

**Ausgleich und Spationierung  
als Maßnahmen zur Harmonisierung  
von Versalzeilen**

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>3</b>
<b>1. Einleitung</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Ästhetischer Ansatz</b> .....	<b>6</b>
2.1. Formale Bedingungen .....	6
2.1.1. Zu Versalien und Gemeinen .....	6
2.1.2. Zur Lesbarkeit .....	6
2.2. Einige Meinungen .....	7
2.3. Wahrnehmung .....	13
2.3.1. Wozu ein harmonisches Gesamtbild? .....	13
2.3.2. Gestaltgesetze .....	13
2.3.2.1. Das Gesetz der Nähe .....	14
2.3.2.2. Das Gesetz der Geschlossenheit .....	14
2.3.3. Die Flächenwirkung von Versalien .....	15
2.4. Lesbarkeit versus Gestaltung .....	21
2.4.1. Ornamentale Wirkung von Schrift .....	21
2.5. Einige Fallbeispiele .....	24
2.5.1. Logo .....	24
2.5.2. Plakat .....	25
2.5.3. Geschäftsbeschriftung .....	27
<b>3. Technischer Ansatz</b> .....	<b>29</b>
3.1. Technische Bedingungen damals (Bleisatz) .....	29
3.2. Zur Bedeutung von Fachbegriffen im Wandel der Zeit .....	31
3.2.1. Unterschneiden und Kerning .....	31
3.2.2. Spationieren und Sperren .....	32
3.2.3. Laufweitenveränderung .....	33
3.3. Technische Bedingungen heute (DTP-Programme) .....	34
3.3.1. Adobe InDesign .....	34
3.3.2. QuarkXPress .....	37
3.3.3. Vergleich Adobe InDesign – QuarkXPress .....	40
3.3.4. Microsoft Word .....	40

<b>4. Methoden zum Versalausgleich unter heutigen Bedingungen</b> .....	<b>42</b>
4.1. Dreiergruppenbildung .....	43
4.2. Zweiergruppen betrachten .....	46
4.3. Laufweite erhöhen und ausgleichen .....	47
4.4. Augenmaß .....	48
4.4.1. Eine Schriftart, verschiedene Schnitte .....	48
4.4.2. Auf das Wort kommt es an .....	50
4.4.3. Speziell zugerichtete Schriften .....	50
<b>5. Schluss</b> .....	<b>52</b>
<b>6. Anhang</b> .....	<b>54</b>
6.1. Glossar .....	54
6.2. Bibliografie .....	55
6.3. Abbildungsverzeichnis .....	56
6.4. Abstract .....	57

## Vorwort

Meine Motivation, mich mit dem Thema Versalausgleich auseinander zu setzen begann, als ich mitten im ersten Semester meines Studiums zum Grafikdesigner erfuhr, dass es notwendig sei, die Abstände von Großbuchstaben optisch auszumitteln. Seitdem war ich entsetzt, wie selten ich diese doch so einleuchtende Vorgehensweise in meinem Umfeld entdecken konnte. Und hierbei meine ich nicht die mitunter laienhafte Ladenbeschriftung des nächsten Imbissstandes, sondern Verpackungen, Anzeigen, Buchumschläge, etc. von anerkannten Marken und Institutionen, die professionell von Agenturen betreut werden. Eigentlich sollten diese Leute über solche Feinheiten Bescheid wissen, denn schließlich zeichnet ein Bewusstsein für diese Genauigkeit im Detail einen Profi aus.

Die Möglichkeiten im digitalen Schriftsatz sind praktisch grenzenlos, doch so auch die Fehlerquellen. Demnach benötigt man heute viel mehr Wissen so mit Schrift umzugehen, dass sie auch ihren Zweck erfüllt. Mittlerweile ist Typografie ein bedeutender Bereich in der Ausbildung des Grafikdesigners geworden. Vielleicht kann diese Arbeit ein wenig dazu beitragen, sich über ein oft vernachlässigtes Thema, das aber große Auswirkungen zeigt, bewusst zu werden und in Zukunft mit mehr Wissen und Anspruch an den Umgang mit Versalien heranzugehen.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Giovanni de Faccio, meinem Lehrmeister in Schrift und Typografie, dafür bedanken, mit seiner Hingabe auch in mir die Liebe zur Schrift geweckt zu haben. Weiters bedanke ich mich bei Dr. Peter Stasny für die gewissenhafte Betreuung. Zu guter Letzt möchte ich auch noch meine Großeltern erwähnen, ohne deren Unterstützung ich diese Universität nicht besuchen hätte können und auch diese Diplomarbeit nicht entstanden wäre.

# 1. Einleitung

DAS AUSGLEICHEN VON GROSSBUCHSTABENFORMEN IST WICHTIG, UM OPTIMALE LESBARKEIT ZU GEWÄHRLEISTEN. EINFACH SO NEBENEINANDER GESETZT ENTSTEHEN UNREGELMÄSSIGKEITEN, WEIL DIE FORM VON GROSSBUCHSTABEN IM BLEI- WIE IM COMPUTERSATZ „NIEMALS ZU ETWAS ANDEREM BESTIMMT WAR ALS ZUR ERGÄNZUNG UND BEREICHERUNG DER ZUGEHÖRIGEN KLEINBUCHSTABEN“ (RENNER 1948 : 28). „UNGESPERRTE UND ZU SCHWACH GESPERRTE VERSALIENZIELLEN SIND STETS HÄSSLICH. IHRE BUCHSTABEN KLEBEN SOZUSAGEN ANEINANDER UND ERGEBEN EIN NUR SCHWER ENTZIFFERBARES LINIENGEWIRR“ (TSCHICHOLD 1975 : 89). DAS LÄSST SICH LEICHT AN DIESEM ABSATZ NACHVOLLZIEHEN, DER SCHWERER LESBAR IST ALS DER ANDERE TEXT, DA ER UNBEARBEITET IN GROSSBUCHSTABEN GESETZT IST.

Die Typografie hat innerhalb der letzten 60 Jahre zwei große Revolutionen erlebt. Neben dem ursprünglichen Bleisatz kam in den 1950ern die Fotosatztechnik hinzu. Hierbei wurden die Textbestandteile durch reprografische Belichtungstechniken gewonnen. Zuerst vorwiegend für den Titelsatz genutzt, übernahm der Fotosatz in den 1970ern und 1980ern zunehmend auch den Mengensatz, da er fortlaufend mit Bestandteilen aus der Computertechnologie aufgerüstet wurde. Im Zuge der Desktop-Publishing-Ära ab Mitte der 80er Jahre war es aufgrund visuell orientierter Betriebssysteme möglich, das Entworfenere schon direkt am Monitor zu sehen. Dies führte zu einer Zusammenführung von Satz-, Grafik- und Bildgestaltung, was in weiterem Zuge auch jedem, der einen PC besaß, die Möglichkeit bot, mit Schrift zu arbeiten.

In diesem Wandel musste sich der noch im Bleisatz ausgebildete Schriftsetzer mitbewegen, wobei es bereits in der Ausbildung etwa ab den 1970ern eher um die typografischen Inhalte, als um den Umgang mit dem rückläufigen Bleisatz ging. Nachdem der Buchdruck vom Offsetdruck abgelöst wurde, wechselten viele Setzer in die Belichtung der Druckplatten oder zum Fotosatz und später zum digitalen Schriftsatz. Auf diesem Weg haben immer mehr Leute den Beruf verlassen, auch weil die neuen Technologien weniger Personal benötigten. Im Gegensatz dazu wurde das Arbeiten mit Schrift schrittweise für den Grafiker bedeutungsvoller. Auf lange Frist gesehen übernahm er die Verantwortung den Schriftsatz, ohne dabei in der Anfangszeit das dafür nötige Wissen zu besitzen.

So lässt es sich einerseits an technologischen Bedingungen festmachen, dass bestimmtes typografisches Wissen fehlt, um einsatzgerecht mit Schrift umzugehen. Andererseits trägt auch der direkte Zugang der breiten Masse zur Gestaltung über den Computer zu erschreckenden Ergebnissen bei. Mit jenen wird sich diese Arbeit aber nicht befassen, da ich den Fokus auf den professionellen Bereich rich-

ten möchte, von dem man gute Ergebnisse erwarten kann und muss.

Das Ausgleichen und Spationieren von Versalien zählt zu einer der Hauptregeln des Umgangs mit Schrift. Welchen Regeln folgt dieses eigentlich einfache Vorgehen, das Ästhetik und Lesbarkeit so enorm verbessert? Wie wurde es bisher aufgefasst? Da es zu diesem Thema keine explizite Literatur gibt, sondern nur immer wieder Erwähnungen und Anmerkungen in größeren typografischen Werken, möchte ich meine Aufmerksamkeit darauf richten.

Dabei gehe ich im ersten Teil meiner Arbeit von den ästhetischen Anforderungen aus. Welche formalen Bedingungen gibt es und woher kommt es, dass der Umgang mit Großbuchstabenformen anders ist als mit Kleinbuchstaben? Wie wirkt sich das auf die Lesbarkeit aus? Um ein Gefühl für die Betrachtung der Formen zu erlangen, werden die Ansichten verschiedener Typografen und Fachliteratur im Laufe der Zeit aufgeführt und gesammelt. Weiters gehe ich auf die Wahrnehmung ein; es wird erläutert, wozu ein harmonisches Gesamtbild nötig ist, welche Gestaltgesetze beim Versalausgleich relevant sind, worauf die Proportionen von Großbuchstaben basieren und welche besondere Flächenwirkung sie besitzen. Danach soll Lesbarkeit gegen Gestaltungsfreiheit gestellt werden – gibt es auch Regeln, wenn man mit Schrift gezielt eine ornamentale Wirkung erreichen möchte? Aufgrund dieser Basis ästhetischen Wissens werden neun Fallbeispiele besprochen.

Die technischen Hintergründe werden im zweiten Teil ermittelt. Wie sah die Problemsituation damals im Bleisatz aus und wie wird damit heute im Desktop Publishing über die Programme Adobe InDesign und QuarkXPress umgegangen? Dazwischen möchte ich auf die Bedeutungsänderung verschiedener typografischer Fachausdrücke im Wandel der Technologie eingehen, die sich zum Teil erweitert oder vermindert haben.

Aufgeklärt über gestalterische Aspekte und technische Möglichkeiten geht es im dritten Teil darum, Schritt für Schritt mehrere Herangehensweisen zum Ausgleichen kennen zu lernen. In den Beispielen werden verschiedene Schriftarten und verschiedene Schriftschnitte abgehandelt, um ein möglichst breites Spektrum an Einsatzsituationen abzudecken. Auf diese Weise soll man ein sensibleres Auge für die Problemstellung entwickeln und lernen, den optischen Eindrücken zu vertrauen.

Abschließend werden die Ergebnisse der Arbeit nochmals aufgerollt und zusammenfassend beantwortet sowie weitere Forschungsfelder aufgetan.

## 2. Ästhetischer Ansatz

### 2.1. Formale Bedingungen

#### 2.1.1. Zu Versalien und Gemeinen

Die Großbuchstaben, wie wir sie heute kennen, basieren in ihrem auf die Römer zurückreichenden Ursprung auf den drei Grundformen, Dreieck, Kreis und Quadrat. „Die Zeichen J, U und W, die sich diesem Prinzip nicht recht fügen, sind erst viel später aufgekomen. [...] Die Römer vollendeten die Gestalt unserer Schrift dadurch, daß sie die Buchstaben, das Q ausgenommen, einem strengen Zweiliniensystem unterwarfen und, indem sie die Endungen der Striche [Serifen, O.S.], der Meißeltechnik gemäß, deutlich ausprägten, mit ihnen eigentliche Zeilen bilden lernten“ (Tschichold, 1960: 30–31). Viele der Buchstaben erhielten dadurch gleichsam eine optische Basis, über die sich ihr Körper, tektonischen Baugesetzen nicht unähnlich, zu beinahe majestätisch zu nennender Wirkung erhob. Kleinbuchstaben „mit ihren Ober- und Unterlängen sind in einem Vierliniensystem aufgebaut [siehe 3.1]; die über und unter die x-Höhe hinausragenden Striche mindern die Monumentalität [des Schriftbildes, O.S.] und fördern die Unterscheidbarkeit und damit die Lesbarkeit. [...] Die Kleinbuchstaben entstanden etwa 1000 Jahre nach den Versalien. Sie wuchsen aus der späten römischen Kursive und Halbunziale und fanden ihre reife Form in den Klöstern des Reiches Karls des Großen und seiner Nachfolger. Sie wurden durch die breit zugeschnittene Kiefeder und das relativ schnelle Schreiben der Kodizes geformt.“ (Kapr/Schiller, 1976: 102)

Unsere Schrift besteht also aus zwei vom Grund her verschiedenen Alphabeten: Versalien und Gemeinen. Diese stellen in ihrer Entstehung, grafischer Form und Ausdrucksform einen Widerspruch dar, der auch durch übereinstimmende Serifen, gleichmäßigen Grauwert und einheitlicher Überarbeitung durch einen Schriftzeichner bestehen bleibt. (vgl. Kapr/Schiller, 1976: 102) Es ist wichtig von diesem Gegensatz zu wissen und ihn grafisch auszuwerten, wenn mit beiden und einzelnen Formen für sich umgegangen wird.

#### 2.1.2. Zur Lesbarkeit

Der Zweck fast jedes Druckerzeugnisses besteht darin, einen Text lesbar zu machen und daran mitzuwirken, dass er auch gelesen wird. Dabei muss aber unterschieden werden zwischen dem Lesen längerer zusammenhängender Texte und dem Lesen von Überschriften, Aufrufen, Plakaten, Beschilderungen und Anzeigen. Ein normaler Text wird von Erwachsenen so gelesen, dass die einzelnen Buchstaben gar

nicht wahrgenommen werden, sondern, dass drei bis zehn Buchstaben auf einen Blick, ein oder zwei Wörter als Ganzes erfasst werden. Man schreitet sprunghaft voran, lässt seinen Blick durchschnittlich 1/10 Sekunde rasten und springt dann zum nächsten Wortbild weiter. (vgl. Kapr/Schiller, 1976 : 12)

Wörter in Kleinbuchstaben besitzen einen charakteristischeren und unterscheidbareren Wortumriss, zu dem Ober- und Unterlängen oder der i-Punkt beitragen (Abb. 2.1). Bei Wörtern aus Versalien zeigen sich hingegen immer mehr oder weniger lange Rechtecke. Der Versaliensatz ist deshalb platzintensiver und um einiges schwerer lesbar. (vgl. Hochuli, 2005 : 24)



Es genügt für die Lesbarkeit nicht, wenn sich die einzelnen Buchstaben möglichst gut von einander unterscheiden, sie müssen sich auch leicht zu Wortgruppen verbinden lassen können. Dazu gehört unter anderem ein möglichst gleichmäßiges Graubild. (vgl. Kapr/Schiller, 1976 : 12) Denn auf jeder Drucksache wirken bedruckte und unbedruckte Flächen zusammen – so wie die Seite ein möglichst fleckenloses aber nicht langweiliges Grau zeigen sollte, müssen auch Zeilen und Worte von gleichmäßigem Grau sein. (vgl. Hochuli, 2005 : 24) „Zu fleckigen Wort-, Zeilen- und Seitenbildern kommt es, wenn die Abstände zwischen den Lettern nicht stimmen, wenn sie zu groß, zu klein oder unregelmäßig sind.“ (Hochuli, 2005 : 24)

Ein Lesetext, der in Versalien gesetzt ist, „erfordert eine um 35 Prozent größere Druckfläche und eine größere Zahl von visuellen Fixationen. Ohne Ober- und Unterlängen wirken die Umrisse der Wortbilder monoton und ermüden die Augen. Die Lesegeschwindigkeit verringert sich um 12 Prozent gegenüber einem in Kleinbuchstaben (mit einzelnen Großbuchstaben am Satzanfang) gesetzten Text.“ (Kapr/Schiller, 1976 : 12)

Um Versalien besser lesen zu können, muss man sie einzeln erkennen, praktisch buchstabieren. Damit dies zügig und klar vonstatten geht, ist es wichtig, dass die Abstände zueinander so ausgeglichen sind, dass die Formen einzeln gut erkennbar sind, aber in Kombination ein gleichmäßiges Wortbild ergeben.

## 2.2. Einige Meinungen

Ein wichtiger Teil dieser Arbeit besteht in einem kritischen Überblick zu wesentlichen Ansichten verschiedener bedeutender Gestalter zum Thema. Auch wenn alle dem selben Ziel, einem harmonischen Wortbild, entgegenstreben, unterscheiden sich die Ansätze und Erläuterungen im Detail. Details helfen,



den Umgang mit diesem etwas abstrakten Thema zu erleichtern und einen weiteren, klareren Zugang zu schaffen.

Rudolf von Larisch, jener Schriftkünstler, der vor über hundert Jahren versuchte, sich gegen den Schriftenverfall zu stellen, veröffentlichte 1905 die erste Auflage seines bekannten Werkes „Unterricht in ornamentaler Schrift“. Larisch bezieht sich auf ornamentale Handschrift in Versalien und zeigt in seinem Buch mögliche Anlehnungsversuche rhythmischer Schriftgestaltung. Dabei geht es ihm jedoch nicht um eine Anpassung der persönlichen Schrift nach Musteralphabeten oder anderen Vorbildern, denn diese soll sich frei und selbst entwickeln können. Schwerpunkt des Buches ist das Prinzip eines gleichmäßigen Gesamtbildes durch die Schriftverteilung. Damit meint Larisch, dass Schriftflächen rhythmisch einheitlich geschlossen werden und die Buchstaben „gleich weit von einander entfernt erscheinen [Abb. 2.2].“ (Larisch, 1909: 7) Auch wenn es hier um Handschrift geht, ist der Bezug zum Sperren in der Typografie klar herstellbar: „Es ist alles relativ auf dieser Erscheinungswelt und namentlich bei der Schriftverteilung: Eine Lücke, die nicht ornamental gelöst werden kann [die Handschrift bietet ja die Möglichkeit der Veränderung von Buchstabenformen und -kombinationen, O.S.] oder will, verschwindet, sobald die anderen Buchstaben weiter auseinander geschoben werden.“ (Larisch, 1909: 39) Da die Typografie über den Computersatz die Beweglichkeit im Bezug auf Zeichenabstände bekommen hat, die in der Kalligrafie schon immer gegeben war, ist diese Aussage Larischs im Bezug auf Kerning-Paar (siehe 3.2.1) genauso verständlich: „Die Schriftzeichen verleiten schon durch ihre Konfiguration zu ähnlichen Fehlern. Da wo Buchstaben bequem aneinander zu reihen sind (NIHK, VAW, IB, HD, HR, IE), da wird in der Regel viel zu nahe gegangen, so daß die anderen Buchstabenkombinationen wie z. B. TY, ZA, WT, LA etc. zu weit auseinander geschoben erscheinen.“ (Larisch, 1909: 40)



KOENIG·RAUBUNG·HATTE·ZWEI·SDEHNE·  
DER·EINE·HIESS·AGNAR·DER·ANDERE·G  
ERRDT·AGNAR·WAR·ZEHN·WINTER·GER·  
ROTH·ACHT·WINTER·ALT·DIE·BEIDEN·F·  
UHREN·IM·BOOTE·MIT·IHREN·ANGELN·  
ZUM·KLEINFISCHFANG·DA·TRIEB·SIE·DER  
WIND·IN·DIE·SEE·HINAUS·IM·NACHT·DUN  
KEL·SCHEITERTEN·SIE·AM·LANDE·STIE  
GEN·HINAUF·UND·FANDEN·EINEN·KOTTER  
BAUER·WO·SIE·DEN·WINTER·UEBER·BLIE

Abb. 2.2 – Auch in ornamentaler Handschrift ist ein gleichmäßiges Gesamtbild der Buchstabenabstände von großer Bedeutung.

Larisch geht auch auf die Wirkung einzelner Buchstaben ein und wie danach zu handeln ist: „Dunkle Buchstaben, in welchen die Buchstabenschenkel nahe aneinander liegen (meist R B) saugen derart stark die angrenzenden Hintergrundausschnitte auf, daß die Nachbarbuchstaben etwas weiter weg zu stellen sind. [...] Achtung auf A, W, V, Z, die schneiden energisch wirkende Lücken heraus. Q, O, C, G, D

sind lichte Buchstaben, also normale Stellung, B, R, M sind schwarze Buchstaben, also etwas weiter weg mit den Nachbarn [...]“ (Larisch, 1909 : 45)

Paul Renner setzt beim Beschreiben des Ausgleichens praktisch an und erläutert die technischen Bedingungen im Bleisatz: „Die Schriftgießereien richten diese Großbuchstaben so zu, daß sie mit den Kleinbuchstaben zusammen verwendet werden können. Wenn der Setzer sie für sich allein verwendet, muß er sie ausgleichen; [...] Ausgleichen heißt nicht : jeden Zwischenraum erweitern, sondern nur die beim unausgeglichenen Satz zu eng nebeneinander stehenden Buchstaben so weit von einander entfernen, daß der in den Grundstrichen jedes einzelnen Buchstabens anklingende Rhythmus auch den Abstand der Grundstriche aller benachbarten Buchstaben bestimmt.“ (Renner, 1948 : 28–29)

LABORA      LABORA      Abb. 2.3

„Unter Ausgleichen verstehen wir im allgemeinen das Entfernen von störenden Dichten und Weiten, welche besonders in Versalzeilen, aber auch in Zeilenabständen das Bild unruhig erscheinen lassen [Abb. 2.3 links]. Aus diesem Grunde ist in Antiqua-Versalzeilen in erster Linie das Fleisch so zu berücksichtigen, daß ein V, V, W, L, T, F, Y keine Lücken im Wortbild erscheinen läßt [Abb. 2.3 rechts].“ (Davidshofer/Zebe, 1961 : 69) Die beiden Typografen schreiben weiter, dass es darum geht, ein einheitlich auftretendes, harmonisches Gesamtbild zu erreichen: „Wenn man nun einige Buchstaben zu einem Wort zusammensetzt, so entsteht ein kombiniertes abstarcktes Bild, welches unausgeglichen keine Einheit bildet, sondern infolge seiner verschieden zusammengelagerten Einzelformen viel eher auseinanderstrebt. Diesem Zustand kann der Setzer abhelfen durch Ausgleichen. Es entsteht dann ein Wortgebilde, das Ausrichtung zeigt. Es wird zum Begriff der Ordnung.“ (Davidshofer/Zebe, 1961 : 219)

Die Maßnahme zur Erhöhung des Abstandes und demnach auch zum Ausgleichen bestimmter Zeichen nannte man im Bleisatz „sperren“ (genaueres zu dieser Bezeichnung in Kapitel 3.2.2). Jan Tschichold kommentiert dieses Vorgehen folgenderweise: „Die oberste Regel für das Sperren von Großbuchstaben oder Versalien verlangt einen rhythmisch vollkommenen Zusammenhang der Wortbilder und Zeilen. Unter Sperren versteht man die Verteilung angemessener Zwischenräume zwischen den Buchstaben. Ein ungesperres Wortbild ist unter allen Umständen mangelhaft.“ (Tschichold, 1965 : 26) Tschichold lehnt Abänderung von Buchstabenformen (wie ein Verkürzen des Querstriches des L) oder das Zusammenführen von lückenreißenden Kombinationen wie LA, entschieden ab: „Die Buchstaben selbst sind unveränderlich und unberührbar. Das rhythmische Wortbild darf nicht auf Kosten der richtigen Gestalt der Buchstaben erzwungen werden.“ (Tschichold, 1965 : 26) Die Abstände der Buchstaben zueinander

sind dabei immer zu erweitern: „Eine dichte Reihung ist [...] unter allen Umständen unrichtig, unvollkommen, schlecht. Selbst wenn ein Wort, wie HENNE oder HUHN, keine lückenreißenden Buchstaben enthält [Abb. 2.4].“ (Tschichold, 1965: 26)

## HUHN HUHN

Abb. 2.4

Das Ziel, eine optische Einheit zu erreichen, hat auch der Briete David Kindersley, Schüler von Eric Gill. Er schuf in den 1960ern über die technischen Möglichkeiten des Fotosatzes eine Methode des optischen Ausgleichens und sieht das Licht als wesentlichen Faktor, um Buchstabenformen in einer „passiven Position“ zueinander zu setzen. Passiv bedeutet, dass es in der Kombination der Großbuchstaben nicht zu formbedingten Spannungen kommt, sondern ein gleichmäßiges Gesamtbild entsteht. „Light should be involved both in the structure of our letters and as a counter-balance of image. If we want optically aligned margins, if we want words to be recognized as words and not as a number of letters, we must pay more, not less, attention to the fit of letters. If we are concerned with the comprehensibility of the printed page, we must be as certain as we can be that the eye is not disturbed by uneven light/space distribution. Correct spacing is the endless repetition of each letter residing visually in the centre between its neighbours.“ (Spencer, 1969: 169) Dabei fasst er den Raum zwischen den Großbuchstaben als eine Gegebenheit auf, mit der umzugehen ist: „Space is not divisible, not something put between letters. It is there and has to be controlled, in much the same way as the stained-glass artist controls the light transmitted through the glass. Letters must be placed on the white paper in such a way as to organize the light/space in proportions that will not appear uneven. A certain amount of black needs a certain amount of white, but this depends, for the eye on where the black is.“ (Spencer, 1969: 169) Als einzigen Richtwert geht Kindersley dabei von der visuellen Mitte eines jeden Buchstabens aus, die vom Auge bestimmt wird (Abb. 2.5). Ziel ist es, dass der Absand jedes visuellen Mittelpunktes eines Buchstabens zum nächsten identisch ist, was ein ausgeglichenes Ergebnis liefern sollte: „Perfect spacing means that the letters in a word are bounded like bricks, and therefore maximum ‘word-pattern’ recognition is possible without the eye having to hesitate on account of spacing. [...] Each letter should appear exactly in the centre (i.e. in a passive position) between its two neighbours. To me this is the only criterion.“ (Spencer, 1969: 170)

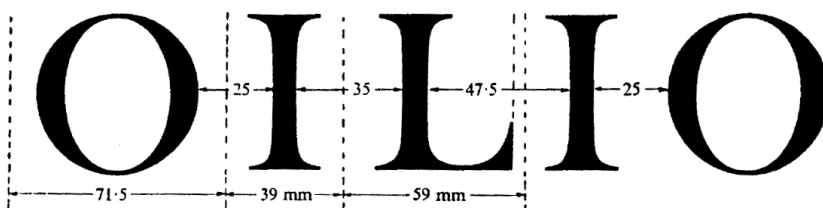


Abb. 2.5

Der schweizer Typograf Ruedi Rüegg erklärt den Zweck des Ausgleichens kurz und bündig mit dem Ziel: „den der Buchstabenform und Grösse entsprechenden oder speziell beabsichtigten Rhythmus von bedruckter zu unbedruckter Fläche kontinuierlich einzuhalten. Wir korrigieren störende Löcher (zu hell) und zu enge Kombinationen (zu dunkel).“ (Rüegg, 1972 : 89)

Otl Aicher, mit seiner Vorliebe für Kleinschrift in Folge des Bauhauses, geht an das Thema über die drei Grundformen, die den Versalien innewohnen, heran: „im nebeneinander der buchstaben entstehen leicht löcher oder verengungen, wenn man, vor allem bei titelschriften, nicht visuell ausgleicht, die ruhe sucht, die für das auge keine störungen enthält. [...] praktisch hat jeder buchstabe einen jeweils anderen abstand zu seinem nebenbuchstaben, weil die drei grundformen der versalien, das quadrat, das dreieck und der kreis, in ihren verbindungen untereinander wechselnde abstände benötigen, um ein gleichmäßiges bild zu ergeben.“ (Aicher, 2005 : 144) Aicher betont den Wert des eigenen optischen Urteils und der Bildung eines sensiblen Blicks mit einem simplen Beispiel: „man kann das auge programmieren, daß es in einem topf zuerst das fleisch sieht. das auge des typographen ist so programmiert, daß es zuerst die löcher, die leerstellen entdeckt. ebenso kann man sich auf die kleckse, die schwarzen verdichtungen konzentrieren. auf diese weise bekommt man eine qualitätskontrolle für einen text, der besser ist als zahlenwerte. eine schrift solle ein gleichmäßiges bild, einen gleichmäßigen grauwert ergeben, ohne störungen.“ (Aicher, 2005 : 144)

Sich auf ein Beispiel eines ausgeglichenen Versalwortes beziehend (Abb. 2.6), beschreibt Jost Hochuli das Thema sehr anschaulich. Dabei erläutert er die Flächenwirkung: „Obwohl die Flächen zwischen den Buchstaben ungleich sind, wirkt das Wort ausgeglichen; folglich kann es nicht an flächenräumlich gleichen Abständen liegen. Wenn wir den Begriff Fläche durch den Begriff Licht ersetzen, wird alles viel einfacher, und wir können auf unklare Begriffe, wie den des ‚Restraumes der Buchstaben‘ verzichten. Das Licht – die Helligkeit des Grundes – fließt von oben und von unten in die Innenräume der Zeichen und in die Räume zwischen den Zeichen. Dabei ist das von oben kommende Licht aktiver als das von unten einfließende. Dies hat zur Folge, dass der Buchstabe n einer Serifenlosen etwas breiter gezeichnet werden muss als das u der gleichen Schrift, wenn er optisch gleich breit wirken soll. Ebenso muss die Fläche zwischen I und A weniger groß sein als die Fläche zwischen I und V (gleiche Winkel bei A und V vorausgesetzt). Mit der Theorie der Flächengleichheit ist diesem Phänomen nicht beizubekommen, mit der Forderung nach gleichem Licht jedoch wohl.“ (Hochuli, 2005 : 27–28)

WORTBILDER    WORTBILDER    Abb. 2.6

Kurt Weidemann zeigt wenig Verständnis, dass dieses einleuchtende Vorgehen nur selten angewandt wird: „Früher (als sowieso alles besser war) hat Jan Tschichold im Versalsatz die Buchstaben zunächst sorgfältig ausgeglichen und dann mit einem Sechstel der Kegelstärke [siehe 3.1] gesperrt. Ist es so schwer das einmal zu wissen und danach immer wieder zu machen?“ (Weidemann, 2005: 121)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die verschiedenen Sichtweisen alle darauf hinauslaufen, einen sensiblen Blick für die Gegebenheiten zu entwickeln. Welche wahrnehmungstechnischen Eigenschaften dabei von Relevanz sind und wozu ein harmonisches Gesamtbild überhaupt von Nutzen ist, wird im nächsten Abschnitt erläutert.

## 2.3. Wahrnehmung

### 2.3.1. Wozu ein harmonisches Gesamtbild?

Rudolf Arnheim geht in seinem Buch „Kunst und Sehen“ auf die Wahrnehmungskräfte ein, von denen ein wichtiger Teil das Gleichgewicht ist: „Warum ist Gleichgewicht in einem Bild unentbehrlich? Es sei daran erinnert, dass visuell und physikalisch im Gleichgewicht alle Glieder so verteilt sind, daß sie zur Ausgeglichenheit und zur Ruhe kommen. In einer ausgewogenen Komposition sind alle Faktoren wie Form, Richtung und Anordnung gegenseitig festgelegt, so daß keine Änderung mehr möglich scheint, und das Ganze den Charakter der ‚Notwendigkeit‘ in allen Teilen angenommen hat.“ (Arnheim, 1965 : 9) Was sich hier zwar auf die bildende Kunst bezieht, ist ebenso auf die Typografie auslegbar. Wenn auch die Kunst andere Motivationen besitzt als die Typografie, geht es dennoch um die visuelle Wahrnehmung.

„Eine nicht ausgewogene Komposition erscheint zufällig, transitorisch und daher eigentlich nicht gültig. Ihre Glieder streben danach, Ort und Gestalt zu wechseln, um einen der Gesamtstruktur eher angemessenen Zustand zu erreichen.“ (Arnheim, 1965 : 9–11) Ein unharmonisches Gesamtbild verliert in der Typografie auch an Klarheit und Wertigkeit. Selbst wenn man gezielt eine ornamentale Wirkung erzeugen möchte, hat man sich an einer bestimmten Ausgewogenheit des Gesamtbildes des Gestalteten zu orientieren, denn sonst bleibt Unruhe erhalten: „Da nun eine Veränderung nötig sein würde, erweist sich die Bewegungslosigkeit des Werkes als Hinderins. Zeitlosigkeit wird durch die beklemmende Erfahrung einer angehaltenen Zeit ersetzt.“ (Arnheim, 1965 : 11)

Die Bildende Kunst lebt im Prinzip vom ausgewogenen Zusammen ungleicher Teile. Arnheim erwähnt, dass oft eine Art Ungleichheit erzeugt wird, um etwas zu betonen, wie etwa das Missverhältnis der Größe von Objekten. Ausgleichende Faktoren lassen den Gesamteindruck dann jedoch als überzeugend darstellen. (vgl. Arnheim, 1965 : 11) Diesen Aspekt gilt es nicht zu vergessen, wenn es um das ornamentale Gestalten mit Schrift geht. Auch hier kann ein Ungleichgewicht im Detail auftauchen, das z.B. durch regelmäßige Wiederholung ein gültiges Gesamtbild erzeugt und somit wieder zur globalen Harmonie beiträgt.

### 2.3.2. Gestaltgesetze

Die Gestaltgesetze befassen sich mit den Gesetzmäßigkeiten visueller Wahrnehmung. Von ihnen gibt es weit über hundert, ich beschränke mich hier aber auf das „Gesetz der Nähe“ und das „Gesetz der

Geschlossenheit“, weil ich diese für den Versalausgleich als am wichtigsten erachte. Auf das „Gesetz der guten Fortsetzung“ verzichte ich, da die Formenkombination im übernächsten Punkt bei der „Flächenwirkung von Versalien“ ausführlicher und themenspezifischer erläutert wird.

### 2.3.2.1. Das Gesetz der Nähe

„Sind die Teile des optischen ‚Reizganzen‘ der Darstellung gleich, erfolgt eine Gliederung des Ganzen im Sinne des kleinsten Abstandes.“ (Matthaei, 1993 : 82) Wenn man also von dem Beispiel in Abb. 2.7 ausgeht, ergeben sich hier – Matthaei folgend – drei Paare an parallelen Linien, die von weißen Zwischenräumen getrennt sind. In Abb. 2.8 gilt das Gesetz sogar zweimal, da die Punkte zuerst in einer Linie angeordnet werden und dann im größeren Zusammenhang wieder in drei Streifen. Legt man nun dieses Beispiel auf Großbuchstaben aus, so lässt sich nachvollziehen, weshalb im unveränderten Versalsatz einige Formen innerhalb eines Wortes mit anderen eher als Paare gesehen werden, auch wenn sich die Formen nicht vollständig gleichen. Da Schrift aber aus Einzelementen besteht, wie z.B. Grundstrichen, die immer wieder verschiedenartig kombiniert werden, wiederholen sich gewisse Teile auch im Wortbild. In Abb. 2.9, in der in vereinfachten Buchstabenformen ein Wort zu sehen ist, schließt das Auge die Buchstaben HI als eine Gruppe und IL zusammen. Befreit man die Schrift ihrer Querbalken und sind nur noch die Grundstriche zu sehen, zeigt sich sogar das Phänomen noch deutlicher (Abb. 2.10).

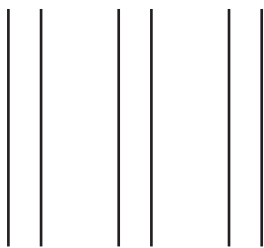


Abb. 2.7

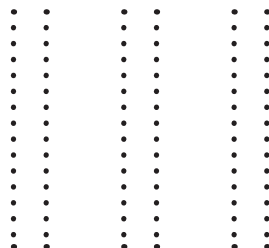


Abb. 2.8



Abb. 2.9

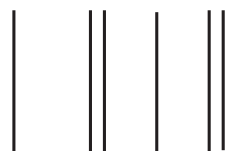


Abb. 2.10

### 2.3.2.2. Das Gesetz der Geschlossenheit

Warum erkennt man im letzten Beispiel eigentlich die Buchstaben H und L und nicht zuerst die optische Einheit eines Grundstriches mit dem I? Das ist auf das Gesetz der Geschlossenheit zurückzuführen :

„Linien (auch Punktlinien), die eine Fläche umreißen, werden leichter als eine Einheit aufgefasst als sol-

che, die sich unter den gleichen Bedingungen nicht zusammenschließen.“ (Matthaei, 1993 : 83) So verlieren die zuerst noch schmalen Streifen in Abb. 2.7 ihren Figurcharakter, wenn die Begrenzungslinien der weiter entfernten Zwischenräume durch horizontale Linien verbunden werden (Abb. 2.11). Dass dies auch mit Grenzfällen funktioniert, zeigt sich an Abb. 2.12 ; richtet man hier den Blick auf die obere Hälfte der Abbildung, scheinen andere Linienpaare als Streifen verbunden, als in der unteren. (vgl. Matthaei, 1993 : 84) Demnach lässt sich erkennen, dass Geschlossenheit vor Nähe gilt.

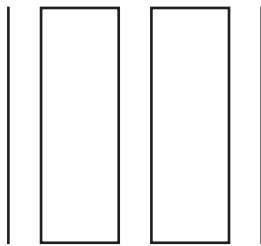


Abb. 2.11

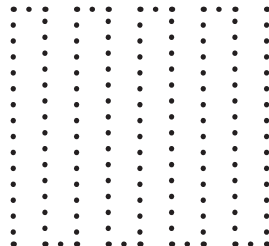


Abb. 2.12

Mittels dieser Galtgesetze zeigt sich über eine andere Begründung hinweg, weshalb unveränderter Versalsatz nicht harmonisch wirken kann und so die Form von Einzelbuchstaben oder Einzelbuchstabenkombinationen mehr hervortritt, als des gesamten Wortes.

### 2.3.3. Die Flächenwirkung von Versalien

Ausgehend von den Gestaltprinzipien stelle ich mir die Frage, ob man eine Gruppierung nach der Nähe durch das gleichweite Anordnen der Grundstriche neutralisieren könnte. Die Abstände zwischen den Linien in Abb. 2.13 sind gleich. Werden nun die Querbalken in Abb. 2.14 ergänzt, ist das Bild zwar schon entschieden heller und regelmäßiger, als in Abb. 2.9, doch auch hier bilden sich Gruppen ; ITI wird zu einer Einheit, und H L scheinen außerhalb des Wortes zu stehen. Trotz gleichmäßiger Grundstrichverteilung sind die kombinierten Buchstabenformen kein neutrales Ganzes. Das liegt daran, dass die Flächen der Innen- und Zwischenräume der Buchstaben optisch nicht flächengleich wirken, auch wenn sie es mathematisch sind. Mit diesen Eigenheiten ist umzugehen, wenn man erreichen will, dass Buchstaben gleichweit voneinander entfernt erscheinen.

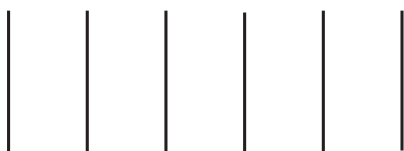


Abb. 2.13



Abb. 2.14

Rudolf von Larisch hat sich gegen die am Ende des 19. Jahrhunderts populären Behauptungen gestellt, dass die Abstände zwischen den Versalien linear gleich breit sein sollten : „Fast alle Lehrmittel jener Zeit verbreiten eine Methode, nach welcher Buchstaben wie Soldaten in der Front in gleichen Abständen voneinander gestellt



werden [Abb. 2.15], obwohl Buchstaben eben nicht ähnliche Umrisse zeigen, sondern sehr verschieden geartete Formen aufweisen. Als Effekt zeigt sich daher auch, daß diese Buchstaben voneinander sehr verschieden entfernt erscheinen, trotzdem offenbar das Gegenteil beabsichtigt ist. Handle es sich doch hier um die Impression und nicht um das geometrische Maß.“ (Larisch, 1909 : 11) „Wann erscheinen nun Buchstaben gleich weit von einander entfernt? Dann, wenn die Hintergrundausschnitte, welche zwischen diesen Buchstaben stehen, dem Flächeninhalte nach gleich sind.“ (Larisch, 1909 : 7) Dies zeigt er am Beispiel des Wortes „Walter“ (Abb. 2.16), an dem die Flächen zwischen den Buchstaben gleich sind.



Abb. 2.15



Abb. 2.17

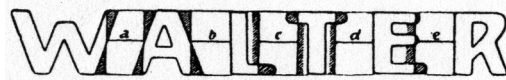
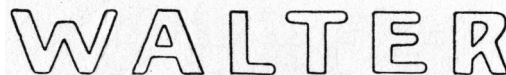


Abb. 2.16

Weshalb aber nicht der komplette Innenraum der Querbalken des E oder der ganze Raum unterhalb des T als Fläche wirkt, beruht auf dem optischen Eindruckswert, der auch von Schrift zu Schrift verschieden ist. Larisch beschreibt dies so : „Bei Buchstaben mit Einbuchtungen büßen nämlich manche Teilflächen ihre optische Wirkung ein und gehen scheinbar in dem Buchstaben auf.“ (Larisch, 1909 : 9) Zur Veranschaulichung zieht er das Wort „Siegel“ heran (Abb. 2.17). Hier zählt z.B. der Hintergrundausschnitt des I und E als vollwertig, der zwischen E und G aber nicht. Larisch vergleicht die schwarzen Flächen in seiner Darstellung mit tiefem Meer und die helleren, gepunkteten mit immer seichter werdendem Wasser an einem Strand. Der Sinn solcher Beispiele ist erstens die Entwicklung „einer starken Empfindlichkeit für das Erfassen von optischen Lücken, welche die einzelnen Buchstaben zwischen sich bilden ; zweitens die Befähigung, diese Lücken ihrer Schwere, ihrem Eindruckswert nach abzuschätzen, und endlich drittens der Fähigkeit, da, wo es notwendig erscheint, die eine Lücke der anderen gleichwertig zu gestalten.“ (Larisch, 1909 : 10)

Um zu erkennen, wonach sich die Breite der Großbuchstaben orientiert und demnach auch die Flächen der Innenräume, ist es sinnvoll, sich mit den Proportionen zu befassen. Der nachfolgende Ansatz stammt aus der Kalligrafie und zeigt die Konstruktion der Skelettformen. Als Untermauerung dient ein Kreis in einem Quadrat. Diagonalen kreuzen das Quadrat und schneiden sich mit dem Kreis in vier Punkten. Alle Buchstabenformen finden in diesem Raster Platz (Abb. 2.18) ; dabei sind sie unterteilt in die runde Gruppe, die den Kreis als Grundfläche nutzt, rechteckige Gruppe, die die Schnittpunkte der Diagonalen mit dem Kreis als Begrenzung wahrnimmt und schmale Gruppe, die halb so große konstruierte

Quadrate übereinander gestellt als Grundraster nutzt. Zusätzlich stößt noch die breite Gruppe hinzu. (vgl. Waters, 1995 : 44) Nicht außer Acht gelassen werden sollte, dass Abweichungen von der Konstruktion durchaus von Nöten sind, um optische Korrekturen zu vollziehen. Zum Beispiel wurde die Breite des A und V erhöht, der Querbalken des A gesenkt und bei H, E und F erhöht. Im Vergleich zur tatsächlich kalligrafisch geschriebenen Variante würden die Rundungen des B, P und R etwas breiter sein als in dieser Konstruktion und sich nicht an die Kreisform halten. (vgl. Waters, 1995 : 45) Genauso wäre das O kein exakter Kreis, sondern ein etwas als die Grundlinien höheres Oval. Von diesen Feinheiten abgesehen, lässt sich aber anhand dieser Konstruktion erkenne, woher die Proportionen der Versalien stammen.

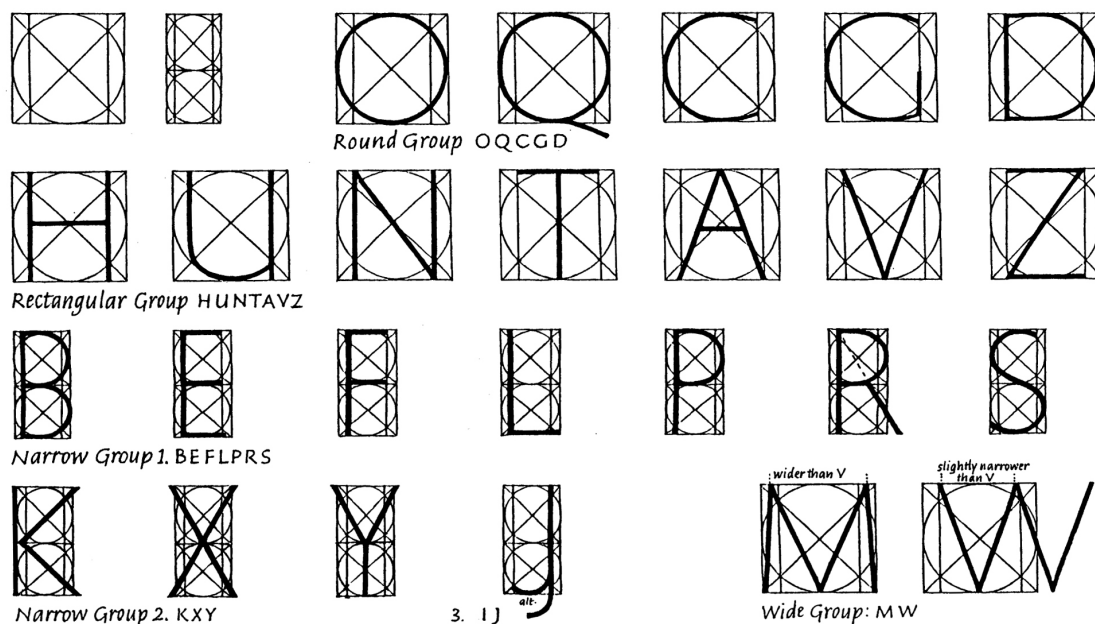


Abb. 2.18 – Konstruktion der Versalskelettförmern zum Proportionsverständnis

Sheila Waters rät als Ansatz in der Kalligrafie, dass vertikale Stammlinien weit auseinander (fast so weit, wie die zwei Stämme des H), eine Rundung und eine Stammlinie etwas näher und zwei Rundungen aneinander am nächsten positioniert werden sollten. (vgl. Waters, 1995 : 46) Wie Larisch fasst Waters die Bedeutung der visuellen flächengleichen Zwischenräume auf, mit dem Prinzip des Findens des optischen Endes (OE) und optischen Anfangs (OB) eines Buchstabens. Unter Verwendung dieser Methode fällt es leichter, die Abstände einzuschätzen. Geht man von den eigentlichen Begrenzungen des Buchstabens aus, können zu große oder zu kleine Zwischenräume entstehen (Abb. 2.19).



Abb. 2.19 – Finden und Anwenden des optischen Anfangs und Endes in einer Buchstabenkombination

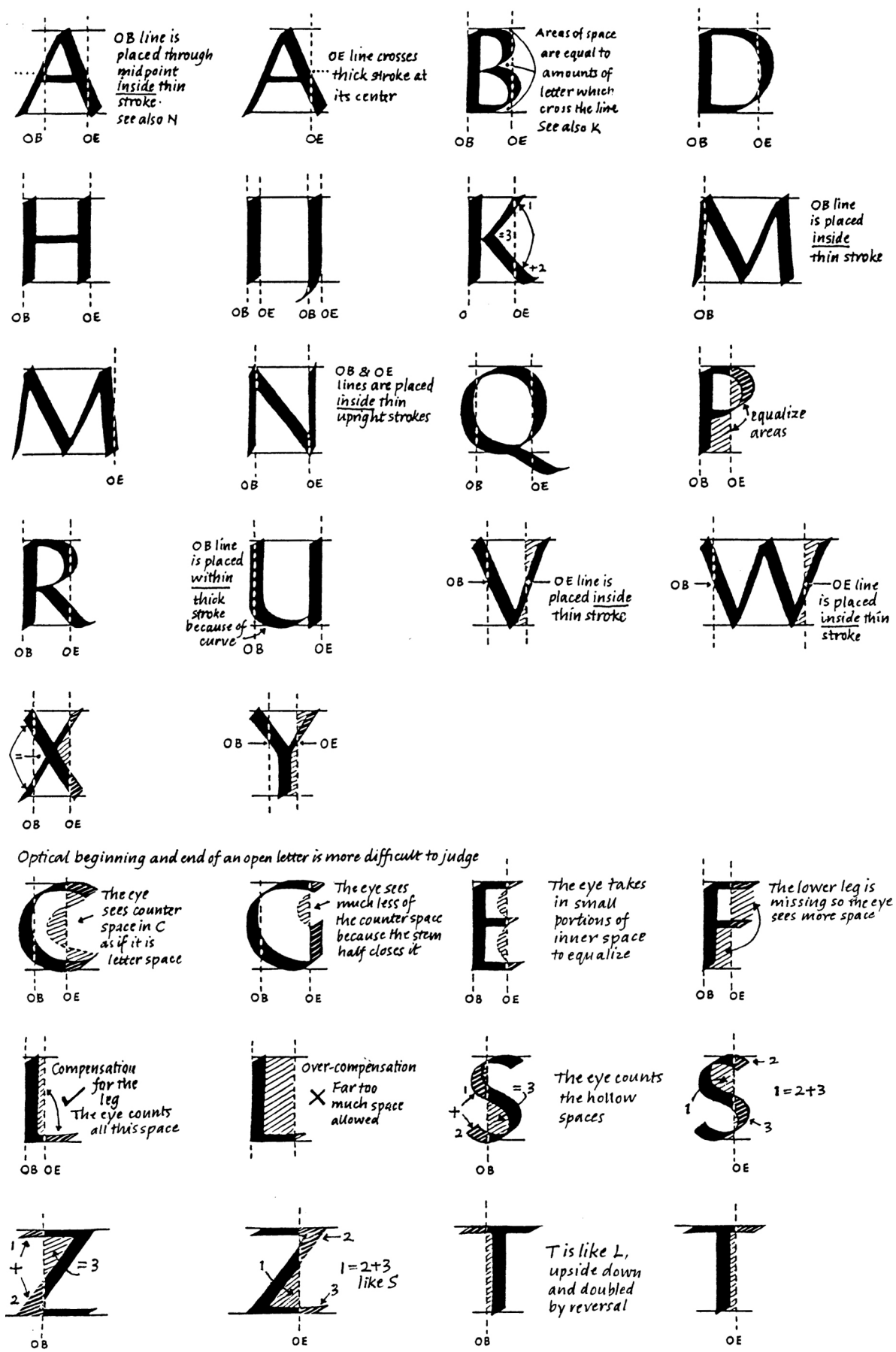


Abb. 2.20 – Das Versalalphabet mit seinen optischen Grenzlinien

Natürlich ist einfach, die Maßlinien am eigentlichen Anfang und Ende eines geschlossenen Buchstabens anzusetzen (wie bei H, I oder N), doch bei offenen Formen ist dies schwer zu beurteilen, da der Blick leicht zu den Öffnungen wandert. (vgl. Waters, 1995 : 48) In Abb. 2.20 erläutert Waters das komplette Alphabet mit optischen Anfängen und Enden. Besonders bemerkenswert dabei ist, dass sich die Maßlinien nach einer im Buchstaben befindlichen Flächengleichheit richten. Dies ist vor allem an den Enden beim P oder bei Buchstaben, die Diagonalen verwenden, wie V, W, X oder Y, zu erkennen. Lobenswert ist die genaue Beschreibung der Eigenschaften offener Buchstabenformen und das Knüpfen von Parallelen wie zwischen L und T.

Werden diese optischen Begrenzungen nun in Kombination angewandt, so erkennt man deutlich, wie diese Methode zu einer gleichmäßigen Fläche zwischen zwei Buchstaben führt (Abb. 2.21) und weshalb man mit verschiedenen Formen verschieden umgehen muss. In der Anwendung auf ein Wort sieht man den Vergleich von zu enger und harmonischer Anordnung unter Betonung des gezeigten Prinzips (Abb 2.22).

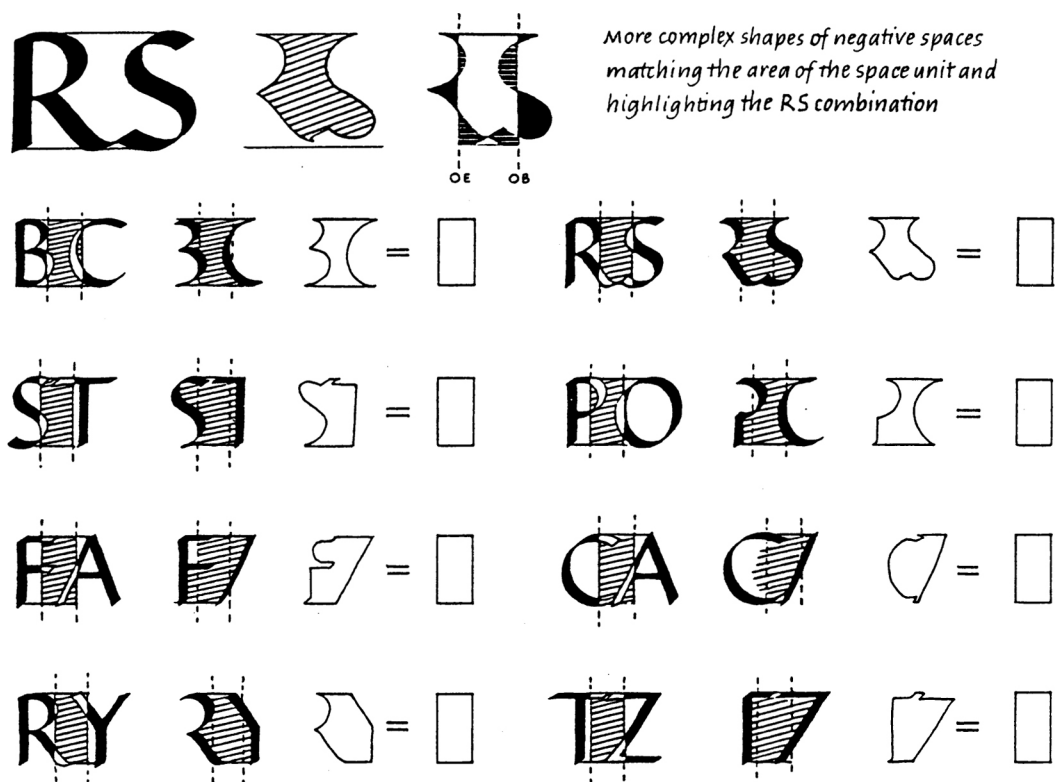


Abb. 2.21 – wie diese ausgemittelten Buchstabenkombinationen den optischen Begrenzungen nach zu einem flächengleichem Ergebnis führen

Natürlich ändern sich die Gegebenheiten der optischen Begrenzungen der gewählten Schrift nach. Trotz dieser genauen Abbildungen ist es nicht als Ziel anzusehen, bei allen Buchstaben flächengleiche

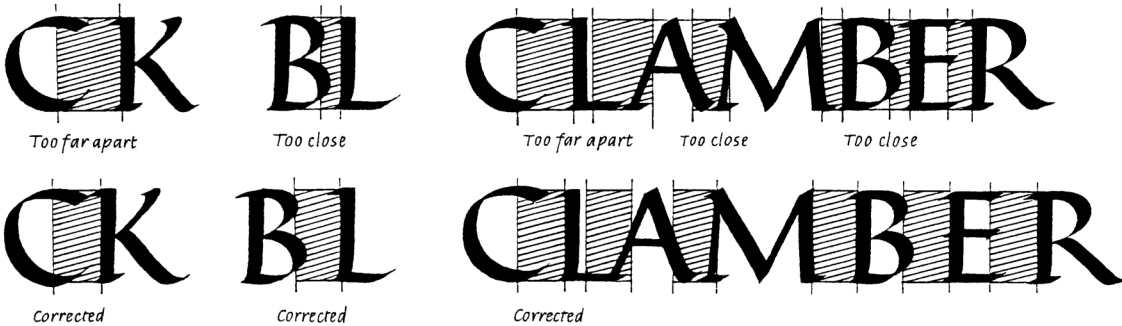
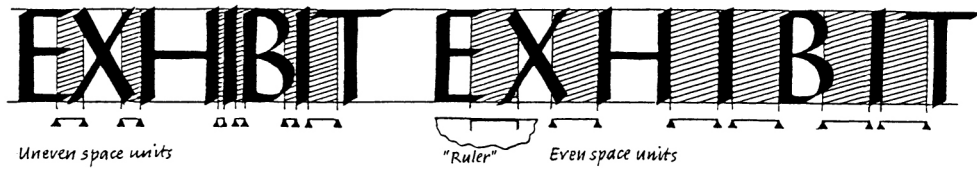
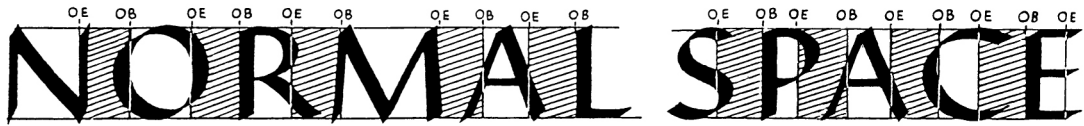


Abb. 2.22 – Zu enge und durch optische Begrenzungen harmonische Buchstabenanordnungen in Wörtern

optische Begrenzungen zu konstruieren. Diese Darstellungen sollen veranschaulichen, weshalb Großbuchstaben in Kombination andere Flächenwirkungen erzeugen. Dies ist hilfreich, um sich mit dem Thema anfänglich vertraut zu machen und einen Anhaltspunkt zu finden. Schlussendlich läuft aber alles darauf hinaus, ein sensibles Gespür für die Flächenwirkung einzelner Kombinationen im Gesamtbild zu entwickeln (mehr dazu im Kapitel 4).

Abschließend ist zu den Erläuterungen von Larisch und Waters zu sagen, dass, auch wenn beide der Handschrift entspringen, sie genauso für die Typografie gültig sind. In Kalligrafie wie in Typografie muss man mit Formkombinationen umgehen und diese in eine ausgewogene Position zueinander stellen können. Dabei spielt es grundsätzlich keine allzu große Rolle, ob man nun auf die Buchstabenformen selbst Einfluss nehmen kann oder nicht.

## 2.4. Lesbarkeit versus Gestaltung

Gestalter sehen sich nicht gerne in ihren Freiheiten eingeschränkt. Regeln, die der Lesbarkeit dienen, wirken hier auf den ersten Blick hinderlich, doch hat man sich immer Gedanken darüber zu machen, welchen Zweck der Entwurf erfüllen soll und ob das grobe Missachten typografischer Regeln wirklich berechtigt bzw. notwendig ist. Schrift erfüllt entweder die Funktion der Informationsvermittlung oder die einer ornamentalen Wirkung. Bei ersterem stehen Lesbarkeit und Klarheit im Vordergrund und haben mit den gestalterischen Aspekten in Einklang gebracht zu werden, bei zweiterem geht es um die optische Wirkung, bei der sich der Inhalt erst in zweiter Ebene preisgibt. Aber auch hier, bei der ornamentalen Gestaltung, ist ein rhythmisches Gesamtbild zu erzeugen. Herauszufinden gilt es, welcher Beweggrund die Basis für die jeweilige Ausführung bildet, wobei man in der Beurteilung inhaltlich nachvollziehbaren Ausführungen eine gewisse Toleranz verminderter Lesbarkeit gegenüber zeigen kann. Einzig was nicht geduldet werden darf, ist der gedankenlose Umgang mit Schrift mit der Begründung „es kommt nicht darauf an“ oder „die Zeit reicht nicht aus“. (Davidshofer/Zebe, 1961 : 220) Entweder man entscheidet sich für eine ornamentale oder eine leserliche Lösung und kann dann zwar in einem Fall auf optimale Lesbarkeit verzichten, jedoch nie auf den harmonischen, rhythmischen Gesamteindruck.

### 2.4.1. Ornamentale Wirkung von Schrift

Der bewusste Verzicht auf das Ausgleichen kann auch sehr reizvoll sein und gut eingesetzt werden, um ein gezieltes Ungleichgewicht zu erzeugen (siehe 2.3.1). Dieses ließe sich z.B. als Gegenpol in einer grafischen Gesamtkomposition nach Abwägung von Nutzen und Funktion auch rechtfertigen. „Tatsächlich kann ausnahmsweise einmal der Fall eintreten, daß die Unausgeglichenheit des Wortbildes originell, ‚abstrakt‘ wirkt und vom künstlerischen Standpunkt aus berechtigt ist.“ (Davidshofer/Zebe, 1961 : 219) Ebenso ist es möglich, bewusst Abstände zu manipulieren, um Schrift als ein abstraktes Ornament wahrzunehmen: „Daß die Grundforderung aller Schrift Leserlichkeit sei, ist wohl selbstverständlich. Es gibt aber auch Schriftverwendungsarten bei Kunstwerken, wo der Mitteilungszweck erst in zweiter Linie in Betracht kommt, und ornamentale Rücksichten, also die Rücksicht auf dekorative Wirkungen, namentlich aber auf die ornamentale Reizfähigkeit, vorangehen können.“ (Larisch, 1909 : 82) Dies lässt sich nicht nur auf Kunstwerke beziehen, sondern auch auf die Gestaltung von Plakaten, Flyern oder andere kommunikationstechnische Mittel.

Oft werden ornamentale Schriftlösungen zusammen mit Fotografien, Bildern oder anderen Gestaltungselementen angewandt. Larisch bezieht sich auf den Fall der Kombination mit der Zeichnung und fokussiert die „Unterordnung jeder Art von Detail unter die Gesamtwirkung. Wo Schrift allein erscheint,



hat sich jeder Buchstabe der gewünschten Wirkung des ganzen Schriftbildes unterzuordnen, und da, wo Schrift und Zeichnung zusammenwirken sollen, hat ersteres – bescheiden zurücktretend, doch in der Darstellung vollkommen – lediglich der dekorativen Gesamtwirkung des Objektes zu dienen.“ (Larisch, 1909: 50)

Zu enges Aneinanderreihen der einzelnen Zeichen kann zu ungewollten Ergebnissen führen: „Das Zusammenführen von Ornamentmasse [...] kann übrigens leicht zur Folge haben, daß diese Massen für das Auge zusammenfließen, daß aber gleichzeitig an dieser Stelle anstatt schwarz ein grauer Ton empfunden wird, daß also überdies die Schwarz-Weiß-Kontrastwirkung [die als ein Spezifikum des Jugendstils gilt, O.S.] verloren geht.“ (Larisch, 1909: 50)

Auch das Erscheinen von Lücken und Verdichtungen kann in einem ornamentalen Gesamtbild durchaus interessant sein: „Andere Künstler wieder benützen gerade das Lückenreißende des O als ornamentalen Reiz, der dann, besonders bei größeren Schriftfeldern, durch Wiederholungen eine weitere rhythmische Wirkung mit sich bringt.“ (Larisch, 1909: 44–45) Wichtig ist hierbei aber die regelmäßige und gewollte Wiederholung eines Elementes nach einer Gesamtkomposition (Abb. 2.23).



Abb. 2.23



Abb. 2.24

Ich möchte hier nun ein paar Anschauungsbeispiele anführen, in denen Schrift aus Versalien als Ornament verwendet wird und die Lesbarkeit in den Hintergrund rückt. Anhand dieser Beispiele sieht man, dass Unregelmäßigkeiten im Wort selbst durchaus erlaubt sind, aber durch gesamtwirkende Regelmäßigkeiten wieder zu einem rhythmischen Bild verhelfen. In Abb. 2.24 sieht man ein weiteres kalligrafisches Schriftmuster, in dem der geringe Weißraum trotzdem sehr gleichmäßig verteilt wirkt. Abb. 2.25 zeigt die Rückseite eines Umschlages eines Kataloges für eine neue Fotosatztechnik von 1933. Der Entwurf stammt von Jan Tschichold. Auf den ersten Blick scheint es so, als wären diagonale Streifen angeordnet, doch wenn man genauer hinsieht, erkennt man eng gesetzte Versalzeilen, um diesen optischen Effekt zu erzielen (Abb. 2.26).

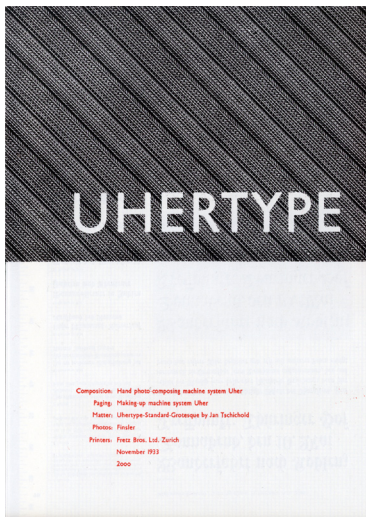


Abb. 2.25

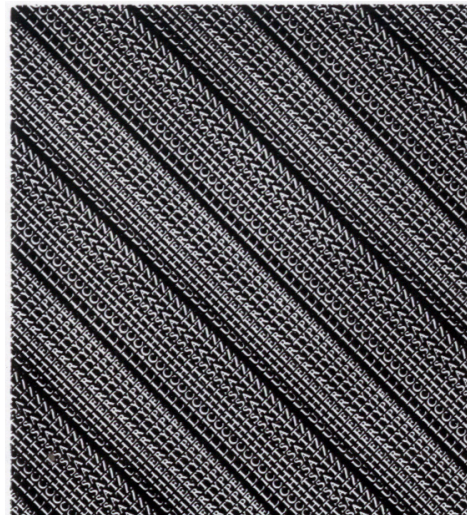


Abb. 2.26

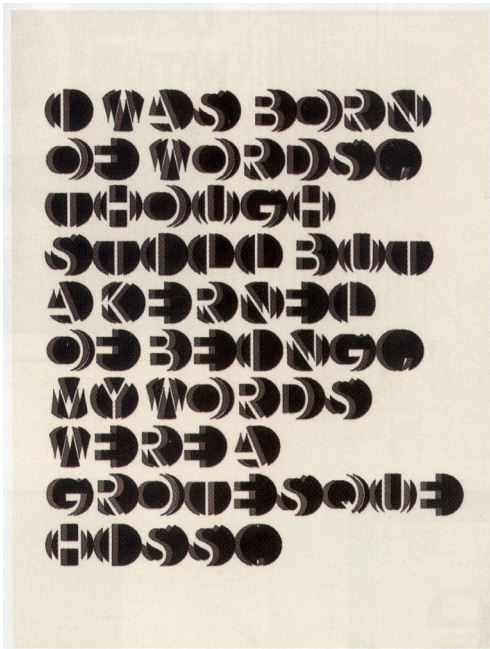


Abb. 2.27



Abb. 2.28

In Abb. 2.27 wird ein Muster aus Kreisen mit Versalien durchbrochen. Auch hier geht es um die gesamt-wirkende Abwechslung von Hell und Dunkel. Die Funktion des Kontrastes erfüllt die Typografie auch im Plakat in Abb. 2.28. Hier dient sie als Hintergrundfläche für eine Illustration und stellt Helligkeitsabstu-fungen über die Verwendung verschiedener Schriftarten mit unterschiedlichen Strichstärken dar.



## 2.5. Einige Fallbeispiele

In diesem Abschnitt werde ich neun Fallbeispiele besprechen. Da sich diese Auswahl weder an den Entstehungsbedingungen noch an einem Durchschnitt möglicher Einsatzsituationen orientiert, ist sie nicht als repräsentativ zu betrachten. Sie dient dem exemplarischen Aufzeigen oft gemachter Fehler und auch gelungener oder zumindest nachvollziehbar überlegter Schriftenwendungen. Ausgangspunkt jeder Besprechung ist die Überlegung zur Art der Anwendung, nach der sich die Ausführung zu richten hätte. Wie wird dabei exemplarisch in den drei Bereichen Logo, Plakat und Geschäftbeschriftung vorgegangen?

### 2.5.1. Logo

„Der Begriff ‚Logo‘ stammt vom griechischen ‚logos‘ (das Wort). Als Logo bezeichnete man ursprünglich ein in der Satztechnik häufig wiederkehrendes Wort in Form von zusammengewachsenen Bleitypen. Der Begriff Logo bezeichnet somit ursprünglich die reine Wortmarke. Unter den Begriff fallen also Buchstabenzeichen, Zahlzeichen, Wortzeichen, Kombiniertes Wortbildzeichen. Heute wird der Begriff ‚Logo‘ aber meist auch für reine Bildzeichen verwendet. Er hat sich also im Sprachgebrauch zum allgemeinen Überbegriff für jegliche Art von Markenzeichen entwickelt.“ (HfG, 2007 : 40) Ich zeige nun zwei Beispiele an Versalschriftzügen. Die Kriterien eines Schriftzuges richten sich vor allem nach der Deutlichkeit: „Eine klare Schriftform unterstützt die Lesbarkeit. Diffuse, zusammenhanglose Gebilde mit Verzerrungen der Schrift behindern nur das rasche Erfassen des Logos. Lesbarkeit steht somit immer vor exzessiver Gestaltung.“ (Siegle, 1996 : 117).

Ein Beispiel dafür, dass auch große Unternehmen keine Garantie für bedachte Typografie sind, zeigt die Österreichische Volksbank in ihrem Namenszeichen (Abb. 2.29). Die Schriftart Gill Sans Bold, eine serifenlose Linear Antiqua mit Renaissance-Charakter, ist praktisch unbearbeitet gesetzt. Trotz des fetten Schnittes kleben die Buchstaben viel zu eng aneinander und sind unausgeglichen. Das L reißt ein großes Loch in das Wortbild, das O sticht ebenso als heller Fleck hervor, der Abstand NK hingegen zeigt sich als sehr dunkel. Der Schriftzug möchte vielleicht den Eindruck der Kompaktheit vermitteln, zerbricht aber aufgrund solcher Gegebenheiten eher in VOL KSBANK. Gerade in diesem Fall wäre besonders sorgfältig vorzugehen: „Am schwersten ist das gleichmäßige Sperren der Endstrichlosen, der Grotesk. Hier zeigen sich selbst die kleinsten Mängel überdeutlich.“ (Tschichold, 1965 : 26)



Abb. 2.29

Die Wort-Bildmarke der Wiener Städtischen setzt Ihren Schriftzug (Abb. 2.30) aus einer etwas modifizierten DIN Bold Alternate, ebenfalls einer Groteskschrift, zusammen. Hier hat man sich allerdings im Vergleich zum Volksbank-Schriftzug redlich bemüht, ein geschlossenes Wortbild zu erzeugen, was auch gelungen ist. Im Vergleich zur Originalschrift sind die Punkte des Ä nicht rund und liegen oberhalb des Scheitels, sondern eckig und seitlich positioniert, um zu keinem Ausbruch aus dem Zweiliniensystem von Großbuchstabenzeilen zu führen und ein möglichst kompaktes Bild zu behalten. Infolgedessen wurde der Querbalken des ersten T in Städtische an der rechten Seite vertikal am Ende des Stamms abgetrennt und verbindet sich nun optisch mit dem linken Punkt des Ä. Eine raffinierte Methode, die im ersten Moment kaum auffällt, aber die visuelle Einheit des Wortes wesentlich unterstützt. Auch sonst ist der Grauwert des Schriftzuges gleichmäßig über die Worte verteilt. Da die DIN im Vergleich zur Gill sehr schmale Buchstabenformen besitzt, sind die Abstände so ausreichend gewählt.



Abb. 2.30

### 2.5.2. Plakat

Die Aufgabe eines Plakates ist es in erster Linie, Aufmerksamkeit zu erregen, die Blicke auf sich zu ziehen. Die Methoden, mit denen dies erreicht werden kann, sind vielfältig und würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ist die Aufmerksamkeit aber erst einmal da, geht es darum, Inhalt zu vermitteln. Dies geschieht in fast allen Fällen über Text, wobei oft Großbuchstaben genutzt werden, um besonders „laut“ und kräftig seine Botschaften zu vermitteln.

Auf diesem Plakat (Abb. 2.31) der „Langen Nacht der Museen“ ist die Zeile „Lange Nacht“ mit sehr engen Abständen gesetzt. „Der Museen“ darunter ist mit erhöhter Laufweite in der Länge an die obere Zeile angepasst und nicht harmonisiert. Auch wenn diese textile Version auf der Abbildung am rechten Rand die Schrift etwas verzerrt, lassen sich die hier besprochenen Punkte noch nachvollziehen. Das eigentliche Problem stellten die unteren Schriftzeilen in einer serifenbetonten Linear Antiqua dar. Hier schneiden z.B. die Abstände AM und AG in „Samstag“ scharfe



Abb. 2.31

Ecken aus dem Wort. Doch ist das Lesen des Datums kaum von Schwierigkeit, vergleicht man es mit den letzten beiden Zeilen, in der die Internetadresse wegen ihrer Länge sehr schwer zu erfassen ist. Mit Mühe arbeitet man sich von Buchstabe zu Buchstabe vor und verliert leicht den Zusammenhang wegen mehrerer Unregelmäßigkeiten. Weiters ist die Schreibweise in Großbuchstaben für eine Internetadresse unüblich und etwas befremdend. Für die Autofahrer im vorüberziehenden Verkehr zeigt sich hier eine besonders schwierige Herausforderung, den textlichen Inhalt des Plakates zu erfassen.

Auf dem Plakat des Mobilfunknetzbetreibers A1 (Abb. 2.32) kann man eine Erhöhung der Laufweite (siehe 3.2.3) beobachten, was die Abstände der Buchstaben zwar nicht ausgleicht, aber die Lücken weniger drastisch erscheinen lässt. Besonders starke Unregelmäßigkeiten erkennt man trotzdem u.a. zwischen IN bei „Internet“, im Wort „auf“ und bei DY in Handy. Für die beiden oberen Zeilen, die der Lesbarkeit dienen sollten, lässt sich die Missachtung solcher Tatsachen kaum rechtfertigen. Anders ist es beim zu lesenden ORF.at, das aus dem Mosaik an Handy-Displays gebildet wird. Hier ist es für das Auge von Reiz, das Gesamtbild aus dem Gewirr an Mobiltelefonen langsam herauszulesen, weshalb die zu enge Anordnung der Schrift den Hintergrundgedanken der Bildentschlüsselung unterstützt.

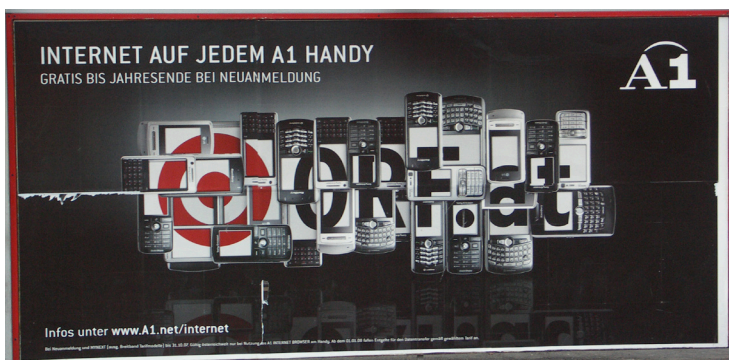


Abb. 2.32

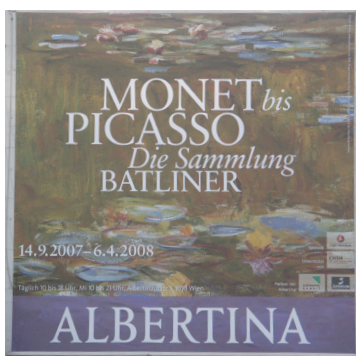


Abb. 2.33 a

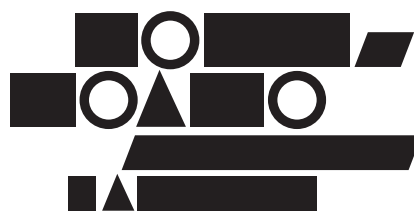


Abb. 2.33 b

Auf dem Plakat für eine Ausstellung in der Wiener Albertina (Abb. 2.33 a) lässt sich bei überblickshafter Betrachtung eher eine ornamenthafte Wirkung ablesen. Die Abstände innerhalb der Versalwörter sind nicht harmonisiert, doch nachvollziehbar in der Gesamtheit dieser vier Zeilen angeordnet. Die Lücken,

die durch die beiden O und das C entstehen, sind rhythmisch verteilt. Der gesamte Schriftblock ist anscheinend so ausgerichtet, dass eine optische Achse von links unten schräg nach rechts oben verläuft. Dies wird durch die kursiv geschriebenen Wörter „bis“ und „Die Sammlung“ sowie durch die Anordnung der Lücken innerhalb der Versalwörter begünstigt (Achse C-O aus „Picasso“ und „Monet“). Weiters zeigt sich noch eine Achse, die von unten weg vom A aus „Batliner“ über das kursive D aus „Die“, dem A aus „Picasso“ und schließlich zum O in „Monet“ führt. In Abb. 2.33 b ist die Schriftanordnung noch einmal schemenhaft angeführt um diesen Umstand leichter nachvollziehen zu können. Dabei sind nur die besonders energischen Lückenreißer O, C und A in den Grundformen dargestellt, wobei der Rest als längliches Rechteck oder schräg gestelltes Rechteck fungiert.

### 2.5.3. Geschäftsbeschriftung

Die hier gezeigten Geschäftsbeschriftungen sind ohne die Verwendung eines Logos oder Corporate Designs gestaltet. Der Nutzen der Beschriftung des Ladens dient gleichsam als Zuordnungshilfe, als Identifizierungsmaßnahme, was die Notwendigkeit guter Lesbarkeit in den Vordergrund stellt.

Anhand der Beschriftung des Übersetzungsbüros (Abb. 2.34), hat man ein Beispiel sehr unruhigen und misslungenen Satzes. Die Buchstabenabstände sind so extrem verringert worden, dass es beinahe Zusammenstöße einzelner Teile gibt (Serifen bei E und T) und ein gesamtbildliches Fleckengewirr aus Hell-Dunkel entsteht. Motivation dieses Vorgehens war möglicherweise die Vergrößerung des Schriftgrades auf die Höhe der durch den Rahmen begrenzten Fläche. Um dann mit der Länge des Wortes umgehen zu können, wurde die Laufweite (siehe 3.2.3) verringert.



Abb. 2.34



Abb. 2.35

Bei der Geschäftsbeschriftung von Walter Weiss (Abb. 2.35) wurde das Wortbild ebenfalls nicht neutralisiert. AL bilden ein sehr großes Loch, wobei sich LT beinahe zu unterschneiden drohen. Gefährlich sind hier die fast zusammenfließenden Serifen von AL und WE, die einen noch klobigeren Eindruck entstehen lassen.

Das Papiergeschäft (Abb. 2.36) zeigt deutlich das Bestreben nach einem geschlossenen Wortbild. Die Buchstabenabstände sind nicht alle gleich ; bei PA hat man sorgfältig auf die Flächenwirkung geachtet. Genauso ist der Abstand zwischen I und E weiter als bei PI. Leider ist die Beschriftung der unteren Leiste nicht mit der gleichen gestalterischen Genauigkeit durchgeführt. Von der unruhigen Positionierung der Logos und der etwas missglückten Schriftwahl abgesehen, sind die Abstände hier nur gesperrt.



Abb. 2.36



Abb. 2.37

Die Beschriftung von „Salon Regina“ (Abb. 2.37) weist ebenfalls einen sorgsamen Umgang mit den Zwischenräumen auf. Bei genauerer Betrachtung erkennt man das bewusste Versetzen des lückenreißenden O nach links zum ebenfalls sehr hellen L, um den Abstand zwischen O und N zu neutralisieren. Auch wenn ich den Abstand LO für etwas zu eng halte, ist ein bewusster Umgang mit der Situation nicht zu übersehen, da die anderen Abstände ebenso sorgsam und individuell beachtet wurden, wie IN mit mehr Raum und NA mit weniger.



### 3. Technischer Ansatz

#### 3.1. Technische Bedingungen damals (Bleisatz)

Um die Hintergründe des Ausgleichens und Spationierens im Computersatz zu verstehen und auch im weiteren Verlauf grundlegende typografische Fachbegriffe, ist es nötig, den Bleisatz überblickshaft zu beschreiben. Im Bleisatz wird jedes einzelne Zeichen Type (Abb. 3.3) genannt. Die Bleisatztypen werden auf ein Metallklötzchen, den Kegel, gegossen, die etwa 2,3 mm hoch und je nach Schriftgrad verschieden tief (Kegelstärke) und breit (dick) sind. Ein Kegel trägt am Kopf das seitenverkehrte abzudruckende Bild des Buchstabens (Abb. 3.1). Der Kegel selbst ist nicht am Abdruck zu sehen. Man sieht nur das Bild des Buchstabens, das bei fast allen Zeichen des Alphabets kleiner ist als der Kegel. Buchstaben wie p und g reichen bis zum unteren Rand, solche wie h oder f bis zum oberen Rand; p und h als Buchstaben mit Ober- und Unterlänge (Abb. 3.2) zusammen zeigen also erst den Kegel an.

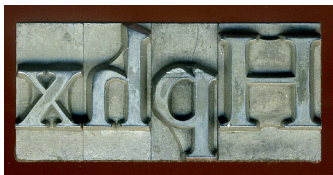


Abb. 3.1 : Aneinandergereihte Bleiletter, spiegelverkehrt



Abb. 3.2 : Das Liniensystem – hier lässt sich die Kegelstärke an Ober- und Unterlänge von p und h ablesen

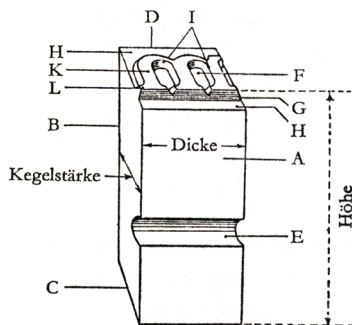


Abb. 3.3 : Aufbau eines Bleiletters; A: Stirn; B: Rücken; C: Fuß; D: Kopf; E: Signatur; F: Punze; G: Konus; H: Schulter (oder Achsel); I: Verbindungsstriche; K: ein Grund strich des „Bildes“; L: Endstrich

In der Typografie rechnet man nicht nach Zentimetern, sondern nach dem typografischen Punkt, der vielen von Schriftgrößenangabe bekannt ist. Die nichtdruckenden Teile des Satzes nennt man Blindmaterial. Es wird in verschiedenen Größen und Arten zum Ausfüllen der Leerräume verwendet und folgt ebenfalls dem Punktsystem. Im Handsatz werden die einzelnen Typen, also Buchstaben, vom Setzer in einem Winkelhaken zu Zeilen gesetzt. Diese liegen auf einer waagrechten, an drei Seiten gerahmten Metallfläche, dem Schiff, und werden zu Kolumnen (mehreren Zeilen übereinander) zusammengereiht. Ist die Kolumne genügend groß, wird sie zusammengebunden („ausgebunden“).

Nun besitzt jede Type eine Gesamtbreite, die Dicke. Diese schließt die Breite des eigentlichen Zeichens, aber auch Vor- und Nachbreite ein (Abb. 3.4). Das Festlegen einer gewissen Größe für Vor- und Nachbreite nennt man „Zurichten“. Ist eine Schrift schlecht zurichtet entsteht ein fleckiges und unausgeglichenes Satzbild. Da die Zurichtung aber Aufgabe des Schriftgestalters ist, wird in dieser Arbeit nicht näher darauf eingegangen.

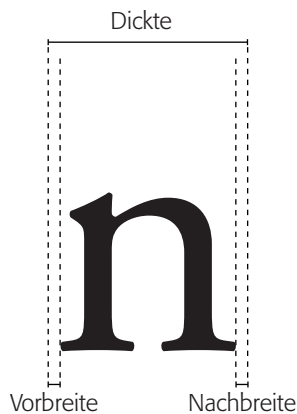


Abb. 3.4: Vor- und Nachbreite eines Buchstaben

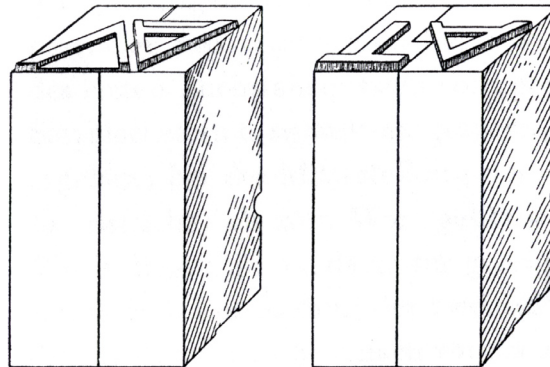


Abb. 3.5: Links überhängende und rechts ausgeklinkte Versalbuchstaben

Setzte man nun einen Buchstaben im Bleisatz neben den anderen, berührten einander die Kegelkanten (Abb. 3.1). Somit war im Bleisatz ein bestimmter Mindestabstand jedes einzelnen Zeichenpaares gegeben. Den Abstand zu erhöhen ist einfach, indem zwischen die Kegel Blindmaterial – kleine Metallstreifen (Spatien) – klemmt. Die Laufweite zu verringern ist mühevoll und schweißtreibend, denn dazu muss der Setzer den Kegel abfeilen (unterschneiden).

Wie bereits beschrieben, entfernt man beim Ausgleichen störender Dichten und Weiten, die das Bild im Versalsatz unruhig erscheinen lassen. Ein Vorgehensmöglichkeit wäre dabei, dass zunächst die weitesten Buchstabenabstände ermittelt werden und die übrigen Räume dann diesen angeglichen werden. Falls im Bleisatz aber nicht genügend Raum zur Verfügung steht, um durch leichtes Sperren die engeren Buchstabenabstände auszugleichen, müssen die zu weiten Abstände verringert werden. Dies geschieht mit Hilfe überhängender Versalbuchstaben (A L T V W), die bei den meisten Komplettschriften beigegeben sind (vgl. Fritzsche, 1960: 148). „Diese sind bis zur Achselhöhe [Schulter] unterfräst oder überhängend gegossen. Der verbleibende Konus mit dem Schriftbild legt sich auf die Achselfläche des nebenstehenden Buchstabens auf.“ (Fritzsche, 1960: 148) Wenn der Schriftsetzer die Buchstaben selbst unterfeilt, besteht die Gefahr, dass diese nicht genau übereinstimmen und das überhängende Stück abbricht. Demnach ist es empfehlenswert, die Typen in der auf Abb. 3.5 gezeigten Weise auszulinken (vgl. Fritzsche, 1960: 148).

## 3.2. Zur Bedeutung von Fachbegriffen im Wandel der Zeit

Im Zuge meiner Recherchen wurde deutlich, dass sich offensichtlich die aus dem Bleisatz stammende Begriffswelt an die Möglichkeiten des digitalen Satzsetzes angepasst hat. Die Bedeutung einiger Wörter hat sich verändert und genauso sind auch neue Bezeichnungen dazugekommen und relevanter geworden, als sie früher waren.

Erschwerend ist, dass es sich bei der Typografie keineswegs um eine exakte Wissenschaft handelt, womit auch die Begriffe nicht immer dieselben sind. Viele überschneiden sich, haben laut einem Autor diese, laut einem anderen jene oder noch eine zusätzliche Bedeutung. Mir ist bewusst, dass es für die unten beschriebenen Umstände noch weitere Bezeichnungen gäbe, mein Bestreben ist aber, mit möglichst wenigen neuen Begriffen auszukommen, um die Bedeutungsänderungen nachvollziehbar zu beschreiben.

### 3.2.1. Unterschneiden und Kerning

Da der Bleisatz zuvor schon erklärt wurde, fasse ich hier nochmals das Wesentliche für diesen Begriff zusammen. Um im Bleisatz den Abstand zwischen zwei Zeichen zu erhöhen, wurde Blindmaterial hinzugefügt, also spationiert. Um den Abstand zu verringern wurde unterschritten, indem z.B. überhängende Versalbuchstaben mit anderen Versalien oder Kleinbuchstaben kombiniert oder die Bleilettern tatsächlich abgefeilt wurden. Dabei ist der Begriff Unterschneidung vor allem im Zusammenhang kritischer Zeichenpaare wie LA, P., To, Tr, Ta, Tu, Te, Ty, Wa, WA, We, Wo, Ya und Yo zu sehen (Abb. 3.6). Ausgeglichen wurden Versalien durch das „Einfügen von Ausschluß [Blindmaterial, O.S.] verschiedener Dichte [...], wenn möglich sind überhängende Versalbuchstaben [...] zu verwenden“ (Fritzsch, 1952 : 147).

Der Begriff „Kerning“ stammt aus dem Englischen, ist ursprünglich mit dem Fotosatz in den deutschsprachigen Raum gelangt und bedeutet ebenfalls unterschneiden im Bezug auf kritische Zeichenpaare. Im digitalen Satzsetz hat sich diese Bedeutung aber erweitert. Kerning steht nicht mehr nur für das Reduzieren des Abstandes eines individuellen Zeichenpaares, sondern für das generelle Anpassen mit positiven, wie negativen Werten. Eine genauere Beschreibung des Kernings folgt im nächsten Abschnitt.

To WA      To WA      Abb. 3.6: Zeichenpaare mit (links) und ohne Kerning (rechts)



### 3.2.2. Spationieren und Sperren

Spationieren, auch Sperren oder Spatieren, definiert der Typograf Wolfgang Beinert als ein individuelles Erhöhen der „Laufweite eines Textes, eines Wortes oder einer Buchstabenkombination [...] – ausgehend von der Normalschriftweite. Etymologisch von ‚Spatium‘ für ‚Zwischenraum‘ aus dem lat. ‚spatium‘ für ‚Raum‘. Das dicktengleiche Spationieren wird als Sperren bezeichnet.“ (typolexikon.de, 2007a)

Vorwiegend wurde und wird das Sperren oder Spationieren als Auszeichnungsform, also wie etwas kursiv oder fett zu schreiben, verstanden. Dabei werden die Abstände zwischen den Buchstaben gleichmäßig im Vergleich zum normalen Satz erhöht. „Das Spationieren hat den Zweck, Wörter oder gar Sätze aus nichtspationiertem Satz hervorzuheben“ (Davidshofer/Zebe, 1961 : 68). In vielen Schriften gab es keine andere Auszeichnungsform, „die Fraktur etwa kennt gar keine Kursive, hier bleibt nur die Schriftmischung oder die Sperrung“ (Fossmann, DeJong, 2002 : 270). „Verführt durch den Fraktursatz, pflegen manche Setzer auch den Antiquasatz durch Sperrung statt durch Kursivsatz auszuzeichnen. Dies ist nicht länger richtig. Auszeichnungen im glatten Antiquasatz müssen durch Kursiv bewirkt werden. Eine weitere Auszeichnungsart bilden Kapitälchen, die im Fraktursatz nicht vorhanden sind. [...] Es sollte oberste Regel sein, daß Gemeine nie und unter gar keinen Umständen gesperrt werden. Die einzige Ausnahme ist die Auszeichnung im glatten Fraktursatz. Alle Sperrung verdirbt die Leserlichkeit und die Harmonie des Wortbildes. [...] Was aber in der Fraktur noch zur Not erträglich ist, wird in der Antiqua oder der Kursiv zum häßlichen Unsinn. Gesperrter Satz kostet überdies doppelt so viel wie gewöhnlicher.“ (Tschichold, 1975 : 25). Heute entsteht zwar kein Kostenunterschied mehr mit gesperrtem Satz, doch die Nachteile eines zerrissenen Wortbildes sind nach wie vor erhalten geblieben.

Wichtig zu erwähnen ist, dass das Sperren von der technischen Vorgehensweise her heute dem Erhöhen der Laufweite entspricht. Das Buch Detailtypografie trennt die beiden Bereiche scharf : „Nicht zu verwechseln ist das Sperren mit der generellen Veränderung der Laufweite“ (Fossmann, DeJong, 2002 : 270) und „Laufweiteveränderung entspricht nicht dem Sperren : Ersteres ist eine für die meisten Schriften nötige Einstellung, letzteres eine typografische Auszeichnung“ (Fossmann, DeJong, 2002 : 112). Dem ist allgemein zuzustimmen, denn die Laufweite kann auch verringert werden, was beim Sperren oder Spationieren nicht geht. Dennoch erscheint mit diese Trennung zu heftig, denn wenn Tschichold meint, Antiquaversalien „müssen stets und unter allen Umständen gesperrt werden, und zwar mindestens mit einem Sechstel der Kegelstärke.“ (Tschichold, 1975 : 26) bezieht er sich unter heutigen Bedingungen auf das Erhöhen der Laufweite, und nicht darauf auszuzeichnen.

### 3.2.3. Laufweitenveränderung

Die Änderung der Laufweite betrifft im Vergleich zum Kerning die gesamten Abstände einer Schrift, also die Abstände zwischen Buchstaben, Buchstaben und Satzzeichen und zwischen Wörtern. Dabei kann die Laufweite positiv und negativ angegeben werden, was alle Abstände entsprechend erhöht oder verringert (Abb. 3.7). Die Veränderung der Laufweite ist immer im Zusammenhang mit der Schrift und ihrer Einsatzsituation (Mengensatz, Beschilderung, etc.) zu sehen : je kleiner die Schrift, desto größer die Laufweite. Es gibt Tabellen, in denen für verschiedene Programme von der Schriftgröße abhängige Werte abzulesen sind. Diese Werte müssen aber nicht auf jede Schriftart zutreffen (vgl. Fossmann, DeJong, 2002 : 112).

Laufweite 0      Laufweite + 50      Laufweite -50      Abb. 3.7

Laufweite ist ein Begriff, der erst in der bleilosen Ära Bedeutung bekommen hat. Im materiellen Satz waren Vor- und Nachbreite der einzelnen Lettern auf den jeweiligen Schriftgrad angepasst. Nimmt man zum Beispiel zweimal dasselbe Wort in der gleichen Schriftart in 9 pt und 14 pt, verkleinert das 14 pt-Wort proportional und vergleicht es mit dem 9 pt-Wort, zeigt sich, dass die Zeichen verschiedene Abstände zueinander aufweisen. Jedoch stammt die „Zurichtung der meisten PostScript-Fonts [...] aus den 80er Jahren. Sie laufen unterhalb der Schaugröße [14 bis 36 pt, O.S.] zu eng und sind somit nicht optimal zu lesen. Die NSW [Normalschriftweite, O.S.] einer Schrift sollte deshalb bei jeder Satzarbeit überprüft und gegebenenfalls korrigiert werden.“ (typolexikon.de, 2007b) „Unter der Normalschriftweite versteht der Schriftentwerfer die optimale Schriflaufweite seiner Schrift, die der Leser auch beim Erfassen längerer Textpassagen als angenehm, richtig und als nicht störend empfindet. Die optimale Normalschriftweite ist somit abhängig vom jeweiligen Schriftentwurf, orientiert sich aber bei einer Antiqua, unabhängig von der Schriftart [...], an der Punze [dem Innenraum, O.S.] der Minuskel ‚n‘“ (typolexikon.de, 2007c)

„Abhängig von Schrift und Zweck kann es sich empfehlen, die Laufweite von Versal-Wörtern oder -Zeilen deutlich zu erhöhen. Dadurch werden unterschiedlich große Buchstabenzwischenräume unauffälliger“ (Fossmann, DeJong, 2002 : 111). In Lesegraden und Situationen, wo manuelles Ausgleichen zu aufwändig wäre, ist dies denkbar. Da bei diesem Vorgehen aber kritische Kombinationen nicht wirklich entschärft werden, ist in ihm kein vollwertiger Ersatz für manuelles Ausgleichen zu sehen, schon gar nicht bei größeren Schriften. Dennoch ist es besser, wenigstens die Laufweite zu erhöhen, als überhaupt nichts zu tun.

### 3.3. Technische Bedingungen heute (DTP-Programme)

Die Desktop-Publishing-Programme (DTP) Adobe InDesign oder QuarkXPress haben langfristig den Platz des Setzkastens mit seinen Bleiletttern eingenommen. Mit ihnen hat man die Möglichkeit, die gewohnten typografischen Einstellungen auf das Computer-Zeitalter umzulegen. So lassen sich auch die Abstände der Zeichenpaare gezielt manipulieren. Dazu gibt es zwei Möglichkeiten; einerseits kann man die Laufweite eines gesamten Wortes oder längeren Textes erhöhen oder verringern, andererseits lässt sich der Abstand nur zweier spezifischer Zeichen mittels Kerning (Unterschneiden) beeinflussen.

Gemessen werden Laufweite und Kerning in InDesign in 1/1000 Geviert, „einer Maßeinheit relativ zum aktuellen Schriftgrad. Bei einem Schriftgrad von 6 Punkt beträgt ein Geviert 6 Punkt, bei einem Schriftgrad von 10 Punkt beträgt ein Geviert 10 Punkt. Kerning und Laufweite sind vollkommen proportional zum aktuellen Schriftgrad.“ (InDesign-Hilfe, 2007) QuarkXPress rechnet mit einem 1/200 eines Gevierts. Das Geviert, das dem Spationieren und Unterschneiden zugrunde liegt, wird durch die Einstellung des Standard-Geviets bestimmt, das wie in InDesign der Punktgröße des Textes entspricht (ein 24-Punkt-Text hat beispielsweise ein 24-Punkt-Geviert). (vgl. QuarkXPress-Hilfe, 2007)

#### 3.3.1. Adobe InDesign

Beim Kerning, das für das Ausgleichen die eigentlich Methode darstellt, kann man in Adobe InDesign CS3 drei Einstellungen wählen: Metrisch, optisch und die Eingabe eines bestimmten Wertes. Standardmäßig ist das metrische Kerning eingestellt. Beim diesem „kommen die in den meisten Schriftarten bereits enthaltenen Kerning-Paare zum Einsatz, die Informationen über den Abstand bestimmter Buchstabenpaare enthalten. Beispiele hierfür sind: LA, P., To, Tr, Ta, Tu, Te, Ty, Wa, WA, We, Wo, Ya und Yo.“ (InDesign-Hilfe, 2007)

Enthält eine Schriftart nun aber keine Kerning-Paare, sind diese sehr gering oder werden zwei verschiedene Schriftarten miteinander kombiniert, lässt sich das optische Kerning anwenden. Hierbei „wird der Abstand zwischen benachbarten Zeichen auf der Grundlage der Zeichenform angepasst.“ (InDesign-Hilfe, 2007) Beide Kerning-Optionen lassen sich mit dem Wert 0 deaktivieren.

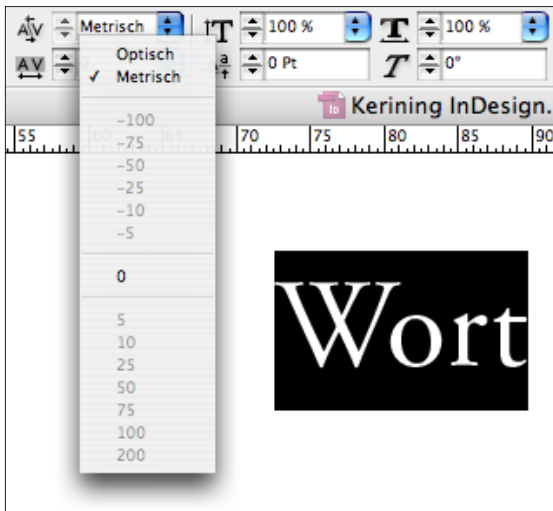


Abb. 3.8: Beim Markieren eines gesamten Wortes lassen sich nur die Optionen „Optisch“, „Metrisch“ und „0“ für das Kerning verallgemeinern und werden im Kerning-Feld oben angezeigt.

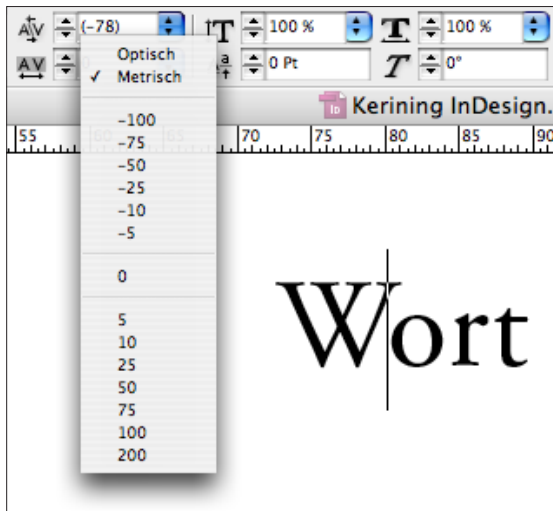


Abb. 3.9: Beim Klick zwischen ein Zeichenpaar sieht man im Kerning-Feld einen bestimmten eigenklammerten Wert. Diese Informationen wurden den Kerning-Paaren der Schriftart entnommen.

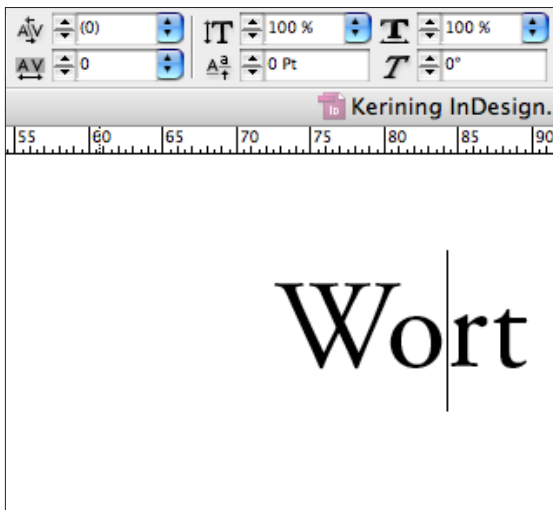


Abb. 3.10: Im Normalfall ist beim metrischen Kerning der Wert „(0)“ angegeben, weil bei einer gut zugerichteten Schrift nur in besonderen Kombinationsfällen Kerning-Paare festgelegt werden sollten.

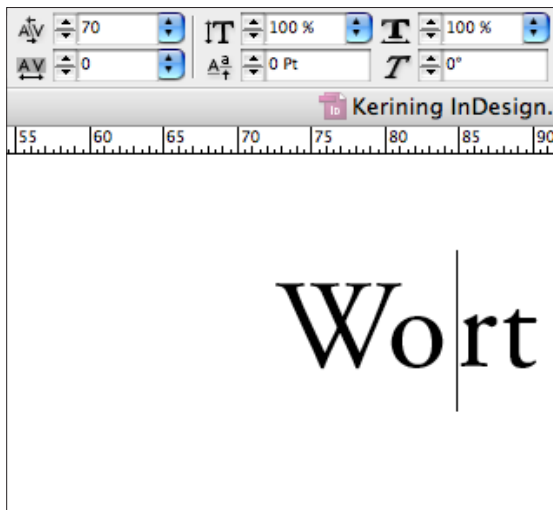


Abb. 3.11: Gibt man im Kerning-Feld selbst einen Wert ein, wird dieser nicht mehr in Klammer angezeigt, da er weder vom optischen, noch vom metrischen Kerning bestimmt, sondern selbst angegeben wurde.

Wird in InDesign ein gesamtes Wort oder mehr markiert (Abb. 3.8), können nur die Optionen „Optisch“, „Metrisch“ oder „0“ gewählt werden, andere Werte sind nicht klickbar. Das liegt daran, dass das Kerning nur in diesen drei Hauptgruppen für mehrere Zeichen verallgemeinbar ist, da es sich immer auf zwei nebeneinanderstehende Zeichen bezieht. Möchte man überall den Abstand verändern, muss man sich der Laufweite bedienen (Abb. 3.12). Ist nun standardmäßig das metrische Kerning gewählt, sieht man beim Klicken zwischen zwei Zeichen im Kerning-Feld nicht mehr „Metrisch“, sondern eine in Klammer gesetzte Zahl angezeigt (Abb. 3.9). In den meisten Fällen ist es eine „(0)“ (Abb. 3.10), da in einer gut

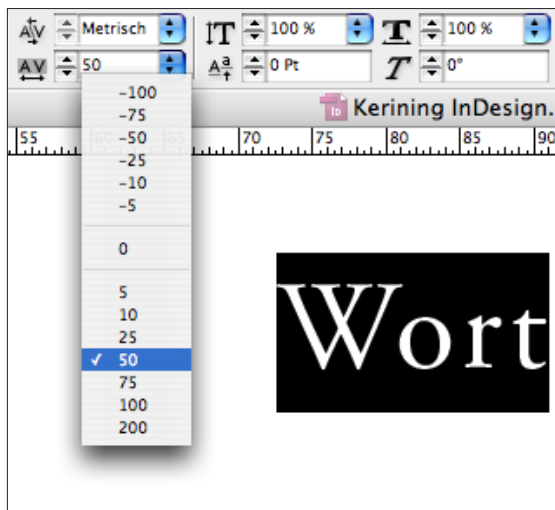


Abb. 3.12 : Soll der Abstand aller Buchstaben eines Wortes zueinander gleichmäßig erhöht oder verringert werden, bedient man sich der Laufweiteveränderung

zugerichteten Schrift nur bestimmte Zeichenkombinationen als Kerning-Paare festgelegt werden müssen. Hat man das optische Kerning angewählt, stehen zwischen den einzelnen Zeichen oft verschiedene eingeklammerte Zahlen, da sich das optische Kerning an anderen Richtlinien orientiert. Man kann in diesem Feld aber auch einen spezifischen Wert selbst bestimmen (Abb. 3.11). Da die Maßeinheiten von Kerning und Laufweite auf das Geviert ausgerichtet sind, bleiben die Einstellungen proportional erhalten, wenn man den Schriftgrad verändert.

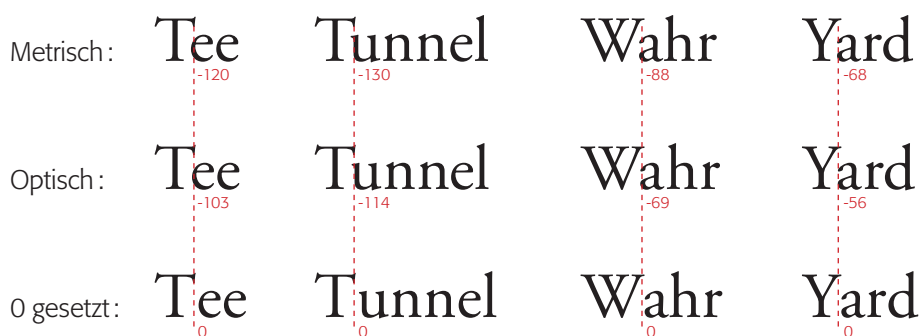


Abb. 3.13 : Verschiedene automatische Werte durch die drei allgemeinen Kerning-Optionen

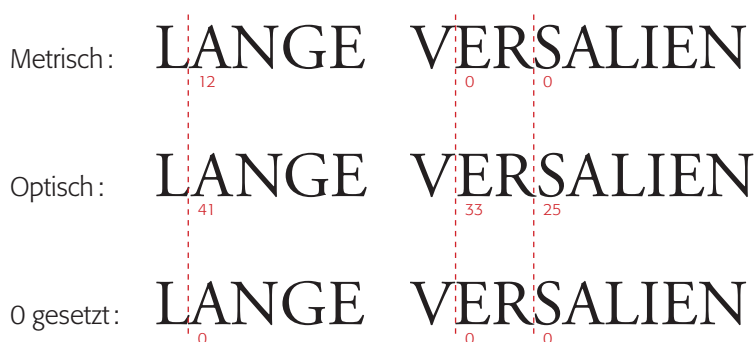


Abb. 3.14 : Mit optischen Kerning-Werten lässt sich keine brauchbare Veränderung beim Versalsatz erzielen

Die Abb. 3.13 zeigt, dass sich die Werte der Kerning-Paare je nach Einstellung verändern. Das optische Kerning funktioniert noch recht gut für kritische Kombinationen aus Groß- und Kleinbuchstaben, beim Versalsatz verändert es jedoch wenig, wenn es darum geht, ein ausgeglichenes Bild zu erlangen, was an Abb. 3.14 klar zu sehen ist.

Demnach führt keine Alternative am manuellen Kerning vorbei. Laut Adobe InDesign hat man hierbei so vorzugehen: „Setzen Sie mit dem Textwerkzeug eine Einfügemarke zwischen die beiden Zeichen. [...] Führen Sie einen der folgenden Schritte aus:

[a.]) Geben Sie im Zeichenbedienfeld oder im Steuerungsbedienfeld im Menü ‚Kerning‘ einen numerischen Wert ein bzw. wählen Sie einen Wert aus [wie in Abb. 3.8–3.11 zu sehen].

[b.]) Drücken Sie Alt + Nach-links-Taste/Nach-rechts-Taste (Windows) bzw. Wahl + Nach-links-Taste/Nach-rechts-Taste (Mac OS), um den Abstand zwischen zwei Zeichen [in 20er-Schritten] zu verringern bzw. zu vergrößern.“ (InDesign-Hilfe, 2007)

Möchte man die Laufweite manuell über Tastenkombinationen verändern, werden exakt die gleichen Tasten gedrückt, jedoch bei markiertem Wort bzw. Textbereich und nicht Zeichenabstand.

### 3.3.2. QuarkXPress

In QuarkXPress 7.0 gibt es im Vergleich zu Adobe InDesign nur ein einziges Eingabefeld für die direkte Veränderung der Abstände der Zeichen zueinander in einem Text. Seine Funktion und Benennung ändert sich je nachdem, welche Art von Text ausgewählt ist. Wenn ein Buchstabenzwischenraum ausgewählt ist (Abb. 3.15), übernimmt das Feld Kerning-Funktion und nennt sich „Unterschneidung“. Wenn mindestens zwei Zeichen ausgewählt werden (Abb. 3.16), übernimmt es die Veränderung der Laufweite und nennt sich „Spationierung“. Die Bezeichnungen sind etwas unglücklich gewählt, da „Unterschneiden“ in QuarkXPress nicht nur das Verringern des Abstandes zweier Zeichen, sondern auch das Erhöhen bedeutet. Mit „Spationieren“ ist eigentlich das Verändern der Laufweite gemeint, die eben nicht nur erhöht, sondern auch verringert werden kann. (vgl. Kapitel 3.2.2.)

Um die fallverschiedene Funktionalität zu zeigen, wird nun wie in Abb. 3.16 die Laufweite bei Auswahl des kompletten Wortes um zehn Einheiten im Eingabefeld erhöht. Klickt man danach zwischen zwei Zeichen, bleibt der Kernigwert bei diesem individuelle Zeichenpaar auf dem vorhergehenden Status belassen, auch wenn die Laufweite jetzt erhöht wurde (Abb. 3.17).

Blickt man zurück auf Abb. 3.15 erkennt man, dass die Buchstabenkombination „Wo“ bereits unterschritten ist, wobei der Wert dieses Kerning-Paares im Eingabefeld aber auf 0 gesetzt ist. „QuarkXPress



Abb. 3.15: Wird der Zwischenraum zweier Buchstaben ausgewählt, lässt sich im unteren Feld das Kerning unter der Bezeichnung „Unterscheidung“ ändern.



Abb. 3.16: Sind mindestens zwei Zeichen markiert, ändert sich die Feldbenennung in „Spationierung“, wo die Laufweite regulierbar ist.

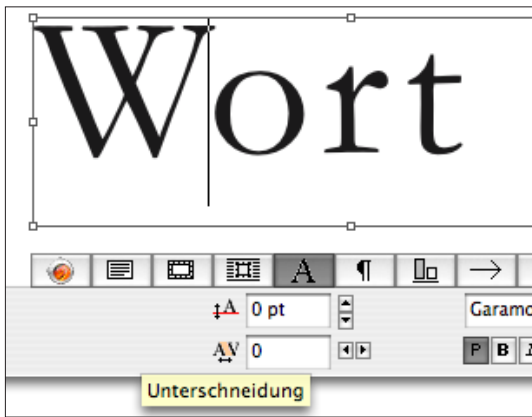


Abb. 3.17: Auch wenn es das gleiche Eingabefeld ist und die Laufweite des Wortes erhöht wurde (Abb. 3.16), bleibt der Kerning-Wert für dieses Buchstabenpaar 0.

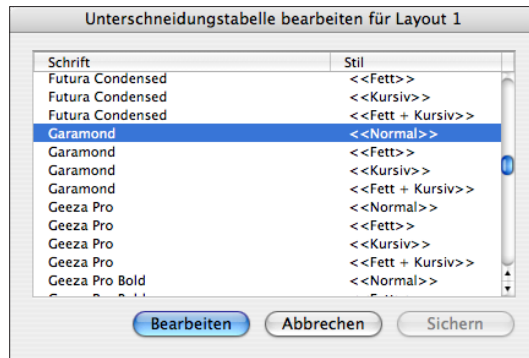


Abb. 3.18: Fenster, in dem man die Schriftart wählen kann, in der die Unterscheidungs-Tabelle geändert werden soll.



Abb. 3.19: Unterscheidungstabelle; hier können die Werte verschiedener Zeichenpaare für die komplette Schriftart angepasst werden. Der Ursprung wird aus der Font-Datei selbst entnommen und ist wiederherstellbar.

verwendet zur automatischen Unterschneidung die in die Schrift integrierten Unterschneidungsinformationen. Diese Daten sind in der Unterschneidungstabelle der Schrift gespeichert“ (QuarkXPress Hilfe, 2007). Möchte man diese Unterschneidung für die komplette verwendete Schrift verändern, wählt man im Menü „Hilfsmittel – Unterschneidungstabelle bearbeiten“. Es öffnet sich ein Fenster (Abb. 3.18), in dem man die gewünschte Schriftart auswählt. Danach erscheint ein weiteres Fenster, in dem alle Kerning-Paare aus dem Font (Schriftart) ausgelesen sind (Abb. 319.). Hier hat man nun die Möglichkeit, die gewünschte Buchstabenkombination zu suchen und den Kerning-Wert zu editieren. Es ist auch möglich, weitere Kerning-Paare hinzuzufügen oder vorhandene zu löschen. Diese Änderungen wirken sich nicht auf die Fontdatei aus, sondern nur im Dokument. Möchte man die ursprünglichen Einstellungen wieder herstellen, wählt man die Option „Rückstellen“ und die Informationen werden wieder aus der Schriftart selbst ausgelesen.

Wieder davon abhängig, ob nun ein Zeichenzwischenraum angewählt oder mindestens zwei Zeichen markiert sind, lassen sich der Kerningwert oder die Laufweite auch über Tastaturbefehle verändern. Um 1/20-Geviert-Schritte wird mit „Befehlstaste + Umschalten + {“ (Mac OS) bzw. „Strg + Umschalten + {“ (Windows) erhöht und mit „Befehlstaste + Umschalten + }“ (Mac OS) bzw. „Strg + Umschalten + }“ (Windows) verringert. Hält man die Wahl-Taste (Mac OS) bzw. Alt-Taste (Windows) zusätzlich, ändern sich die Werte in 1/200-Geviert-Schritten. (vgl. QuarkXPress Hilfe, 2007, „Text unterschneiden“)

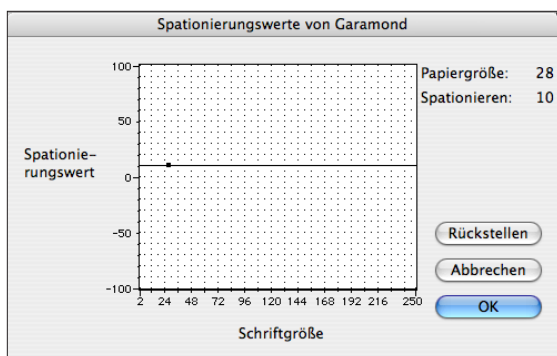


Abb. 3.20: Spatiationstabelle; hier können die Werte der Laufweite an die komplette Schriftart angepasst werden.

Geht es nun darum die Laufweite für einen längeren Text anzupassen, gibt es wie die Unterschneidungstabellen auch Spatiationstabellen, die ebenfalls für die jeweilige komplette Schrift gelten. Wählt man im Menü „Hilfsmittel – Spatiationstabellen bearbeiten“, öffnet sich wieder ein Fenster, in dem man die gewünschte Schriftart auswählt (ähnlich wie in Abb. 3.18). Wenn man seine Schriftart ausgewählt hat, erscheint ein weiteres Fenster, in dem man die genauen Einstellungen vornehmen kann (Abb. 3.20). „Die horizontale Achse bezeichnet die Punktgröße und die vertikale Achse die Stärke der Spatiation. Zur Festlegung, wie sich die Spatiation bei einer Erhöhung der Punktgröße ändern soll, klicken Sie zur Einstellung der Linie, die sich horizontal über die Grafik bewegt, auf das Diagramm. Wenn sich zum Beispiel die Linie nach rechts oben erstreckt, wird die Spatiation bei größeren Punkt-



größen erhöht und wenn die Linie nach rechts unten geneigt ist, wird die Spationierung bei höheren Punktgrößen verringert“ (QuarkXPress Hilfe, 2007, „Spationierungstabellen bearbeiten“). Auch diese Änderungen sind wieder auf den Ursprung zurücksetzbar.

### 3.3.3. Vergleich Adobe InDesign – QuarkXPress

Mit beiden Programmen lassen sich die nötigen Änderungen in der geforderten Qualität einfach durchführen, nur der Workflow ist ein wenig verschieden. Die etwas andere Eingabefeldbenennung und die Tatsache, dass es in InDesign für Kerning und Laufweite ein eigenes Feld gibt, sind nur kleine Unterschiede. Beachtlicher ist, dass QuarkXPress den aus dem Font ausgelesenen Kerning-Wert nicht direkt in der Maßpalette anzeigt. Ist zum Beispiel ein Buchstabenpaar standardmäßig unterschritten, sieht man trotzdem 0 in der Maßpalette. In InDesign werden die voreingestellten Kerning-Werte immer im Eingabefeld angezeigt, sind diese vorgegebene Werte, werden sie eingeklammert angezeigt. InDesign bietet hingegen nicht die Möglichkeit, wie QuarkXPress mit den Unterschneidungstabellen, ein Kerning-Paar für die komplette Schriftart zu editieren. Dasselbe gilt für die Laufweite einer ganzen Schriftart, die sich in InDesign nur über Absatz- oder Zeichenformate für gewisse Bereiche verallgemeinern lässt.

### 3.3.4. Microsoft Word

Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass Microsoft Word keineswegs ein professionelles Desktop Publishing-Programm ist, jedoch das wohl meistgenutzte Textverarbeitungsprogramm. Hier möchte ich zeigen, dass es praktisch über Umwege hinweg auch möglich wäre, in Word Versalzeilen auszugleichen, auch wenn es eher unwahrscheinlich ist, dieses Vorgehen, aufgrund seiner Umständlichkeit, in den täglichen Gebrauch zu integrieren.

Das unverändert gesetzte Wort (Abb. 3.21) wird markiert, mit der rechten Maustaste angeklickt und im erscheinenden Menü wählt man „Zeichen“ (Abb. 3.22). Im nun aktiven Fenster wählt man den Reiter „Zeichenabstand“ und verändert dort die Laufweite von allen Zeichen (Abb. 3.23). Die Veränderung der Laufweite eines einzeln markierten Zeichens wirkt sich auf dessen Nachbreite aus. So wird der Laufweite-Wert des M erhöht (Abb. 3.24), des W verringert und des O wieder erweitert. Schließlich lässt sich auf diese Weise ein akzeptables Ergebnis (Abb. 3.25) erzielen.

Auch wenn diese Lösung schwer praktikabel ist, ist sie doch machbar. Schon das gleichmäßige Erhöhen der Laufweite über das gesamte Wort erhöht die Lesbarkeit deutlich (siehe „Vorschau“ in Abb. 2.23), wenn sie das Ausgleichen auch nicht ersetzt.



Abb. 3.21 : Das Wort, wie es von Microsoft Word unverändert gesetzt wird.

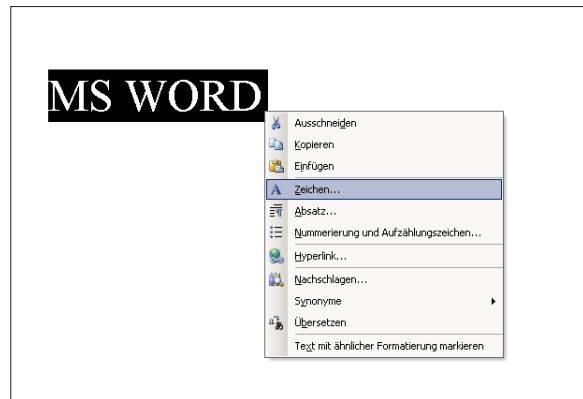


Abb. 3.22 : Mit markiertem Text wird die rechte Maustaste betätigt und die Option „Zeichen“ im erscheinenden Menü gewählt.



Abb. 3.23 : Unter „Zeichenabstand“ lässt sich die Laufweite anpassen.

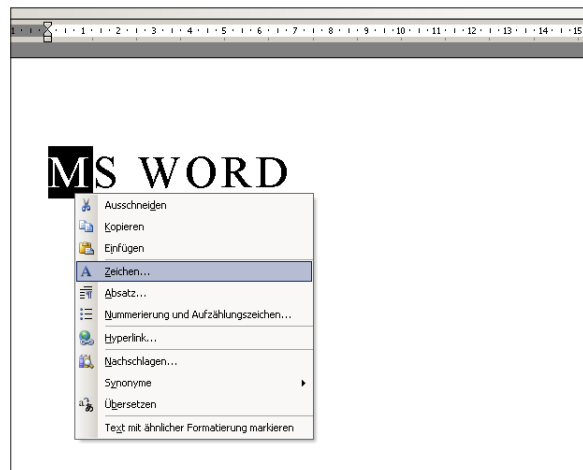


Abb. 3.24 : Die Nachbreite einzelner Zeichen kann erhöht werden, indem diese einzeln markiert werden und die Laufweite nur für diese speziell verändert wird.

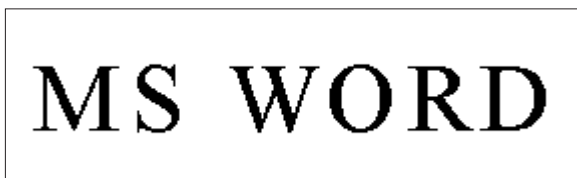


Abb. 3.25 : Nach dem anpassen von M, W und O entsteht ein akzeptables Ergebnis.

## 4. Methoden zum Versalausgleich unter heutigen Bedingungen

Versalien müssen auch noch im digitalen Schriftsatz trotz all seiner Hilfsmittel per Hand ausgeglichen werden. Das liegt daran, dass sich das Ausgleichen immer jeweils nach dem gesamten Wortbild in Verbindung mit der gewählten Schriftart richtet. Wie bereits im vorigen Abschnitt beschrieben, hat man heute alle Möglichkeiten, Buchstabenabstände schnell und technisch unkompliziert anzupassen, wobei man aber ästhetischem Grundverständnis folgen sollte. Dieses basiert am einfachsten darauf, die unregelmäßig verteilten Weißräume in Versalzeilen zu einem harmonischen Gesamtbild ohne zu helle oder zu dunkle Flecken anzuordnen (vgl. Kapitel 2.). Geschieht dies nicht, wird die Schrift „nicht mehr als Grauwert wahrgenommen, sondern als eine Folge von unterschiedbaren Formen und Gegenformen. Die ungleichmäßige Verteilung schwarzer und weißer Formen erzeugt unwillkommene Unruhe.“ (vgl. Fossmann, DeJong, 2002 : 110).

Wenn man einmal seinen Blick auf diese Eigenschaft gerichtet hat, ist es im Prinzip nicht schwierig, zu erkennen, wo man eingreifen sollte. Die technischen Regeln und ästhetischen Anschauungen aus den vorherigen Kapiteln sollten ein Grundverständnis für das Thema schaffen. Nun geht es darum, wieder einen Schritt zurück zu gehen und zu lernen, auf sein eigenes Empfinden zu vertrauen. Um Versalzeilen bis ins kleinste Detail zu harmonisieren, braucht es ein geschultes Auge, viel Zeit, Übung, Erfahrung und Hingabe. Aber auch dann werden die Ergebnisse oft unter Fachleuten noch diskutiert. Es sollte also nicht abschrecken, dass die ersten Versuche selten zu einem 100%ig harmonischen Ergebnis führen werden (wenn es das überhaupt gibt). Allein die Bemühung und der Versuch das Wortbild zu verbessern, zahlt sich im Vergleich zum unveränderten Satz sichtbar aus. Solcher Einsatz ist sehr lobenswert und selten genug.

Allgemein ist zu sagen, dass sich oft nach längerer Arbeit an einem Wort eine gewisse „Betriebsblindheit“ einstellen kann und man die Unregelmäßigkeiten an einigen Stellen einfach nicht mehr sieht. Dann ist es am besten, das Projekt für ein paar Tage wegzulegen und danach mit objektivem Blick wieder heranzugehen. Weiters sollte man immer das Ergebnis, soweit als möglich, auf dem dafür entworfenen Medium ausprobieren. Die Arbeit am Bildschirm mit beliebiger Vergrößerung und Verkleinerung kann tückisch sein, um ein klares Urteil zu fällen. Deshalb sollte man die Versuche in der Zwischenzeit immer wieder ausgedruckt am Papier überprüfen, oder die Vergrößerungsstufe am Monitor so einstellen, dass sie so gut als möglich der realen Papiergröße entspricht.

Anhand von einigen Beispielen möchte ich nun zeigen, auf welche Arten man beim Ausgleichen vorgehen kann. Ich habe diese Möglichkeiten teils auf Literatur, teils auf Empfehlungen basierend

selbst erstellt. Dabei werden verschiedene Schriftarten und verschiedene Schnitte gezeigt, um mehrere Einsatzsituationen abzudecken. Wie bereits erwähnt, ist das Ausgleichen zu einem großen Teil eine Gefühls- und Übungssache. Ich möchte nicht behaupten, dass meine Beispiele „perfekt“ sind. Ich bin mir sicher, in einem halben Jahr oder sogar in ein paar Monaten werde ich einige Stellen finden, die ich gerne noch einmal überarbeiten würde, denn der Umgang mit Typografie ist ein fortlaufender Lernprozess, den jeder für sich selbst erfahren muss.

## 4.1. Dreiergruppenbildung

### Schritt 1 – Analyse

VERSAL AUSGLEICH

VERSAL'AUSGLEICH'

VERSAL'AUSGLEICH'

Diese Methode ist in Ihrem Aufbau aus dem Buch „Detailtypografie“ von Fossmann und DeJong (siehe Bibliografie) entnommen und auf dieses Beispiel angepasst. Oben sieht man das Wort, wenn es unbearbeitet gesetzt wird. Als ersten Schritt gilt es die hellsten und dunkelsten Stellen zu finden. Eine Möglichkeit das zu erkennen ist, indem man die Augen leicht zusammenkneift. Das größte Loch im Wortbild zeigt sich eindeutig in der Kombination LA. Auch noch sehr hell sind die Abstände CH, LE und AUS. Sehr dunkel hingegen wirken die Zwischenräume ER und EI. Das Wort auf schwarzem Grund macht die unregelmäßigen Zwischenräume noch etwas deutlicher.

### Schritt 2 – Kerningeinstellungen

VERSAL AUSGLEICH Metrisches Kerning

VERSAL AUSGLEICH Kerning auf 0 gesetzt

Das Kerning ist automatisch auf metrisch eingestellt, entnimmt also die Informationen der Abstände aus den in der Schrift selbst festgelegten Kerning-Paaren. Dieser Umstand wird (auch bei allen noch folgenden Beispielen) als relative Ausgangssituation (+0) angenommen, auch wenn bei einigen Kombinationen andere absolute Kerning-Werte bestehen. Auf diese Weise nutzt man den Vorteil, dass

die Abstände einiger Kombinationen schon ein wenig angepasst sind und muss nicht ganz von vorne beginnen. Auf der unteren Abbildung sieht man, wie das Wort mit nullgesetztem Kerning aussieht; die Abstände sind noch geringer.

### Schritt 3 – Maximalabstand bearbeiten

VERSAL AUSGLEICH

$\begin{array}{cccccccccccccccc}
\downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\
+0 & +0 & +0 & +0 & +0 & +20 & +0 & +0 & +0 & +0 & +0 & +0 & +0 & +0 & +0 & +0
\end{array}$

Der größte Raum wurde bereits in der Analyse erkannt, jetzt muss er noch überprüft werden. Obwohl es sich in diesem Fall bei LA bereits um einen sehr großen Abstand handelt, scheint die Serife des L noch sehr nahe an der des A zu sein. Deshalb wird der Wert um 20 Einheiten erhöht. Nun kann dieser Zwischenraum als Referenz dienen, nachdem die anderen Abstände ausgerichtet werden.

### Schritt 4 – Dreiergruppen

VERS ALA USGLEICH

$\begin{array}{cc}
\downarrow & \downarrow \\
+70 & +20
\end{array}$

Das Wort wird in Dreiergruppen aufgeteilt, die erst untereinander angepasst werden. Ausgehend vom Abstand LA wird das A davor dazugenommen. Der Abstand wird hier um 70 Einheiten erweitert.

VER SAL ALA USGLEICH

$\begin{array}{cc}
\downarrow & \downarrow \\
+40 & +70
\end{array}$

Nachdem nun in der Dreiergruppe ALA das L optisch zentriert wurde, gilt der Abstand AL als Ausgangspunkt für die nächste Dreiergruppe, zu der von links das S hinzugezogen wird. Durch Abdecken der anderen Wortteile, kann man sich leichter auf die gerade bearbeitete Gruppe konzentrieren. So wird das gesamte Wort in sich überschneidende Gruppen gegliedert.

VER ERS RSA SAL ALA LAU AUS  
 USG SGL GLE LEI EIC ICH

## Schritt 5 – Überprüfen

VERSALAUSGLEICH

Nachdem man die Dreiergruppen wieder zusammengefügt hat, gilt es das Wort in seiner Gesamtheit noch einmal zu überprüfen. Wenn man das Wort betrachtet, scheinen einige Stellen noch zu dunkel zu sein, wie die Abstände ER, RS, LA, AU und LE. Diese bedürfen noch einer Anpassung.

VERSALAUSGLEICH  
VER'SAL'AUSGLEICH

VERSALAUSGLEICHVERSALAUS

Eine Methode, „um zu überprüfen, ob die Weißräume über das ganze Wortbild harmonieren, kann man den ersten Teil kopieren und ans Ende setzen.“ (vgl. Fossmann, DeJong, 2002 : 110) Hier scheint der Raum SG noch ein bisschen zu irritieren, weshalb er um 20 Einheiten erhöht wird. Schlussendlich zeigt sich das Ergebnis mit folgenden Korrekturen :

VERSALAUSGLEICH  
VERSALAUSGLEICH

### Beurteilung

Vorteil dieser Methode ist auf jeden Fall das Aufspalten des Wortes in überschaubare Dreiergruppen, mit denen in erster Linie leichter umzugehen ist. Einen Nachteil stellt aber die Umständlichkeit, mit der man ein Wort zerteilen und wieder zusammensetzen muss, ohne dabei die getroffenen Kerning-Einstellungen zu verlieren. In diesem Prozess verschwindet auch leicht der Fokus auf das Gesamtbild, um das es schließlich geht, denn wenn eine Einstellung für eine Dreiergruppe passt, bedeutet das nicht, dass diese in der Gesamtheit des Wortes so in Ordnung ist. Ich sehe diese Methode als eine gute Einstiegsmöglichkeit, von der man sich aber für das zukünftige Arbeiten die wesentlichen Bereiche herausnehmen sollte.



## 4.2. Zweiergruppen betrachten

# SCHRIFTBILD

Diese Methode stammt aus der Kalligrafie. Dabei richtet man seinen Blick von links nach rechts auf das Wort und betrachtet die Buchstabenpaare. Um dieses Vorgehen zu erleichtern, empfiehlt es sich, den Rest des Wortes abzudecken und sich schrittweise Buchstabe für Buchstabe voranzuarbeiten. Oben sieht man das Wort unverändert gesetzt.

### Schritt 1 – Abdecken



Hierfür ziehe ich in Adobe Illustrator oder QuarkXPress zwei etwas längere Rechtecke als das Wort auf, fülle sie mit weißer Flächenfarbe und überdecke den Rest meines Wortes damit, wie es oben zu sehen ist. Als erstes Buchstabenpaar wird SC verändert, danach rücken die Rechtecke weiter, dass nur noch CH zu sehen sind und auch diese angepasst werden können. So geht man vor, bis man das ganze Wort in einander überschneidenden Paaren bearbeitet hat. Alternativ zu zwei am Computer gezeichneten Rechtecken kann man auch einfach zwei Blätter Papier vor den Monitor halten. Als Anhaltspunkt kann der Ansatz dienen, dass die im vorderen Buchstaben enthaltene Hintergrundfläche wieder zwischen den Buchstaben verteilt sein sollte. Hilfreich ist hier auch der Ansatz aus Kapitel 2.3.3..

SC                      CH                      HR                      RI

IF                      FT                      TB                      BI

IL                      LD

### Schritt 2 – Überprüfen

Nun werden die zum Abdecken verwendeten Rechtecke wieder gelöscht, um das Gesamtbild zu betrachten. Es ist schon ein gleichmäßigerer über das Wort verteilte Grauwert zu sehen, doch eine Stelle fällt noch besonders auf: Der Abstand zwischen F und T, der im unveränderten Satz O war, ließ die

beiden Querbalken beinahe ineinanderfließen. Dieser Raum ist zwar schon erweitert, wirkt aber im Vergleich zu den anderen Buchstabenabständen an den Querbalken noch um eine Spur zu eng. Deshalb wird der Abstand um weitere 20 Einheiten erhöht.



### Schritt 3 – Auf den Kopf stellen



Falls man sich mit dem Gesamteindruck noch nicht ganz sicher ist, kann man das Wort um 180 Grad drehen und auf den Kopf stellen, um es von einer anderen Perspektive zu beurteilen. Nun zählen die unteren Räume mehr, da das von oben kommende Licht, das dominanter ist als das von unten (siehe Hochuli „2.1. Einige Meinungen“) eindringt. Hier kann man z.B. sehen, dass der Raum BI etwas zu weit und IL etwas zu eng ist. Dies wird angepasst und man erhält ein Wortbild mit den unten stehenden schlussendlichen Werten.



### 4.3. Laufweite erhöhen und ausgleichen

**ERWEITERT**

**ERWEITERT**  
+100

**ERWEITERT**  
-20                      -20

Eine schnelle Methode, um das Gesamtbild eines Wortes grundsätzlich zu verbessern, ist, wie vorher schon öfter erwähnt, das Erhöhen der Laufweite. In diesem Beispiel ist der Baskerville SemiBold unverändert gesetzt. Im Nächsten Schritt wird die Laufweite um 100 Einheiten erhöht und es ergibt sich bereits ein leichter erfassbares Wortbild. Nun sind aber einige Buchstabenkombinationen etwas zu weit voneinander entfernt, wie RW oder ER. Diese werden nun spezifisch verringert.

## 4.4. Augenmaß

Bei den ersten Versuchen erleichtert die Aufteilung des Wortes den Umgang mit der Situation. Doch auch dabei entwickelt man schon einen sensiblen Blick für die Gegebenheiten. Schlussendlich muss nicht nur eine Kombination aus zwei oder drei Zeichen dem visuellen Urteil standhalten, sondern das gesamte Wort. Deshalb geht es in den nächsten Beispielen darum, noch ausführlicher zu erkennen, wo zuviel und wo zuwenig Raum innerhalb einer Versalzzeile liegt. Dies wird durch Pfeile gekennzeichnet. Wo noch etwas hinzugefügt werden muss, sieht man einen Pfeil nach unten zeigen, wo noch etwas entfernt werden muss, ist er nach oben gerichtet. Diese Korrekturzeichen sind nichts Neues, stammen sie schließlich noch aus der Bleisatzära.

### 4.4.1. Eine Schriftart, verschiedene Schnitte

Das vorletzte Beispiel (4.2.) wurde in Akzidenz Grotesk Regular gesetzt. Wenn man jetzt vom vorher harmonisierten Ergebnis ausgeht, wie verändert sich der Eindruck, wenn man zwar dieselbe Schriftart aber einen anderen Schnitt verwendet? Anhand dieses Vorgehens möchte ich zeigen, dass es keine Universallösung geben kann und die Maßnahmen immer individuell auf die Situation angepasst werden müssen. Grundsätzlich kann man sagen, je dünner die Strichstärke einer Schrift ist, desto mehr Platz sollte zwischen den Buchstaben liegen, da der Binnenraum an Gewicht gewinnt. Wird die Strichstärke fetter, sollten die einzelnen Zeichen näher aneinander liegen, da die Innenräume kleiner werden. Es hängt also davon ab, wieviel Raum die Buchstaben vom Hintergrund optisch absorbieren. Als Ausgangspunkt werden nicht die Kerning-Werte der Schrift genommen, sondern die des vorher harmonisierten Regular-Schnittes, was bedeutet, dass die Abweichungen relativ zu diesem angegeben sind.

Light

SCHRIFTBILD

SCHRIFTBILD      SCHRIFTBILD

+20 0 +20 +20 +60 0 0 +20 +40 0

Fast alle Buchstaben brauchen mehr Raum, um sich von den leicht ergebende Verdichtungen abzuwenden. Besonders notwendig ist das bei parallelen Grundstrichen, wie IF und IL. Durch den erhöhten Abstand bekommen die Einzelformen mehr Gewicht und treten deutlicher hervor.

### Bold

↑ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑  
**SCHRIFTBILD**

↓ -20 -40 -60 -20 -20 +20 0 -40 -60 0  
**SCHRIFTBILD**

**SCHRIFTBILD**

Die Abstände haben nun wegen der kleineren Punzengröße verringert zu werden, um wieder ein geschlossenes Wortbild zu ergeben. Einzig beim Abstand FT wird noch ein Spatium eingefügt, da der Abstand sonst bei dieser Strichstärke zu eng erscheint, wobei zu erwähnen ist, dass es sich in diesem Schnitt um eine sehr schlechte F-Form handelt. Der Querbalken ist etwas zu lang und hoch angesetzt.

### Extra Bold Condensed

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑  
**SCHRIFTBILD**

↓ -20 -80 -140 -120 -120 -20 -20 -100 -140 -20  
**SCHRIFTBILD**

**SCHRIFTBILD**

Hier sind die Buchstabenformen fett und sehr schmal. Demnach sind die Kerning-Werte des Roman-Schnittes hier viel zu hoch. Überall müssen mehrere Einheiten entnommen werden, um ein kompaktes einheitliches Wortbild zu schaffen.

### Bold Extended

↓ ↑ ↑ ↓ ↑  
**SCHRIFTBILD**

↓ -20 -20 0 0 +20 0 0 -20 0  
**SCHRIFTBILD**

**SCHRIFTBILD**

In diesem Schriftschnitt sind nicht allzu viele Anpassungen vorzunehmen. Obwohl die Strichstärke fetter ist, sind die Buchstabenformen gleichzeitig etwas breiter und nehmen demnach mehr Platz ein. Unter anderem muss der Raum bei F und T ein Stück erweitert werden, der bei HR jedoch verringert.

#### 4.4.2. Auf das Wort kommt es an

# AUSGEGLICHEN

# AUSGEGLACHEN

Hier möchte ich zeigen, wie sehr die Spationierung eines Wortes von den einzelnen Buchstaben abhängt. Beim Ausgleichen ist mit den gegebenen Umständen zu arbeiten, man muss sich also nach den jeweiligen Buchstabenkombinationen richten. Oben abgebildet sieht man ein harmonisiertes Versalwort. Ersetzt man nur einen Buchstaben dieses Wortes, können sich sofort die Umstände der hellsten oder dunkelsten Stelle verändern, und man muss alle anderen Abstände daran anpassen. Im zweiten Wort des oberen Beispiels wurde das I aus „Ausgeglichen“ durch ein A ausgetauscht. Was zurest noch einen harmonischen Gesamteindruck machte, wirkt jetzt unregelmäßig, da die Buchstabenkombination LA ein größeres Loch in das Wort reißt, als es vorher vorhanden war.

# AUSGEGLACHEN

Damit das Wort nun wieder geschlossen wirkt, müssen alle Abstände so erweitert werden, dass LA nicht mehr als Lücke auffällt. Hier unten ist zu sehen, wie sich die konkreten Kerning-Werte voneinander unterscheiden.

**AUSGEGLICHEN**  
+20 +60 +60 +80 +80 +80 +80 +80 +60 +140 +100

**AUSGEGLACHEN**  
+60 +80 +60 +80 +100 +100 +60 +40 +60 +120 +120

#### 4.4.3. Speziell zugerichtete Schriften

**ZUGERICHTET**

**ZUGERICHTET**

**ZUGERICHTET**  
+20 +20 -20 -20

Einige Schriftarten sind schon speziell auf die Kombination mit anderen Versalien zugerichtet und laufen daher weiter. Eine von diesen ist Copperplate, die nur aus Versalien oder Kapitälchen besteht. Die

Schriftart ist schon so zugerichtet, dass sie unbearbeitet gesetzt ein recht brauchbares Wortbild liefert. In der ersten Abbildung links ist das Kerning auf Null gesetzt und die Schrift ist doch lesbar. An einigen Stellen könnte man noch etwas nachjustieren, z.B. zwischen U und G etwas mehr Raum hinzufügen und zwischen CH etwas wegnehmen. Ein Kritikpunkt an der Copperplate ist allerdings, dass sie keine echten Kapitälchen besitzt (siehe oben rechts), was man daran erkennt, dass die Strichstärke geringer ist als bei den Versalien, obwohl sie eigentlich gleich groß sein müsste.

KAPITÄLCHEN

KAPITÄLCHEN

KAPITÄLCHEN  
-20 -20      -40 -40      -40

KAPITÄLCHEN  
-20 -40 -40 -40      -40 -40 -60 -40 -40

Auch die meisten Kapitälchen laufen grundsätzlich schon etwas weiter, da auch sie nur mit Großbuchstabenformen kombiniert werden. In der Abbildung rechts sieht man die Adobe Garamond Pro unbearbeitet gesetzt (oben links). Meist zeigen sich dann vor allem bei einem höheren Schriftgrad zu große Abstände zwischen einigen Zeichenkombinationen. Hier wurden einige Anpassungen vorgenommen, doch auch ohne diese wäre die Schrift lesbarer als manch andere Versalsätze. In diesem Fall handelt es sich übrigens auch um echte Kapitälchen.

Das zweite Beispiel aus der EurekaSans (oben rechts) zeigt schon fast zu große Abstände auf. Im Grunde genommen ist es zwar besser, etwas zu weit zu sperren, als die Buchstaben aneinandergedrängt zu lassen, aber dennoch werden die Werte hier korrigiert.



## 5. Schluss

Die formalen Bedingungen der Lesbarkeit fordern von Versalien gleichsam das Buchstabieren, um sie zügig und klar aufnehmen zu können. Dafür müssen sie zueinander so ausgeglichen sein, dass jede Form einzeln gut erkennbar ist und sich in Kombination ein gleichmäßiges Wortbild ergibt. Über mehrere Fachmeinungen hinweg zeigt sich, dass es um einen regelmäßigen Gesamteindruck geht, sei es in der Kalligrafie, dem Blei- oder Computersatz. Dieses Streben nach Harmonie birgt Geschlossenheit, Ruhe und Konstanz in sich. Achtet man nicht darauf, zerfällt das Bild und hinterlässt einen Eindruck von unspezifischer Beliebigkeit. Dabei erklären das Gesetz der Nähe und das Gesetz der Geschlossenheit, weshalb gestaltpsychologisch bei unverändertem Versalsatz nur ein unruhiges Wortbild entstehen kann. Die optische Wirkung ist von der Beschaffenheit jeder einzelnen Form und Kombination abhängig. Das erklärt, warum ein ausgeglichener Eindruck nicht von mathematischer, sondern von visueller Flächen-gleichheit rührt, für die es einen sensiblen Blick zu bilden gilt.

Nicht missverstanden werden sollte, dass man nun in allen Situation auszugleichen habe. Die Funktion der Lesbarkeit kann durchaus in berechtigten Fällen in den Hintergrund treten. Dabei hat man aber über die Absichten seines Handelns zu wissen und bewusst danach zu gestalten. Eine Möglichkeit, in der die Lesbarkeit nicht an erster Stelle steht, ist die ornamentale Wirkung von Schrift. Doch auch hier geht es um rhythmische Wiederholung und einen gewollten Gesamteindruck. Einzig nicht rechtfertigbar ist der gedankenlose Umgang mit Schrift und Gestaltung.

In den Fallbeispielen wurde gezeigt, dass selbst im Logo einer großen Bank, aber auch bei zwei Geschäftsbeschriftungen nicht an einen harmonischen Eindruck gedacht wurde. Es gab hingegen Beispiele, die ihren situationsbedingten Anforderungen gerecht wurden oder zumindest begründbar waren.

Diese ästhetischen Vorstellungen versuchte man mit den technischen Gegebenheiten des Bleisatzes umzusetzen. Dafür wurden die Abstände zwischen den einzelnen Lettern mit feinen Spatien erweitert, oder man griff zu ausgeklinkten bzw. überhängenden Buchstaben, um sie stellenweise zu verringern. Im Übergang zum digitalen Schriftsatz veränderte sich die Bedeutung von Begrifflichkeiten (z.B. Kerning) und es kamen neue hinzu (z.B. Laufweite). Nun war es leicht, die Abstände zwischen den einzelnen Zeichen in Adobe InDesign oder QuarkXPress zu manipulieren.

In Anleitungsbeispielen sind Ästhetik und Technik kombiniert, indem gezeigt wurde, wie man über das Aufteilen eines Wortes in Dreiergruppen, das Betrachten von Buchstabenpaaren oder das Erhöhen der Laufweite und nachträglichem Ausgleichen zu einem akzeptablen Ergebnis kommen kann. Wesent-

lich ist in diesem Teil jedoch, dass man sein Sehvermögen feinfühlig auf die entsprechende Situation einstellt. Selbst wenn es sich um die gleiche Schriftart handelt und der Schriftschnitt plötzlich nicht mehr Regular sondern Bold ist oder sich nur ein einziger Buchstabe ändert, steht man vor anderen Bedingungen.

Weitere Forschungsfelder in diese Richtung gäbe es genug. Einerseits könnte man näher auf die Ursachen eingehen. Weshalb genau sind ausgeglichene Versalien so selten in Anwendungen zu finden? Liegt es wirklich an Unwissenheit, Bequemlichkeit oder an den technischen Bedingungen? Inwieweit sind die Ausführungen wirklich auf Vorschläge der Software zurückzuführen? Und wird gute Typografie wieder verstärkt zum Thema aufgrund gründlicherer Ausbildung?

Andererseits könnte man anhand einer Feldstudie weitere Schlüsse über die Verwendung von Großbuchstaben ziehen. Dies müsste dann systematisch kategorisiert werden, wie z.B. unter Visitenkarten, Schildern, Bildschirm, Buchumschlägen, Plakaten, etc. wobei bei allen Kategorien die Entstehungsbedingungen zu beachten wären.

Ein weiterer interessanter Aspekt wäre eine empirische Vorgehensweise mit der Fragestellung, ob unbefangene Menschen einen Unterschied zwischen einem ausgeglichenen und einem unausgeglichenen Großbuchstabenwort sehen würden. Man könnte auch anhand einer Befragung von Grafikagenturen, Druckereien und Copyshops Vergleiche ziehen. Wissen diese Leute, die oft mit Schrift umgehen, um das Ausgleichen? Wenn ja, missachten sie es trotzdem und warum? Würden sie es in Zukunft anwenden?

Aufgabe dieser Arbeit war es zu zeigen, dass es keine Universallösungen gibt. Man muss lernen, seinem optischen Urteil zu vertrauen und die typografische Gestaltung der Situation entsprechend anzupassen. Egal, ob man nun nach der Lesbarkeit oder anderen Motivationen handelt. Dass Versalausgleich Geschmackssache sei und man es ohnehin irgendwie lesen könne, sind keine Argumente gegen die Sinnhaftigkeit und nicht seltene Notwendigkeit dieser Methode. Denn, auch wenn jemand diese Maßnahme nicht bewusst erkennen mag, so erfüllt sie doch ihren Zweck und hinterlässt unbewusst ein Gefühl von Harmonie und Richtigkeit.

## 6. Anhang

### 6.1. Glossar

**Ausgleichen:** das Anpassen der Buchstabenabstände im Versalsatz mit dem Ziel ein harmonisches, in sich geschlossenes Wortbild zu erlangen → siehe 2.2., S. 7

**Dicke:** Gesamte Breite eines Buchstabens mit Vor- und Nachbreite → siehe 3.1., S. 29–30

**Fleisch:** Bezeichnung aus dem Bleisatz, die nichtdruckenden Teile einer Drucktype → siehe 3.1., S. 29

**Font:** englische Bezeichnung für Schriftart, bezieht sich vorwiegend auf den Computersatz

**Gemeine:** Kleinbuchstaben

**Kegel:** Bezeichnung aus dem Bleisatz, das Metallklötzchen auf dem der Buchstabe gegossen wurde → siehe 3.1., S. 29

**Kerning:** Bezeichnung aus dem Fotosatz, Erhöhen und Verringern des Abstandes zweier Zeichen zueinander → siehe 3.2.1., S. 31

**Laufweite:** → siehe 2.3.2., S. 33

**Majuskeln:** Großbuchstaben

**Minuskeln:** Kleinbuchstaben

**Punze:** Binnenraum eines Buchstabens, im Bleisatz gehört die Punze zum nicht gedruckten Teil einer Drucktype → siehe auch Abb. 3.3., S. 29

**Serife:** Endstriche, An- und Abstriche an Buchstaben

**Spationieren:** → siehe Sperren

**Sperrren:** individuelles Erhöhen der Laufweite eines Textes, Wortes oder einer Buchstabenkombination → siehe 3.2.2., S.32

**Unterschneiden:** Bezeichnung aus dem Bleisatz, Verringern des Abstandes zweier Zeichen zueinander → siehe 3.2.1., S. 31

**Versalien:** lateinische Bezeichnung für Großbuchstaben

**Zurichten:** Das Bestimmen von Vor- und Nachbreite eines Buchstabens → siehe 3.1., S. 30

## 6.2. Bibliografie

Aicher, Otl: Typographie. 2. Aufl. Mainz: Schmidt, 2005

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen – eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin: de Gruyter, 1965

Bachmair, Heinrich F. S.: Schrift und Satz im schönen Buch (1.–5. Taus.). Starnberg am See: Bachmair, 1947

Cheng, Karen: Anatomie der Buchstaben. 1. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2006

Davidshofer, Leo und Zerbe, Walter: Satztechnik und Gestaltung. 4. Aufl., Zürich: Bildungsverband Schweizer. Buchdrucker, 1961

Fritzsche, Paul: Der Schriftsetzer. Eine Berufskunde. Mit 184 Bildern u. vielen Satzbeisp., 2. Aufl., Leipzig: Verlag f. Buch- und Bibliothekswesen, 1960

Fossman, Friedrich und De Jong, Ralf: Detailtypografie. Mainz: Schmidt, 2002

HfG – Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd Informations- und Mediengestaltung, 7. Semester: Publikationsreihe Corporate Design, Basiselemente – 1.1 Form, [www.corporate-design-reihe.de](http://www.corporate-design-reihe.de), 2007

Hochuli, Jost: Das Detail in der Typografie – Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne. 3. Aufl. Zürich: Niggli AG, 2005

Kapr, Albert und Schiller, Walter: Gestalt und Funktion der Typografie. Leipzig: VEB Fachbuchverl., 1977

Klingspor, Karl: Über Schönheit von Schrift und Druck – Erfahrungen aus 50jähriger Arbeit. Frankfurt a. M.: Schauer, 1949

Larisch, Rudolf von: „Unterricht in ornamentaler Schrift“, 2. unveränderte Auflage, Wien: K u. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1909

Matthaei, Jörg Michael: Grundfragen des Grafik-Design – Wahrnehmen und Gestalten, Augsburg: Augustus-Verl., 1990

Renner, Paul: Die Kunst der Typographie, 2. Aufl., Berlin: Verl. des Druckhauses Tempelhof, 1948

Rüegg Ruedi: Typografische Grundlagen – Handbuch für Technik und Gestaltung. Zürich: ABC-Verlag, 1972

Siegle, Michael Bernd: Logo – Grundlagen der visuellen Zeichengestaltung; eine Einführung in das Grafik-Design am Beispiel der Logo-Gestaltung. Itzehoe: Verl. Beruf + Schule, 1996

Spencer, Herbert: The Penrose Annual Volume 62 – The international review of the graphic arts. London: Lund Humphries & Co, 1969.

Mattaei J. Michael : Grundfragen des Grafik-Design : wahrnehmen und gestalten, 2. unveränderte Auflage, Augsburg: Augsburg Verlag, 1993

Tschichold, Jan : Was jedermann vom Buchdruck wissen sollte, Basel : Birkenhäuser, 1949

Tschichold, Jan : Meisterbuch der Schrift – Lehrbuch mit vorbildl. Schriften aus Vergangenheit u. Gegenwart für Schriftmaler, Graphiker, Bildhauer, Graveure, Lithographen, Verlagshersteller, Buchdrucker, Architekten u. Kunstschulen. Ravensburg: Maier, 1952

Tschichold, Jan : Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie, Ravensburg: Mair, 1960

Tschichold, Jan : Meisterbuch der Schrift, 2. Aufl., Ravensburg: Otto Maier, 1965

Tschichold, Jan : Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie. Berlin: Gerhardt: 1975

typolexikon.de. Spationieren [ Sperren ] : Lexikon der Typographie [ Typografie ] von Wolfgang Beinert. <http://www.typolexikon.de/s/spationieren.html>, 17. 12. 2007a

typolexikon.de. Laufweite [ Schriftlaufweitet, Schriftweite ] : Lexikon der Typographie [ Typografie ] von Wolfgang Beinert. <http://www.typolexikon.de/l/laufweite.html>, 16. 12. 2007b

typolexikon.de. Normalschriftweite [ Normaler Breitenlauf ] : Lexikon der Typographie [ Typografie ] von Wolfgang Beinert. <http://www.typolexikon.de/n/normalschriftweite.html>, 16. 12. 2007c

Waters, Sheila : Foundations of Calligraphy : Letter Arts Review (Volume 12 Number 3). Norman OK : 1995

Weidemann, Kurt : Worte, Mainz : Schmidt, 2005

### 6.3. Abbildungsverzeichnis

Abb. 2.1 : Vom Autor nachgestellte Abbildung aus : Hochuli, Jost : Das Detail in der Typografie – Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne. Seite 25, 3. Aufl. Zürich : Niggli AG, 2005

Abb. 2.2 : Larisch, Rudolf von : „Unterricht in ornamentaler Schrift“. Seite 26. 2. unveränderte Auflage, Wien : K u. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1909

Abb. 2.3 : Vom Autor nachgestellte Abbildung aus : Davidshofer, Leo und Zerbe, Walter : Satztechnik und Gestaltung. Seite 219. 4. Aufl., Zürich : Bildungsverband Schweizer Buchdrucker, 1961

Abb. 2.4 : Vom Autor nachgestellte Abbildung aus : Tschichold, Jan : Meisterbuch der Schrift. Seite 27, 2. Aufl., Ravensburg: Otto Maier. 1965

Abb. 2.5 : Spencer, Herbert : The Penrose Annual Volume 62 – The international review of the graphic arts. Seite 171. London : Lund Humphries & Co, 1969

Abb. 2.6 : Vom Autor nachgestellte Abbildung aus : Hochuli, Jost : Das Detail in der Typografie – Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne. Seite 28. 3. Aufl. Zürich : Niggli AG, 2005

Abb. 2.7–2.14 : Vom Autor erstellt

Abb. 2.15–2.17 : Larisch, Rudolf von : „Unterricht in ornamentaler Schrift“. Seiten 8–11. 2. unveränderte Auflage, Wien : K u. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1909

Abb. 2.18–2.22 : Waters, Sheila : Foundations of Callygraphy : Letter Arts Review (Volume 12 Number 3). Seiten 47–50. Norman OK: 1995

Abb. 2.23, 2.24 : Larisch, Rudolf von : „Unterricht in ornamentaler Schrift“. Seiten 44, 101. 2. unveränderte Auflage, Wien : K u. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1909

Abb. 2.25, 2.26 : Klemke, Werner : Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold. Seite 75. München : Sauer Verlag KG, 1988

Abb. 2.27 : Gabriele Schies : Self-promotional poster for Sichtwerk Inc. print : Regional Design Annual 2007 (Nov/Dez 2007). Seite 286. Palm Coast, FL, 2007

Abb. 2.28 : Aesthetic Apparatus : posters for the bands We Are Scientists, Art Brut, and The Spinto Band. print : Regional Design Annual 2007 (Nov/Dez 2007). Seite 150. Palm Coast, FL, 2007

Abb. 2.29 : Logo Volksbank Österreich, 2007

Abb. 2.30 : Logo Wiener Städtische, 2007

Abb. 2.31 : Fotografie des Autors. Wien : Getreidemarkt. Oktober 2007

Abb. 2.32 2.33 a : Fotografie des Autors. Wien : Wiedner Gürtel. Oktober 2007

Abb. 2.33 b : Vom Autor erstellt

Abb. 2.34 : Fotografie des Autors. Wien : Prinz-Eugen-Straße. Oktober 2007

Abb. 2.35 : Fotografie des Autors. Wien : Mariahilfer Straße. Oktober 2007

Abb. 2.36 : Fotografie des Autors. Wien : Argentinierstraße. Oktober 2007

Abb. 2.37 : Fotografie des Autors. Baden bei Wien : Rathausgasse. September 2007

Abb. 3.1 : Fotografie von Giovanni De Faccio

Abb. 3.2 : Vom Autor erstellt

Abb. 3.3 : Tschichold, Jan : Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Seite 53. Ravensburg : Mair, 1960

Abb. 3.4 : Vom Autor erstellt

Abb. 3.5 : Davidshofer, Leo und Zerbe, Walter : Satztechnik und Gestaltung. Seite 148. 4. Aufl., Zürich : Bildungsverband Schweizer. Buchdrucker, 1961

Abb. 3.6–3.10 : Vom Autor erstellte Screenshots aus Adobe InDesign CS3 unter Mac OS X

Abb. 3.11, 3.12 : Vom Autor erstellt

Abb. 3.13–3.18 : Vom Autor erstellte Screenshots aus QuarkXPress 7.0 unter Mac OS X

Abb. 3.19–3.23 : Vom Autor erstellte Screenshots aus MS Word 2004 unter Windows XP

Abbildungen in „4. Methoden zum Versalausgleich unter heutigen Bedingungen“ vom Autor erstellt



## 6.4. Abstract

Das Ausgleichen im Großbuchstabensatz ist wichtig, um optimale Lesbarkeit zu gewährleisten. Einfach so nebeneinander gesetzt, entstehen formal bedingte Unregelmäßigkeiten. Die zu hellen und zu dunklen Stellen im Wortbild werden deshalb über die Anpassung der Buchstabenabstände neutralisiert, um ein harmonisches, in sich geschlossenes Wortbild zu erzeugen.

Im ersten Teil der Arbeit wird von den ästhetischen Anforderungen ausgegangen. Welche formalen Bedingungen gibt es und woher kommt es, dass der Umgang mit Großbuchstabenformen anders ist als mit Kleinbuchstaben? Wie wirkt sich das auf die Lesbarkeit aus? Um ein Gefühl für die Betrachtung der Formen zu erlangen, werden die Ansichten verschiedener Typografen und Fachliteratur im Laufe der Zeit aufgeführt und gesammelt. Weiters wird auf die Wahrnehmung eingegangen; es wird erläutert, wozu ein harmonisches Gesamtbild nötig ist, welche gestaltpsychologischen Gesetze beim Versalausgleich relevant sind, worauf die Proportionen von Großbuchstaben basieren und welche besondere Flächenwirkung sie besitzen. Danach soll Lesbarkeit gegen Gestaltungsfreiheit gestellt werden – gibt es auch Regeln, wenn man mit Schrift gezielt eine ornamentale Wirkung erreichen möchte? Aufgrund dieser Basis ästhetischen Wissens werden neun Fallbeispiele besprochen.

Die technischen Hintergründe werden im zweiten Teil ermittelt. Wie sah die Problemsituation damals im Bleisatz aus, und wie wird damit heute im Desktop Publishing über die Programme Adobe InDesign und QuarkXPress umgegangen? Eine genaue Anleitung schildert die heutigen Bedingungen. Dazwischen wird auch auf die Bedeutungsänderung verschiedener typografischer Fachausdrücke im Wandel der Technologie eingegangen, die sich zum Teil erweitert oder vermindert haben.

Aufgeklärt über gestalterische Aspekte und technische Möglichkeiten geht es im dritten Teil darum, Schritt für Schritt mehrere Herangehensweisen zum Ausgleichen kennen zu lernen. In den Beispielen werden verschiedene Schriftarten und verschiedene Schriftschnitte abgehandelt, um ein möglichst breites Spektrum an Einsatzsituationen abzudecken. Auf diese Weise soll man ein sensibleres Auge für die Problemstellung entwickeln und lernen, den optischen Eindrücken zu vertrauen.

Die Möglichkeiten im digitalen Schriftsatz sind praktisch grenzenlos geworden, doch so auch die Fehlerquellen. Demnach benötigt man heute viel mehr Wissen so mit Schrift umzugehen, dass sie auch ihren Zweck erfüllt. Diese Arbeit soll dazu beitragen, sich über ein oft vernachlässigtes Thema, das aber große Auswirkungen zeigt, bewusst zu werden und in Zukunft mit mehr Wissen und Anspruch an den Umgang mit Versalien heranzugehen.