längst überfällig.



10 natakt knatt itan ajin

12 natakt knatt itan ajin

anna kann an inka tannin
 kann anna inka an tannin
 tannin inka an anna kann
 inka kann anna tannin an
 an kann anna inka tannin
 anna inka tannin an kann
 anna kann an inka tannin
 kann anna inka an tannin
 tannin inka an anna kann
 inka kann anna tannin an
 an kann anna inka tannin
 anna inka tannin an kann
 anna kann an inka tannin
 kann anna inka an tannin

akt kann takt
 tanni ja kat
 kinn tat an

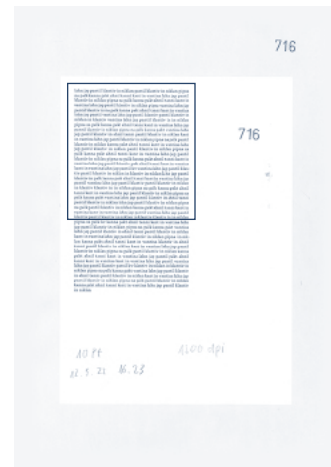
akt kann takt
 tanni ja kat
 kinn tat an

akt kann takt
 tanni ja kat
 kinn tat an

akt kann takt
 tanni ja kat
 kinn tat an

akt kann takt
 tanni ja kat
 kinn tat an

Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
 Thema: Zeichen anlegen
 Nummer: 716
 Datum: 12. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ausdruck zur Überprüfung des Schriftentwurfs.



lahn jap pantil klantiv in niklan pantil klantiv in niklan pipna
 na palk kanna pakt ahnil tanni kant in vantina lahn jap pantil
 klantiv in niklan pipna na palk kanna pakt ahnil tanni kant in
 vantina lahn jap pantil klantiv in niklan pipna vantina lahn jap
 pantil klantiv in na palk kanna pakt ahnil tanni kant in vantina
 lahn jap pantil vantina lahn jap pantil klantiv pantil klantiv in
 niklan in klantiv vantina lahn jap pantil klantiv in in niklan
 pipna na palk kanna pakt ahnil tanni kant in vantina lahn jap
 pantil klantiv in niklan pipna na palk kanna pakt vantina lahn
 jap pantil klantiv in ahnil tanni pantil klantiv in niklan kant
 in vantina lahn jap pantil klantiv in niklan pipna na palk pantil
 klantiv in niklan kanna pakt ahnil tanni kant in vantina lahn
 jap pantil klantiv in niklan pantil klantiv in niklan pipna na
 palk kanna pakt ahnil tanni kant in vantina lahn jap pantil
 klantiv in niklan pipna na palk kanna pakt ahnil tanni kant in
 vantina lahn jap pantil klantiv pakt ahnil tanni kant in vantina
 kant in vantina lahn jap pantil kv-vantina lahn jap pantil klan-
 tiv pantil klantiv in niklan in klantiv in niklan lahn jap pantil
 klantiv in palk kanna pakt ahnil tanni kant in vantina lahn jap
 pantil vantina lahn jap pantil klantiv pantil klantiv in niklan
 in klantiv klantiv in in niklan pipna na palk kanna pakt ahnil
 tanni kant in vantina lahn jap pantil klantiv in niklan pipna na
 palk kanna pakt vantina lahn jap pantil klantiv in ahnil tanni
 pantil klantiv in niklan lahn jap pantil klantiv in niklan pipna
 na palk pantil klantiv in niklan kanna pakt ahnil tanni kant in
 vantina kant in vantina lahn jap pantil vantina lahn jap pantil
 klantiv pantil klantiv in niklan in klantiv klantiv in in niklan
 pipna na palk kv-kanna pakt ahnil tanni kant in vantina lahn
 jap pantil klantiv in niklan pipna na palk kanna pakt vantina
 lahn jap pantil klantiv in ahnil tanni pantil klantiv in niklan

Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
 Thema: Schrift verbessern
 Nummer: 742
 Datum: 13. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Laufend verbesserte ich die Schrift-
 formen und suchte nach verbinden-
 den Elementen. Denn viele Zeichen
 funktionierten für sich allein ganz
 gut, fügten sich jedoch schlecht in
 einen Zeichenverbund ein.



thquikbrwnxjumvrthlad
 autvrad kann kuntbunt
 umbra halt rund kund
 mandarin in thun
 bmw-klinikum

742

thquikbrwnxjumvrthlad
 autvrad kann kuntbunt
 umbra halt rund kund
 mandarin in thun
 bmw-klinikum

thquikbrwnxjumvrthlad
 autvrad kann kuntbunt
 umbra halt rund kund
 mandarin in thun
 bmw-klinikum

thquikbrwnxjumvrth
 autvrad kann kuntbu

Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess

Thema: Schrift verbessern

Bemerkung: Der Schritt in die digitale Gestaltungssoftware war längst überfällig. Auch wenn ich es lange nicht recht wahrhaben wollte, musste ich einsehen, dass digitale Buchstaben immer etwas komplett anderes sind als ihre analogen Vorlagen. Ich war wieder mit neuen Herausforderungen konfrontiert, etwa mit einem unruhigen Schriftbild. Denn einerseits merkte ich, dass Finessen bis zu einem gewissen Grad unwesentlich sind, solange eine Schrift in kleinem Massstab – etwa in 10 pt – angewandt wird. So gestaltete ich zunächst jede Serife und jeden Anstrich individuell. Doch andererseits stellte ich auch fest, dass die Gewichte über das gesamte Schriftbild hinweg sehr unterschiedlich verteilt sind. Diese Umstände drängten mich dazu, die doch ziemlich ungestümen Eigenschaften, die ich aus dem analogen Entwurfsprozess mitnahm, etwas einzukochen und dem digitalen Medium anzugleichen.

a v t
ij p
k n

Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
Thema: Schrift verbessern
Nummer: 746
Datum: 13. Mai 2022
Archivale: Bilddatei (USB Microscope 2022-05-13 15-30-59-748.jpg)
Inhalt: Aufnahme mit dem Digitalen Mikroskop



Phase: 3 – Anwenden
Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
Thema: Schrift verbessern
Nummer: 747
Datum: 13. Mai 2022
Archivale: Bilddatei (USB Microscope 2022-05-13 15-31-20-732.jpg)
Inhalt: Aufnahme mit dem Digitalen Mikroskop



Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
 Thema: Schrift verbessern
 Nummer: 757
 Datum: 16. Mai 2022
 Archivele: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Ausdruck zur Überprüfung des Schriftentwurfs.



knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva
 in ivan niniva takt kattiv kant vantintinn kai antik
 knatt papika knip ika inant knapp van pink kann
 nina tina inka npn kpt itak kappi napinna ninna app
 kanap viki via kinn niva in ivan niniva takt kattiv
 kant vantintinn kai antik knatt papika knip ika in-
 ant knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva in
 ivan niniva takt kattiv kant vantintinn kai antik
 knatt papika knip ika inant knapp van pink kann
 nina tina inka npn kpt itak kappi napinna ninna app
 kanap viki via kinn niva in ivan niniva takt kattiv
 kant vantintinn kai antik knatt papika knip ika in-
 ant knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva in
 ivan niniva takt kattiv kant vantintinn kai antik
 knatt papika knip ika inant

knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva in
 ivan niniva takt kattiv kant vantintinn kai antik
 knatt papika knip ika inant knapp van pink kann
 nina tina inka npn kpt itak kappi napinna ninna app
 kanap viki via kinn niva in ivan niniva takt kattiv
 kant vantintinn kai antik knatt papika knip ika in-
 ant knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva in
 ivan niniva takt kattiv kant vantintinn kai antik
 knatt papika knip ika inant knapp van pink kann
 nina tina inka npn kpt itak kappi napinna ninna app

vknapti
 knapp ivan
 tina kann in tipp
 antik-app

vknapti
 knapp ivan
 tina kann
 antik-app

vknapp
 knapp
 tina k
 antik-

a i

kk p

tt v

Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
 Thema: Schrift verbessern
 Nummer: 762
 Datum: 17. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Das Majuskel-E zog ich nur deswegen so früh in den Prozess mit ein, weil ich ein Gespür für das Verhältnis von Versal- und x-Höhe gewinnen wollte.



Enakp
 Ea Ei E
 in Evt

Phase: 3 – Anwenden
 Faszikel: 7 – Digitaler Arbeitsprozess
 Thema: Schrift verbessern
 Nummer: 761
 Datum: 17. Mai 2022
 Archivale: Ausdruck (29,7 × 21 cm)
 Inhalt: Schritt für Schritt näherte ich mich diesem Schriftentwurf an, der aufgrund der zeitlich beschränkten Bachelorarbeit nur anhand von sieben Schlüsselzeichen sichtbar ist und noch darauf wartet, weiter verbessert und ausgebaut zu werden.



knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva
 in ivan niniva takt kattiv kant venti int tinn kai antik
 knatt papika knip ika inant knapp van pink kann
 nina tina inka npn kpt itak kappi napinna ninna app
 kanap viki via kinn niva in ivan niniva takt kattiv
 kant venti int tinn kai antik knatt papika knip ika in
 ant knapp van pink kann nina tina inka npn kpt itak
 kappi napinna ninna app kanap viki via kinn niva in
 ivan niniva takt kattiv kant venti int tinn kai antik
 knatt papika knip ika inant knapp van pink kann
 nina tina inka npn kpt itak kappi napinna ninna app
 kanap viki via kinn niva in ivan niniva takt kattiv
 kant venti int tinn kai antik knatt papika knip ika
 inant knapp van pink kann nina tina inka npn kpt
 itak kappi napinna ninna app kanap viki via kinn
 niva in ivan niniva takt kattiv kant venti int tinn kai
 antik knatt papika knip ika inant

vknapti
 knapp ivan
 tina kann in tipp
 antik-app

vknapti
 knapp iva
 tina kann
 antik-app

vknapp
 knapp
 tina k
 antik-

Quellen

Kapitel 1

- 1 INGOLD, 2021, S. 41
- 2 vgl. INGOLD, 2021, S. 118 – 119
- 3 vgl. INGOLD, 2021, S. 29
- 4 INGOLD, 2021, S. 43 und ONG, 1987, S. 119
- 5 vgl. INGOLD, 2021, S. 121 und 175
- 6 vgl. <https://www.mainz.de/kultur-und-wissenschaft/gutenberg-druckkunst/gutenberg/gutenberg> (abgerufen am 22.5.2022) und <https://www.britannica.com/biography/Johannes-Gutenberg> (abgerufen am 18.5.2022)
- 7 INGOLD, 2021, S. 121
- 8 vgl. INGOLD, 2021, S. 120
- 9 vgl. INGOLD, 2021, S. 118
- 10 vgl. INGOLD, 2021, S. 42
- 11 INGOLD, 2021, S. 122
- 12 vgl. INGOLD, 2021, S. 119 – 123
- 13 vgl. INGOLD, 2021, S. 41
- 14 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 20

Kapitel 2

- 15 vgl. FRIEDLAENDER, 1967, S. 13
- 16 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 43
- 17 vgl. NOORDZIJ, 2006, S. 20 – 33 (Kapitel 2)
- 18 vgl. NOORDZIJ, 2006, S. 75 – 79 (Kapitel 8)
- 19 NOORDZIJ, 2006, S. 15 – Im Original: The relation between shape and countershape, which in writing amounts to the relation between white and black, is the foundation of perception. [...] Writing rests on the relative proportions of the white in the word. [...] The white of the word is the only thing all the various kinds of writing have in common.
- 20 NOORDZIJ, 2006, S. 15 – Im Original: The word is the smallest organic unit in writing.
- 21 vgl. NERDINGER, 1954, S. 95 – 100 (Kapitel M)
- 22 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 24

- 23 NOORDZIJ, 2006, S. 14 – Im Original: The black of the letter stays the same; typographic quality is depending on the white of the word.
- 24 NOORDZIJ, 2006, S. 33 – Im Original: Only in a metaphorical sense can we speak here of a stroke.
- 25 vgl. NOORDZIJ, 2006, S. 10
- 26 vgl. WILLERSTORFER, 2019, S. 8 – 9

Kapitel 3

- 27 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 80
- 28 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 75 – 82 (Kapitel 11)
- 29 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 24
- 30 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 14
- 31 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 123
- 32 SMEIJERS, 1996, S. 64 – Im Original: Haultin proved here that he regarded type as absolutely different from writing. The influence of the written letter on size was being abandoned. [...] There are no manuscripts – or perhaps just a few – with a line increment even near to 8 points.
- 33 SMEIJERS, 1996, S. 65 – Im Original: disconnection from sizes defined by the human writing hand
- 34 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 175
- 35 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 145
- 36 SMEIJERS, 1996, S. 145 – Im Original: Now, on a screen, we are able to see letterforms as big as our hands. One might think that a punchcutter's magnifying glass removes this difference. But the work itself – the cutting of the punch – is still done at the final, true size. On our present-day screens we can enlarge the image not just to get a better look, but also to enhance the accuracy of control over possible changes. That kind of measured accuracy is not possible at true size. My guess is that punchcutters would push themselves into a position where they did not quite know what they were changing. They just had to look at the result and see if they liked it. They began, with experience, to rely increasingly on intuition.
- 37 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 176
- 38 vgl. SMEIJERS, 1996, S. 146 – 148

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Eigene Abbildung auf Grundlage von <https://pampatype.com/blog/the-typographic-vault> (abgerufen am 23.5.2022) und NOORDZIJ, 2006, S. 77 – 79. Font von Toshi Omagari: <https://github.com/Tosche/Noordzij-Cube-Variable> (abgerufen am 24.5.2022).
- Abb. 2:** Eigene Abbildung.
- Abb. 3:** Eigene Abbildung.
- Abb. 4:** Eigene Abbildung auf Grundlage von SMEIJERS, 1996, S. 106.
- Abb. 5:** Eigene Abbildung.
- Abb. 6:** Eigene Abbildung. Dargestellte Schrift: Suisse BP Int'l Regular von Ian Party.
- Abb. 7:** Eigene Abbildung. Vgl. <https://docs.microsoft.com/en-us/typography/font-list/sitka> (abgerufen am 19.4.2022).

Sämtliche Bilder des zweiten Teils sind eigene Abbildungen, sofern nichts anderes vermerkt.

Literaturliste

DREYFUS, JOHN: *The Invention of Spectacles and the Advent of Printing.* in: *The Library. Sixth Series, Volume x, No. 2.* Oxford: University Press, 1988.

FRIEDLAENADER, HENRI: *Die Entstehung meiner Hadassah-Hebräisch.* Hamburg: 1967.

INGOLD, TIM: *Eine kurze Geschichte der Linien.* Göttingen: Konstanz University Press, 2021. – Die englische Erstausgabe erschien 2007 bei Routledge, London.

NOORDZIJ, GERRIT: *The stroke. Theory of Writing.* London: Hyphen Press, 2005. – Die niederländische Erstausgabe erschien 1985 bei Van de Garde, Zaltbommel.

ONG, WALTER: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.

SMEIJERS, FRED: *Counterpunch. Making Type in the 16th Century, Designing Typefaces Now.* London: Hyphen Press, 1996. – Das Buch erschien erneut 2012 bei Princeton Architectural Press, New York.

WILLERSTORFER, STEFAN: *White, Black. Grey! Why Sketching matters,* in: *Yearbook of Type 2019/20.* Karlsruhe: Slanted Publishers, 2019.

Selbständigkeitserklärung

Ich bestätige hiermit, dass ich die vorstehende theoretische Bachelorarbeit selbstständig angefertigt habe, fremde Quellen kenntlich gemacht habe, sowie wörtliche wie auch sinngemässe Textteile, Gedanken oder fremdes Bildmaterial als solches kenntlich gemacht habe. Diese Arbeit wurde bisher weder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt noch veröffentlicht.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Aaron Aebi'.

Aaron Aebi
Bern, 3. Juni 2022





