

Einige Überlegungen zu Pangramme: learning type design

Fail again, fail better

1

Peter Bil'ak, *Designing type systems*, zum ersten Mal auf ilovetypography.com veröffentlicht, 2012

2

Ein weiteres Beispiel der organischen Entwicklung: die Schrift *Messine*, die hier von Jérôme Knebusch vorgestellt wird.

3

Peter Bil'ak, *We don't need new fonts*, 2011, geschrieben für den Leitartikel von 8 Faces magazine, N°3, 2011

4

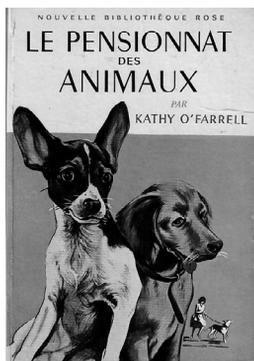
»Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.« William Beckett, *Worſtward Ho* (Aufs Schlimmſte zu), London, Calder, 1983

*Beziehungen zu schaffen, ist das Ziel aller Typographie*¹

1

»Beziehungen zu schaffen, ist das Ziel aller Typographie«, Kurt Schwitters: *Die neue Gestaltung in der Typographie*, 1930, S. 4

Knicke in der Lebenslinie



About the lazy dog

1

Die Idee der Transparenz einer Schrift zugunsten der Lesbarkeit eines Textes wurde hauptsächlich von Stanley Morison und Beatrice Warde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in dem berühmten Essay *The Crystal Goblet* entwickelt. In meinem Unterricht stelle ich gerne diese Idee derjenigen von Wolfgang Weingart entgegen: »Wozu ist die Lesbarkeit nützlich, wenn sie nicht zum Lesen anregt?«

2

»Das Hauptparadox der Schriftgestaltung besteht darin, dass wir Buchstaben gestalten, die aber nicht unser Produkt sind. Wir sind im wahrsten Sinne des Wortes Gestalter von Wortformen; nur in Kombination werden Buchstaben zur Typografie.« Matthew Carter, *Communicating graphically*, RSA Journal, 1990, freie Übersetzung.

3

Eine schnelle Durchsicht dieser Informationen zeigt, dass die beliebtesten Bücher folgende sind: Tracy, *Letters of Credit*, Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Smeijers, *Counterpunch*, Unger, *While you are reading*, Hochuli, *Detail in Typography*, Noordzij, *The Stroke*, Kinross, *Modern Typography*. Die beliebtesten Schriftgestalter sind nach Rangfolge: Bram de Does, Roger Excoffon, Adrian Frutiger, Gerard Unger, Matthew Carter, Zuzana Licko.

Metz, Sonntag, den 28. Februar 2016

In einigen Stunden geht das Bewerbungsverfahren für die erste Ausgabe von *Pangramme: learning type design*, einer internationalen Ausstellung studentischer Schriftentwürfe, zu Ende, die in der École supérieure d'art de Lorraine in Metz zwei Monate später eröffnet wird. *Pangramme* hat sich zum Ziel gesetzt, einen Überblick über das heutige Erlernen von Type Design zu geben. Es ist aufgrund der unterschiedlichen Kommunikationspolitik der Hochschulen schwierig, sich ein Gesamtbild davon zu schaffen. Jérôme Knebusch, der Initiator dieses Projektes, hat eine hochkarätige Jury zusammengestellt, die mit Andres Tinnes (Deutschland), Alejandro Lo Celso (Argentinien), Matthieu Cortat (Frankreich), Hans-Jürg Hunziker (Schweiz), und Gerard Unger (Niederlande) für die Beurteilung der Kreationen, die Verleihung der Auszeichnungen und die Vergabe von Spezialpreisen zuständig sein wird. Es ist schon spät und etwa fünfzig Bewerbungen wurden eingereicht, was wegen des relativ kleinen Bekanntheitsgrads der Veranstaltung, die erst ein paar Wochen zuvor angekündigt wurde, eine beachtliche Zahl ist. In den letzten Stunden vor Bewerbungsschluss schnellte diese Zahl rasch hoch, Dutzende von E-Mails strömten herein, sodass insgesamt 194 Bewerbungen aus 25 verschiedenen Ländern abgegeben wurden. Ein solcher Erfolg, der die optimistischsten Prognosen übertrifft, bringt die geplante Organisation durcheinander. Es ist nötig, das Team zu verstärken, das in den kommenden Wochen all diese Unterlagen bearbeiten soll.

Die Besonderheit der *Pangramme* Ausstellung besteht darin, dass sie nur Schriften von Studenten vorstellt, die in den letzten drei Jahren entworfen, aber nie veröffentlicht wurden. Ihr Erfolg spiegelt die außergewöhnliche Vitalität der heutigen Schriftgestaltung in den Kunst- und Designschulen der ganzen Welt wider, was vor etwa zehn Jahren undenkbar gewesen wäre.

Die Lehrpläne für eine Spezialisierung in Type Design haben sich vermehrt. Es wurden Einführungsworkshops für das Grundstudium, spezialisierte Masterstudiengänge, postgraduierte Studiengänge sowie zahlreiche sonstige Kurse eingerichtet, bei denen unterschiedliches Fachwissen zusammengetragen wurde. Es geht nicht nur um spezifische Ausbildungsgänge, die sowieso nicht zahlreich sind, sondern auch um im Rahmen von allgemeineren Studiengängen organisierte einmalige Kurse oder Workshops, bei denen die Schriftgestaltung oft vorkommt. Es ist sehr wichtig, die Grafik Design Studenten für die Schriftgestaltung zu interessieren, denn es geht um zwei Fächer, die zwar verschieden sind, sich aber bestens ergänzen. Nach solchen Einführungsveranstaltungen können manche Studenten den eingeschlagenen Weg fortsetzen und bis zu ihrem Abschluss ein Alphabet entwickeln (hierfür gibt es zahlreiche Beispiele). So können sie die tagtäglich benutzten Formen vermutlich besser verstehen, weil die Schriftstruktur »von innen« vorher wahrgenommen wurde.

Was lernt man bei der Gestaltung seines ersten Alphabets?

Zunächst einmal geht es um eine reine, schwarz-weiße Zeichnung, bei welcher die Aufmerksamkeit auf die Spannung zwischen Form und Gegenform gerichtet wird. Tschichold sagte: »Es ist wahrscheinlich die trockenste Kunstform, die es gibt«. Die Wichtigkeit des Weißraums, des Raums zwischen den Lettern und innerhalb der Buchstaben, der für das Aussehen der Schrift ganz entscheidend ist, kann schwer auf Anhieb erfasst werden. Allmählich lernt das Auge die Kurven zu beurteilen, den geeigneten Rhythmus und das richtige Gleichgewicht zu finden.

Es geht auch um die Wahrnehmung dieser Formen mit unterschiedlichen Maßstäben, ausgehend von der extrem detaillierten Vektordarstellung bis hin zu einer manchmal sehr kleinen Abbildungs- oder Schriftgröße.

Schließlich geht es bei der Schriftgestaltung um Hunderte von kleinen Ad-hoc Entscheidungen, die zu einem zusammenhängenden Bild führen sollen. Es soll eher eine »schöne Ansammlung von Buchstaben« als eine »Ansammlung von schönen Buchstaben« gemäß der Standardformulierung von Eric Gill sein. Es sollte ausreichend Ähnlichkeiten geben, damit die Zeichen eine gemeinsame Identität aufzeigen, aber auch genug Unterschiede, um Verwechslungen vorzubeugen – kurz geht es um eine paradoxe Dynamik, die jede Schrift auf ihre Art lösen muss.

Nicht so einfach

Meistens geschieht dieser Lernprozess Schritt für Schritt und die »erste Schrift« ist der Prügelknabe wegen der aufeinander folgenden Entdeckungen. Oft gibt es tausend Fassungen, Schritte zurück, der Versuch wird aufgegeben oder es gibt unerwartete Entdeckungen. Es ist unmöglich, diesen Schritten vorzugreifen, so wenig man zu Beginn der Reise weiß wie der zurückzulegende Weg aussehen wird. Um dieses Phänomen zu veranschaulichen, zitiert Peter Bil'ak den Komponisten Brian Eno und dessen Metapher des Gärtners und des Architekten. Die Arbeit des Gärtners geschieht auf eine organische Weise: »Erst einfache Dinge zu einer größeren Komplexität verhelfen, Samen sorgfältig aussäen und ihnen helfen, ihr volles Potential zu entwickeln«, während »ein Architekt im Prinzip mit einem Konzept beginnt, wobei er erst den vollen Gedanken entwickelt und dann von oben nach unten arbeitet.«¹ Er wendet ein Programm an, in welchem fast alle Entwicklungsstadien vorweggenommen werden, was eine größere Erfahrung erfordert oder zumindest muss er diese Schritte schon kennen. Die zwei Herangehensweisen sind gleichwertig, sie beruhen nur auf unterschiedlichen Arbeitsdynamiken. Peter Bil'ak, der schon vorstehend zitiert wurde, gesteht zum Beispiel, dass er seine Schrift *Fedra* nach und nach wie ein Gärtner und seine Schrift *Greta* wie ein Architekt auf der Grundlage eines festgelegten Plans konzipiert hat.²

Auf jedem Weg befinden sich zahlreiche Klippen

Eine liegt an der Spezifität der Schriftgestaltung, die im Gegensatz zu den meisten Design-Bereichen ohne Auftraggeber oder jegliche Auflagen ausgeübt werden kann. Die Herstellungskosten einer digitalen Schrift sind heutzutage sehr gering und die Vertriebskosten sind kaum höher. Wenn man in diesem langen Arbeitsprozess steckt und von der Faszination für das schrittweise Entstehen der eigenen Schrift ergriffen wird, kann es passieren, dass man den Ausgangspunkt und vor allem das Ziel dieser Kreation aus den Augen verliert. Aber ohne Daseinsberechtigung und ohne wahrhaftigen Nutzungskontext hat eine Schrift nur wenig Gewicht.

Ein weiterer Fehler kann darin bestehen, dass man der etwa zwanghaften Faszination erliegt, ein komplettes Arsenal zu gestalten: Versalien, Minuskeln, Ziffern, Interpunktionszeichen, dann alle Diakritika, Ligaturen, Kapitälchen ... So entstehen rasch Hunderte von Zeichnungen. Und warum nicht sogar weitere Schriftstile? Schriftsätze von digitalen Schriften sind immer üppiger wegen der vielfältigen Funktionalitäten und der potentiellen Kodierung von Zehntausenden von Zeichen geworden (Unicode zählt zur Zeit 120.000 Zeichen). Abgesehen von den Schriften, die umfangreicher werden, kommt es nicht selten vor, dass manche Schriftfamilien auch mehr als hundert verschiedene Stile mit allen verschiedenen Breiten, Fetten, Neigungen, Graduierungen usw. umfassen. Auch hier muss man darauf achten, dass das Projekt die richtige Größe behält, damit es nicht ausufert. In dieser Hinsicht tragen der technologische Fortschritt und die von den Fonteditoren erzielten Fortschritte keineswegs zur Dämpfung des Expansionsdrangs der Type Designer bei.

Und zum Schluss der Elefant im Raum: wie soll man denn originell sein, wenn es schon so viele Schrifttypen gibt? Dieses Argument wird oft vorgebracht und häufig ist es fundiert. Diesbezüglich sagt der zuvor zitierte Peter Bil'ak in einem kurzen leicht provokanten Text mit dem Titel *We don't need new fonts*: »Many people drawing type today have solid drawing skills, but no desire to advance the field (let alone rebel against it) by creating original solutions. Can we call them type designers? I think not, at least not any more than we can call every fast, accurate typist a writer. Content is at least as important as form, the ideas we express as important as how we express them« [Viele Type Designer haben heutzutage solide Kompetenzen im Bereich der Schriftgestaltung, aber sie sind keineswegs interessiert, dieses Gebiet voranzubringen (und noch weniger dagegen zu rebellieren), indem sie originelle Lösungen anbieten würden. Können wir sie Type Designer nennen? Ich glaube es nicht, zumindest nicht mehr als wir jede schnelle genaue Schreibkraft als einen Schriftsteller betrachten können. Der Inhalt ist mindestens genauso wichtig wie die Form. Die Ideen, die wir zum Ausdruck bringen, sind genauso wichtig wie die Art und Weise wie sie ausgedrückt werden.]³

Denn selbstverständlich werden wir immer neue Schriften brauchen und zahlreiche unerforschte Arbeitsgebiete sind noch zu erobern, wie zum Beispiel historische, unbekannte Modelle, die rehabilitiert werden könnten oder Schrifttypen, die wenig oder gar nicht für die Typografie umgesetzt wurden. Um diese Bereiche zu entdecken, muss man auf Abenteuerreise gehen, Archive einsehen, dahin gehen, wo andere nie hingegangen sind. Und in unserer Zeit, selbst bei den beliebten Emojis, gibt es ein großes Potential für die Typografie.

Um dies zu erreichen, muss man Risiken eingehen, aber welche Risiken? Der Misserfolg gehört zum Lernprozess, er ist ein notwendiger Antrieb, wie in dem berühmten Satz von Beckett im Titel dieses Artikels erwähnt.⁴ Der wahre Misserfolg besteht im Grunde genommen darin, keine Risiken einzugehen.

Die in der Ausstellung und im *Pangramme* Katalog vorgestellten Arbeiten machen etwas mehr als ein Viertel der eingereichten Bewerbungen aus. Es gab vor allem die sogenannten »experimentellen« Fonts, die aber auch am wenigsten »erfahrungsreich« waren, so wurden viele von ihnen schon bei der ersten Auswahl aussortiert. Am anderen Ende der Bewertungsskala befanden sich vorwiegend die sogenannten »Brotchriften« (Schriften für Fließtext), gefolgt von den *Revivals* (Anpassungen von historischen Schrifttypen). Diese Projekte zeugten von größerer Reife (oft aus Post-Diplomen oder spezialisierten Mastern), bei denen es aber manchmal an Originalität fehlte: zum Beispiel wurden manche *Revivals* ohne besondere Überarbeitung buchstäblich übernommen. Bei den Leseschriften ist festzustellen, dass es hauptsächlich um Antiqua geht und dass hier die klassizistische Antiqua in der Minderzahl ist. Dies hängt wahrscheinlich mit dem Lernprozess zusammen, denn die Komplexität der Schriftgestaltung wird leichter verstanden, wenn man sich auf Serifen stützt. Oft ist die Kalligrafie das Tor zum Verständnis für diese Grundprinzipien. Dies erklärt vielleicht, warum die klassizistische Antiqua, die nicht durch einen kalligrafischen Rhythmus gekennzeichnet wird, unterrepräsentiert ist.

Zwischen den experimentellen Fonts und den Leseschriften sind alle Nuancen möglich. Die hier angebotene Schriftenvielfalt macht jeden Versuch einer Synthese problematisch. Es sind vorwiegend Arbeiten von »Gärtnern«, Lernschriften, die nicht immer die ersten Schriften ihrer Autoren sind, aber oft ihr erstes großes Projekt. Einige von ihnen sind in der Zwischenzeit veröffentlicht worden, aber viele werden wahrscheinlich unveröffentlicht bleiben. Jedenfalls zeugen alle von einer bemerkenswerten Entwicklung und sind vielversprechend für die Zukunft der Schriftgestaltung.

»Die Schrift erzählt nur von der Vergangenheit, um sie zu begraben.
Sie ist eine Grabstätte in diesem Doppelsinne,
weil sie mit demselben Text zugleich ehrt und eliminiert.«
Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, 1975

Le pensionnat des animaux (*The Camerons lead the way*) von Kathy O'Farrell, ein kleiner Bildband der *Nouvelle bibliothèque rose*, war eines meiner Lieblingsbücher. Ich weiß nicht mehr, unter welchen Umständen es in meiner Kindheit auftauchte, aber es hat mich immer bei meinen diversen Umzügen begleitet, ist sehr widerstandsfähig trotz seines sehr schlechten Zustandes und begleitet mich weiter. Ich habe dieses Buch oft gelesen. Es geht um die Geschichte der fünf Kinder der Familie Collins, die in einem kleinen englischen Dorf lebt und sich bemüht, mehrere Tiere aufzuzüchten, zu retten und zu ernähren. Sehr schnell gründen sie einen Club namens *Les Amis des bêtes* (Die Freunde der Tiere). Ihre erste spontane Entscheidung betraf die Schaffung eines Abzeichens, das die Silhouette einer Katze darstellte: »Ihr macht zwei Kreise für den Kopf und den Körper, ihr fügt zwei Ohren, einen Schwanz und einen Schnurrbart hinzu. Es gibt nichts Leichteres. Wir werden sowieso vor allem mit Katzen zu tun haben.«

Unabhängig von der bewegenden Kraft dieser gemeinsamen Aktion, die zwar bescheiden ist, aber Rücksicht und Hoffnung ausstrahlt, entdeckte ich darin, indem ich das Buch immer wieder lese, ein Indiz für ein zukünftiges Interesse an einer sehr alten Praxis (zeichnen, wiederholen, gestalten, ein Zeichen teilen). Dies geschah lange vor dem Beginn einer beruflichen Laufbahn und noch ohne eine richtige Berufung, die erst langsam entsprechend den gegebenen Möglichkeiten und Gelegenheiten und den beruflichen Veränderungen entstand.

Jérôme Knebusch bat mich, einen Text für die Neuauflage des Katalogs *Pangramme: learning type design* zur Ergänzung der bebilderten Bibliografie zu verfassen, welche aus Bucheinbänden besteht, die Schriften, Schriftgestaltung und Typografie vereinen. Damals vertraute ich zu sehr auf meine Fähigkeit, eine Mikro-Historiografie von so unterschiedlichen Dokumenten, wie Monografien, Handbüchern, Sammlungen, Faksimiles, Konspekten, Atlanten ... zu entwerfen. Verlorene Mühe! Nach mehreren unbefriedigenden Versuchen musste ich auf diese zu komplexe Aufgabe verzichten. So bitte ich um Entschuldigung für diese autobiografische Arbeit, die als Ersatz dienen soll. Über die persönliche Erzählung hinaus ist sie ein Versuch, eine Erfahrung wiederzugeben, die aus zusammenhängenden und parallel laufenden Aktivitäten aus dem Bereich Lehre, Forschung und Verlagsarbeit besteht und durch Bücher konkretisiert wird.

Zu Beginn der 60er Jahre gab es keinerlei historischen Ansatz in dem *Brevet technique supérieur de communication visuelle* (höhere Fachprüfung für visuelle Kommunikation) der École Estienne. Es war, als wäre es unseren Dozenten von vornherein klar, dass wir entweder ausreichend gebildete Schüler sind, um alle Feinheiten jeder Art und jeden Gebrauchs der Druckschrift zu beherrschen, oder dass wir diese Bildung schleunigst aus eigener Kraft nachholen sollten. Das Buch für uns wichtigste Buch war (zu einer Zeit, da das Desktop-Publishing immer mehr Anwendung fand) der Mecnorma-Katalog, aus welchem wir Alphabetmodelle für unsere Projekte wählten und fotokopierten.

Richtig lesen begann bei mir erst im geeigneteren Rahmen des *Diplôme supérieur d'arts appliqués, option Création typographique*, kurz »DSAA typo« (höhere Fachprüfung für angewandte Kunst, Fachbereich Schriftgestaltung), einem Ausbildungsgang, den der Schriftgestalter Franck Jalleau und der Kalligraf Michel Derre gerade in der École Estienne gegründet hatten und in dem einige Dozenten der Schule, wie Catherine Ballestero, Jean-Louis

und Francis Freisz, mitwirkten. Selbst wenn es in diesem Studiengang keinen Geschichtsunterricht gab, war Catherines Beitrag entscheidend, um die Affinitäten zwischen Literatur, Poesie und Typografie zu vermitteln. Von Zeit zu Zeit nahmen wir auch teil an intensiveren Seminaren unter der Leitung von Gérard Blanchard, einem ständig für andere Gebiete offenen Geist, der eisern an seinem *Aide au choix de la typo-graphie* arbeitete und uns mit Referenzen überschüttete. In dieser entscheidenden Zeit wurden wichtige Bücher veröffentlicht, wie *Calligraphie* von Claude Mediavilla und vor allem *L'effet Gutenberg* von Fernand Baudin, dessen allgemeiner Ansatz und umfassender Kenntnisstand mich stark beeindruckten.

Im Jahre 1997 kam ich nach Estienne zurück und neben meiner Arbeit als Grafiker unterrichtete ich die Geschichte der Hand- und Druckschriften im selben Studiengang und zwar ohne mir allzu viele Gedanken zu machen, wie ich dieses Fach den Studenten vermitteln sollte. Ich dachte es reicht einer von ihnen zu sein, sie zu begleiten, und dies umsomehr, als ich kaum älter als meine Studenten war. Ich konnte damals die umfangreiche Bibliothek der Schule mit der Hilfe der Leiterin, Anouk Seng, die mir nach und nach ihr Vertrauen schenkte, erforschen. Dies ermöglichte uns eine Erweiterung unserer Kenntnisse und der Wirkungsfelder. So organisierte ich dort Präsentationen, die uns die Möglichkeit gaben, die materiellen und typografischen Eigenschaften von Originalausgaben von Alde Manuce, Estienne, Fournier le Jeune, Bodoni sowie einer großen Anzahl von Gießereien, Schriftproben und Veröffentlichungen wie *Arts et métiers graphiques* oder *Caractère Noël* zu bewerten. Ansonsten setzte ich das Lesen fort, insbesondere las ich angelsächsische Studien, sowohl die führenden (*Printing Types* von D. B. Updike, *The Nymph and the Grot* von James Mosley, *Modern Typography* von Robin Kinross) als auch die weniger bekannten Studien (*Five Hundred Years of Book Design* von Alan Bartram, *Nineteenth century ornamented types and title pages* von Nicolette Gray).

Außerdem erschloss ich mir den Genuss eines jährlichen Besuchs bei der *Réserve des livres rares* der Bibliothèque nationale de France (Sonderabteilung für die Verwahrung von seltenen Büchern in der französischen Nationalbibliothek), was damals ein Ausnahmeprivileg war, denn ich brauchte dafür keine universitäre Forschungsarbeit vorzuweisen. Dort konnte ich einige Inkunabeln von Sweynheim und Pannartz oder Jenson entdecken. Wir konnten auch eine Reihe von nach Jahrhundert und Land geordneten Alben einsehen, das heißt sämtliche zwecks editorialer Wiedergabe gemachte Aufnahmen von Seiten aus in der Reserve aufbewahrten Werken waren uns zugänglich. Diese visuelle Anthologie, bei welcher jeder Band eine virtuelle Öffnung darstellte, war sehr nützlich, um beim Durchblättern eine ganze Reihe von Stilen und typografischen Gestaltungen zu erkennen.

Als Resonanzeffekt wurde nach jeder Diplomarbeit eine kleine informative (populärwissenschaftliche) Bibliothek eingerichtet, die eine Mittlerrolle zur großen Bibliothek übernehmen konnte. Ich beauftragte jeden Schüler, sich mit einem bestimmten Thema (Stempelschneider, Drucker, Werk) oder breiteren Thema (verlegerisches oder grafisches Genre, eine bestimmte Zeitperiode) zu befassen, das zu einer Abschlussarbeit führen sollte, von der Literaturrecherche und ikonografischen Forschungsarbeit bis zur Seitengestaltung und Druckerarbeit für einige Exemplare. Diese Initiative dauerte acht oder neun Jahre. Danach verließ ich die Schule.

Es gab auch interessante Begegnungen, zum Beispiel mit Isabella Checcaglini, einer Doktorandin, die sich leidenschaftlich mit Mallarmé beschäftigte und die seine *Plusieurs Sonnets* taktvoll zusammenstellte und mit Jean-Louis Estève im Labor für grafische Experimente der École Estienne druckte. Dies führte zur Schaffung der *Bibliothèque typographique* im Jahre

2007 im Anschluss an ein unvergessliches multidisziplinäres Kolloquium im Institut mémoires de l'édition contemporaine, das *Le Livre et ses desseins* (Das Buch und sein Zweck) hieß. Diese Sammlung, die sie in ihren jungen Verlag Ypsilon Éditeur aufnahm, hat uns angeregt, mit der Unterstützung von Pauline Nuñez, Übersetzungen von Werken von Gerrit Noordzij, Eric Gill, Robert Bringhurst und Cyrus Highsmith sowie mehrere gemeinsame Studien über Schriftgestalter und Druckschriften zu veröffentlichen. Es war ein lustiges, aber schwieriges Unterfangen.

Parallel dazu ging meine berufliche Laufbahn weiter bei der École supérieure d'art et de design in Amiens dank der Unterstützung von Patrick Doan, einem ehemaligen DSAA typographischen Absolventen und Dozenten, und von Babara Dennys, der Schulleiterin. Dort haben wir eine Reihe von Aktionen unternommen, insbesondere die Schaffung eines Spezialdokumentationsfonds, dessen Wachstum durch Spenden und Ankäufe unter der effizienten Führung von Peggy Letuppe gesichert wird. Zur Zeit durchläuft der Fonds einen Katalisierungsprozess und ist für alle Studierenden aller Studiengänge (*Diplôme national d'art, Diplôme national supérieur d'expression plastique, Post-diplôme Typographie & Langage* = nationales Diplom für Kunst, nationale höhere Fachprüfung für plastischen Ausdruck, Post-Diplom Typografie & Sprache) zugänglich. Es werden thematische Sitzungen abgehalten und Projekte über Geschichte und Praxis sowie Forschungsarbeiten durchgeführt. So hoffen wir, dass wir nach und nach Lernstufen hin zu dieser vielseitigen Literatur einrichten werden, die ohne besondere Zugänge oder Eingangspassagen nicht einfach zu erfassen ist.

Mit der Unterstützung der Schule konnte ich 2010 eine Doktorarbeit im Department of Typography & Graphic Communication der Universität Reading in Angriff nehmen. Diese Arbeit, die von den Studien von Jeanne Veyrin-Forrer und André Jammes über die Schriften und die Bücher der Familie Didot ausgeht, betrachtet den Ursprung und die Entwicklung der »modernen« Druckschriften in Frankreich und Großbritannien vom ausgehenden 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Dies hat mein Verhältnis zur Disziplin radikal verändert und zwar aufgrund der ungeheuren Vielfalt von materiellen Ressourcen, die für diese vierjährige Arbeit notwendig waren, aber in verschiedenen Bibliotheken, Archiven, öffentlichen und privaten Sammlungen verstreut waren oder zum Glück digitalisiert und online zugänglich (wie auf Gallica) sind. Es gab einen regen Austausch mit den Supervisoren, vor allem mit James Mosley, der einen hohen Anspruch an Präzision und Ehrlichkeit hatte und mit Eifer und Akribie Fehler, Ungenauigkeiten und unaufrichtige Aussagen in soliden Studien aufdeckte. Dies hat mich ange-regt, besser zu lesen und zu schauen, spärliche und vernachlässigte Spuren aufzudecken, sie miteinander zu verbinden und anhand dieses Geflechts den Sinn des Ganzen zusammenzureimen und die »gottlose Demontage der historischen Fiktion« auszulösen. Jedoch, selbst wenn eine Doktorarbeit abgeschlossen, verteidigt und in ein Regal gestellt ist, wo sie in Vergessenheit geraten oder gelegentlich angeschaut wird, kann sie nicht mit einem Buch gleichgesetzt werden. Es ist höchstens ein noch zu erfüllendes Versprechen oder eine Ablagemöglichkeit für neue Konfigurationen, eine ideale Plattform zum Verschicken von Artikeln an Zeitschriften oder Sammlungen von Texten.

In fünfundzwanzig Jahren sind Orte, Mittel und Situationen entwickelt worden, um die Pädagogik der Typografie hier und da zu dynamisieren. Im Zeitalter des Internets, einer in ihrem Ausmaß und Schnelligkeit bislang beispiellosen Zugänglichkeit des Wissens, tragen Webseiten, Blogs, Foren, soziale Netzwerke täglich zur Bereicherung dieser Pädagogik bei. Und Bücher erscheinen weiter, sie markieren nachdrücklich die Entwicklungszustände eines unendlichen Lernprozesses – als Fetisch, Golem, Schutzobjekt.

Wie unterrichten

Wie man Type Design unterrichtet ist eine Frage, die mich an der École Supérieure d'Art de Lorraine in Metz seit 2008 beschäftigt. Verschiedene Methoden wurden im Laufe der Jahre erprobt, zunächst im Rahmen eines Kurses über Grafik Design und Typografie, dann als fachspezifischer Kurs. Obwohl der Ausgangspunkt unterschiedlich sein kann, ist der Zweck der gleiche: es geht um die Schaffung eines Alphabets, das auf einem Computer benutzt werden kann, das heißt um eine Schriftdatei mit Versalien, Minuskeln, Satzzeichen und manchmal auch Ziffern, welche mittels einer Tastatur das Setzen von ganzen Texten ermöglicht. Es ist ein äußerst effizientes System, über welches ich immer wieder staune.

Methoden, Ansätze, Herausforderungen

Die erforderliche Methode ist einfach: es wird ein Wort gezeichnet, das aus einer Versalie und darauf folgenden Minuskeln besteht. Es geht darum, die Proportionen, die Modulierung und den Kontrast mithilfe von Unterscheidungsmerkmalen zu definieren. Die Suche nach der Identität der zu schaffenden Schrift beinhaltet Überlegungen über deren zukünftigen Kontext und wird mit einer Suche nach Referenzen angereichert. Erst wenn diese Identität feststeht, kann der Student die Digitalisierung und die Produktion der Schrift in Angriff nehmen. Was die Buchstaben »vermitteln« ist entscheidend. Die Produktion und die technischen Aspekte sind nebensächlich, aber sie werden entwickelt.

Unter den verschiedenen Ausgangspunkten kann man grafische Ansätze (die Schrift wird gesehen) und typografische Ansätze (die Schrift wird eher gelesen) unterscheiden. Spielerische und modulare Ansätze sowie *Revivals* von bestehenden Schriftarten haben am schnellsten zufriedenstellende Ergebnisse gezeigt. Beide Methoden garantieren eine Kohärenz von Beginn an, die eine mithilfe der elementaren Geometrie, die andere mithilfe einer historischen Quelle. Es gibt einen weiteren Ansatz, der labiler ist und die Kalligrafie als Ausgangspunkt nimmt. Sie erfordert zwar viel mehr Zeit, aber sie scheint mir reicher zu sein. Meistens wird die humanistische Kalligrafie angeboten wie sie von Johnston, Tschichold und Noordzij in einer vereinfachten Form definiert wurde, die den typografischen Formen ähnelt. Auf der Spitzfeder basierte oder historische Modelle (wie die karolingische Minuskel, Unzialen oder gotische Schriftstile) können auch als Ausgangspunkt genommen werden. Dabei besteht die Herausforderung darin, sich von der Handschrift zu emanzipieren, um typografische Formen zu erarbeiten, wobei die Kalligrafie eine gewisse Kohärenz zwischen den Zeichen garantiert. Dieser Ansatz scheint mir lebendiger zu sein und er kann zu zahlreichen Projekten führen, so entfernt sie auch voneinander erscheinen mögen, wie zum Beispiel bei einer geometrischen Linear-Antiqua. Für mich gibt es grundsätzliche Unterschiede, was das Verständnis der geschriebenen (*Writing, Calligraphy*), gezeichneten (*Lettering*) und der typografischen (*Type*) Schrift angeht. Hier ist es wichtig zu verstehen, welche Beziehung es zwischen Hand- und Druckschrift gibt und dass die Typografie eine *Maschine* ist, die von Anfang an rechteckige Räume nebeneinander stellt, in denen sich Formen befinden, die Zeilen schaffen und Zeilen, die Texte bilden. Und diese Texte können unzählige typografische Stimmen und Intonationen aufweisen, die die Sprache sichtbar machen und sie festigen, wie es Bringhurst zu sagen pflegt.

Ein besonderer Fall

Ein besonderer Fall der Lehre von Type Design wird zur Zeit in Metz mit dem *Messine* Projekt unternommen, welches zum Ziel hat, eine Schriftfamilie für die Bedürfnisse der Schule zu entwickeln. Die Arbeitsmethoden sind ähnlich, aber das Projekt unterscheidet sich durch eine zusätzliche Dynamik,

die ein Gastdozent von außen mibringt, den (sehr) langen Zeitablauf sowie den Rahmen einer Gruppenarbeit. Seit 2011 werden intensive Workshops etwa einmal im Jahr in Zusammenarbeit mit Alejandro Lo Celso geführt. Die generationsübergreifende Gruppenarbeit erfordert besondere Methoden, um Hunderte von Zeichnungen für eine immer größer werdende Schriftfamilie zu verwalten und abzuschließen, um der Schule dienen zu können (Verwaltung, Kommunikation, Signaletik, Diplomarbeiten und Projekte der Studenten ...). Im Rahmen des ersten Workshops haben wir zum Beispiel die Gruppen *Stil, Proportionen, Modulierung, Kontrast, Strichendungen* und *Experimente* gegründet, die den verschiedenen Details und Schlüsselkonzepten entsprechen, die in einer Zeichnung zu vereinheitlichen sind. Diese Arbeit wurde in Zusammenarbeit mit dem *Salon* gemacht, eine jährliche Publikation die zwischen Buch und Zeitschrift steht. Wir wollten dieses Dazwischensein betonen, indem wir uns stilistisch zwischen die zwei Klassiker *Baskerville* (stellvertretend für Bücher) und *Didot* (eher für Zeitschriften) stellen. Basierend auf einer ersten Version, die sich für Titel eignet (die also mehr gesehen wird, deswegen mehr identitätsbetonend), wurde eine Textversion für den täglichen Gebrauch namens *Messine Quotidienne* (Messine Alltag) erarbeitet. Es ist die Schrift, die Sie gerade lesen. Die Hautptschwierigkeit hing hier mit der Stabilisierung des Titelschnittes zusammen, ohne jedoch dessen Ausdruckspotential zu verlieren. Dann wurden die Fett- und Kursivschnitte entwickelt, was uns zum »Problem« der zweiten Stimme in der Typografie geführt hat. Welche Kraft, welche Geste, welche Neigung, welches Verhältnis besteht zur Grundform? Dann haben wir Versionen für große Punktgrößen erarbeitet, die sich derzeit im Entwicklungsstadium befinden. Hier hat sich für Signaletik oder Plakate die Schriftgestaltung in Richtung einer Linear-Antiqua, Piktogrammen und Holzdruck entwickelt.

Warum unterrichten

Obwohl man sich über manche Ergebnisse freuen kann, kann man sich diese Frage stellen. Es gibt bereits zahlreiche Druckschriften und zahlreich sind die Schwierigkeiten bei deren Gestaltung. Zunächst sollte man nicht vergessen, dass eine Kunsthochschule ein Ort der Freiheit ist, an dem Forschen und Experimentieren frei von Marktgesetzen möglich ist. Das Erlernen von Schriftgestaltung ist auch eine Schulung des Auges. Was man hier lernt, ist lehrreich für jeden bildenden Künstler. Aber es geht wohl hauptsächlich darum, eine Motivation zu teilen, die nichts mehr mit dem Gedanken zu tun hat, den man sich noch vor ein paar Jahren von einer obskuren und geheimen Tätigkeit gemacht hätte. Es kommt nicht mehr selten vor, dass ein Kurs für Schriftgestaltung in einer Kunsthochschule angeboten wird. Zudem sind Ressourcen heute in Reichweite: Veröffentlichungen und Übersetzungen stehen mehr und mehr zur Verfügung und die digitalen Werkzeuge sind vielfältiger und zugänglicher geworden. Die Kalligrafie, die ich früher für eine zu archaische Praxis hielt, hilft nicht nur die Typografie bestens zu verstehen, sondern macht den Studenten auch Spaß, wie ich immer wieder feststellen kann.

Nichtsdestotrotz bleibt Type Design eine anspruchsvolle, umfassende Aufgabe. Sie erfordert eine gewisse Reife, die über den Rahmen eines in einer Hochschule geführten Projektes hinausgeht. Es gibt zahlreiche Fallen, wie die Isolierung und Abschottung, sowohl für den Studenten als auch für den Dozenten. Und im Prinzip ist eine Druckschrift ein Werkzeug, das für einen bestimmten Zweck geschaffen wird, sodass der Student vor einer doppelten Aufgabe steht (Type Design und Typografie bzw. Grafik Design) und infolgedessen für beides besondere Aufmerksamkeit entwickeln muss. Es ist schwierig, dies in einem Studiengang zu vereinen. Daraus kann geschlossen werden, dass Type Design eine exklusive Arbeit ist.

Ja, es ist nicht einfach. Umso mehr auf der einen Seite die Lesbarkeit eine gewisse Unsichtbarkeit der Zeichen bedingt, ist auf der anderen Seite

der Ausdruck einer Schrift genauso wichtig.¹ In diesem Spannungsverhältnis sehe ich schließlich die ganze Bedeutung einer Arbeit, die so aussieht als ob sie nie enden würde, da sie stetig neu formuliert wird. Zusammenfassend könnte man sagen: Type Design ist besonders interessant zu studieren und zu lehren, weil es nicht einfach ist und weil es viel Zeit in Anspruch nimmt. »Es ist so einfach, deswegen ist es so kompliziert« wie es Paul Rand (so treffend) zusammenfasst.

Teilen, Beweggründe und Zweifel

Der Wunsch, sich über Unterrichtsfragen auszutauschen, hatte zu einem ersten internationalen Kolloquium, *Let's Type*, 2014 geführt. Auf dieser Basis entstand zwei Jahre später das *Pangramme* Projekt. Der Arbeit der Studenten scheint es an Sichtbarkeit zu fehlen und nur ein Bruchteil der Schriften wird veröffentlicht. Dies war ein ausreichender Grund für das Projekt, welches durch die vielen Einreichungen prompt bestätigt wurde. Aber sehr schnell stellte sich die Frage: wie kann man Type Design ausstellen?

Wie ausstellen

Diese Sorge hätte man den Bewerbern überlassen können. Aber die Bewerbungsunterlagen waren oft nicht sorgfältig, was immer wieder auf Kritik der Jury stieß. Es war, als ob so viel Zeit für die Schriftgestaltung verwendet wurde, dass der Überblick fürs Ganze verlorenging. Ausgehend von dieser Feststellung und vor allem zwecks eines besseren Überblicks wurde beschlossen, dass die für das Grafik Design zuständigen Studenten über eine gemeinsame Präsentationsform der Projekte entscheiden sollten. Auch wenn nicht unattraktiv, waren wir uns einig, dass Präsentationen von Schriften in der Form von Glyphensätzen oder Alphabeten wenig überzeugend sind. Die kleinste Form in der Typografie ist eher das Wort als der Buchstabe.² Pangramme, wie das berühmte *The quick brown fox jumps over the lazy dog*, haben den Vorteil, dass sie alle Buchstaben des Alphabets enthalten, aber sie sagen nichts über die Projekte aus. Schlussendlich haben wir uns entschieden, eine eigene Gestaltung für jedes Projekt zu entwickeln. Eine kurze schriftliche Projektbeschreibung jedes Teilnehmers wurde in seiner eigenen Schrift gesetzt zum gleichzeitigen Sehen und Lesen. Referenzen wurden wie Fußnoten auf den Ausstellungstafeln hinzugefügt, und so konnte der Gang durch die Ausstellung locker und unsystematisch sein.

Wir wollten auch die pädagogische Dimension der Projekte, die »Schulen« im Sinne von Denkrichtungen herausstellen, indem wir sie mit einer Auswahl von Büchern und Lehrbüchern aus dem 20. Jahrhundert ergänzten, angefangen mit dem emblematischen *Unterricht in ornamentaler Schrift* von Larisch und *Writing & Illuminating & Lettering* von Johnston. In der Ausstellung gelten sie als Zeitzeugen ohne weitere Informationen, aber als Anreiz für neue Entdeckungen. Zahlreich sind die Standpunkte, Dogmen und Widersprüche. Wir wollten auch die Nachschlagewerke und Referenzdesigner der Teilnehmer, um die wir gebeten hatten, in die Ausstellung integrieren, aber wir haben darauf verzichtet, weil wir keine adäquate Ausstellungsform dafür gefunden haben.³

Als die Arbeit abgeschlossen war, haben wir festgestellt, dass die Ausstellung trotz ihrer Vielfalt kein vollständiges Panorama geben konnte: die diesbezügliche Aktivität scheint dichter zu sein als das was die getroffene Auswahl vermitteln kann. Die Auswahl der Jury war schwierig, da das Niveau der vorgestellten Arbeiten ziemlich homogen war. Dutzende von Projekten hätten es sicherlich verdient, ebenfalls in der engeren Auswahl zu sein. Daher haben wir uns dazu entschlossen, mit der Zustimmung der Teilnehmer, das komplette Archiv der Bewerbungsunterlagen (alle von den Studenten zugeschickten Projekte in ihrer Originalform) in die Ausstellung einzubeziehen ohne einen Unterschied zwischen den ausgewählten und nichtausgewählten Projekten zu machen. Hier kann sich jeder in den dicken Mappen seinen Überblick verschaffen und seine eigene Auswahl treffen.

Beziehungen spielen sowohl in der Typografie als auch in der Schriftgestaltung eine zentrale Rolle: die Beziehung von Inhalt und Form, von Wort und Bild, von Buchstabe und Fläche, von Zeichen und Zwischenraum und nicht zuletzt auch die Beziehung zwischen Text und Leser*in. Auch die beiden Bereiche Schrift und Typografie stehen in einer ständigen wechselseitigen Beziehung zueinander, denn wie Hans Peter Willberg treffend feststellte »verhält sich die Typografie zur Schrift wie die Artikulation zur Sprache«. Als mich Jérôme Knebusch darum gebeten hatte, für diese Publikation meine Erfahrungen aus dem Unterricht und meine Gedanken zur Lehre des Type Designs zu formulieren, habe ich mich sofort an das Zitat von Kurt Schwitters erinnert, denn die Beziehung von Schriftgestaltung und Schriftgebrauch wie auch das Beziehungsgeflecht von Sprache, Zeichen, Schrift und Typografie spielen immer wieder eine wichtige Rolle innerhalb meiner Praxis und Lehre. Im weitesten Sinne hat jedoch auch der Wettbewerb *Pangramme: learning type design* eine Vielzahl von Beziehungen geschaffen: denn der Wettbewerb und die dazugehörige Ausstellung haben viele schriftaffine Menschen aus den unterschiedlichsten Kontexten zusammengebracht und miteinander vernetzt. Nach mehreren Stationen in Metz, Amiens, Chaumont und Montréal reist die Ausstellung nun nach Leipzig in das Museum für Druckkunst und so werden im Sinne von Kurt Schwitters hoffentlich zahlreiche neue typografische Beziehungen geknüpft werden.

Schrift und Schriftgebrauch in der visuellen Kommunikation
Schrift zählt zu den ältesten bekannten Kulturtechniken und gilt als eine der wichtigsten Errungenschaften der menschlichen Zivilisation. Denn Schrift ist sichtbar gemachte Sprache, die visuelle Materialisierung und Konservierung sprachlicher Information und Kommunikation. Mit Schrift als Informationsspeicher werden das Wissen und die Erzählungen dieser Welt aufgezeichnet, gesichert und weitergegeben.

Schrift und ihre typografische Anwendung sind ein fester Bestandteil unseres Alltags: wir begegnen Schrift in Zeitungen am Kiosk oder den News im Netz, auf Schildern und Plakaten im öffentlichen Raum, in Nachschlagewerken in Bibliotheken, im Katalog einer Ausstellung oder beim Filmabspann im Kino. Aber auch in der Kunst ist die Auseinandersetzung mit Sprache und Zeichen ein wiederkehrendes Thema: Schrift als grafisches Material der Bildinszenierung, als visuelle Interpretation von Erzählungen und Botschaften oder als sprachliches Instrument der Intervention.

Schrift ist ein wesentliches Gestaltungswerkzeug der visuellen Kommunikation. Mit und durch Schrift wird Inhalten eine Stimme, eine Haltung, eine Anmutung und ein Ausdruck verliehen. Nur diejenigen Gestalter*innen, welche die funktionalen und ästhetischen Aspekte sowie die gesellschaftspolitischen und kulturellen Hintergründe von Schriftgebrauch tatsächlich verstehen, werden den reflektierten und ausdrucksstarken Umgang mit Schrift beherrschen. Aus diesem Grund ist das Fachgebiet »Schrift und Typografie« mit seiner Lehre von den Funktionszusammenhängen visuell-verbaler Kommunikation von großer Bedeutung für die Hochschulausbildung von Kommunikations- und Grafik Designer*innen. Darüber hinaus hat die Disziplin der Schriftgestaltung und des Type Designs seit dem Anbruch des digitalen Zeitalters und nicht zuletzt in den vergangenen Jahren eine wachsende Popularität erfahren. Eine Popularität, die sich zum Beispiel auch an dem großen Zuspruch und der hohen Teilnahme von Studierenden an dem Wettbewerb *Pangramme: learning type design* deutlich gezeigt hat. Immer mehr Gestalter*innen und Studierende befassen sich mit den kleinsten Einheiten der Schrift, fasziniert von dem gestalterischen und kulturellen Potential von Alphabeten und Zeichensystemen. Dabei können Zeichen und Buchstaben unterschiedlichste Formen und Dimensionen annehmen: von kunstvollen

Letterings und plakativen Alphabeten über funktionale Fonts und umfassende Schriftsysteme bis hin zu dreidimensionalen Buchstabeninstallationen im Raum. Dieses vielseitige Spektrum innerhalb der aktuellen Schriftgestaltung bildet sich gleichermaßen in der Ausstellung *Pangramme: learning type design* ab.

Schrift und Typografie an der Burg

Das Lehrgebiet Schrift und Typografie hat seit der Schriftklasse von Herbert Post eine lange Tradition an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Nach wechselnden Positionierungen innerhalb der Geschichte der Kunsthochschule ist das Lehrgebiet heute sowohl in den Studiengangübergreifenden »Gestalterischen und Künstlerischen Grundlagen« verankert als auch im Studiengang Kommunikationsdesign als Schwerpunkt-Fach integriert. Einerseits lernen angehende Gestalter*innen hier also die Grundlagen des schriftbasierten Gestaltens, während andererseits Studierende des Kommunikationsdesigns eine fokussierte Auseinandersetzung mit Schriftgestaltung verfolgen können. Im Vergleich zu den einzelnen internationalen Masterstudiengängen mit Fokus Type Design haben wir »Schrift und Typografie« an der Burg jedoch weder als eigenständigen Studiengang noch als Klasse konzipiert. Das heißt, Studierende widmen sich lediglich ein oder zwei Semester innerhalb ihres Studiums dem Medium Schrift, sie können sich jedoch auch in ihrer Bachelor- oder Masterabschlussarbeit mit Schrift auseinandersetzen. Neben der formalen wie technischen Vermittlung von Grundlagen des Schriftentwurfs spielt die Analyse und Reflexion der gesellschaftlichen Bedeutung von Schrift und ihrem Gebrauch als Kulturtechnik eine besondere Rolle. Schrift muss immer im Kontext ihrer Anwendung betrachtet werden, daher beschäftigen wir uns neben der Gestaltung von Alphabeten, Fonts und Zeichengefügen auch mit ihrer typografischen Organisation in unterschiedlichsten Medien.

Schrift und Typografie: Grundlagen

In den Grundlagen erfolgt durch spielerische und methodische Einführung mit zahlreichen handwerklichen und experimentellen Grundlagenübungen eine erste Annäherung an typografische und schriftbasierte Gestaltung, mit der Fragestellung »was ist und was kann Typografie«. Anhand von experimentellen und anwendungsbezogenen Aufgabenstellungen vermitteln wir ästhetische und technische Grundlagen sowie alle wesentlichen Aspekte der Mikro- und Makrotypografie. Im Bereich Schrift lernen die Studierenden die Grundlagen der Zeichengestaltung und des Schriftentwurfs, damit verbunden sind auch Formuntersuchungen auf der Fläche und im Raum und die Erforschung von visuellen Gestaltungsstrategien. Durch begleitende Vorträge vermitteln wir eine umfassende Übersicht über historische und zeitgenössische Entwicklungen in beiden Bereichen.

Schrift und Typografie: Komplexes Gestalten

In dem Schwerpunkt-Fach »Schrift und Typografie« entwerfen wir Schriften und Zeichensysteme und wenden sie typografisch an. Aber auch ein rein inhaltlich-typografischer Ansatz kann im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stehen. Wir arbeiten dabei mit wechselnden Semesterthemen wie »Grenzen: Grenzüberschreitungen und Grenzziehungen«, »Interferenz: Stören und Intervenieren« oder »Alltag: Riten und Mythen«. Also Themenstellungen mit gesellschaftspolitischer und kultureller Relevanz, die sich sowohl in der schriftbasierten als auch in der typografischen Auseinandersetzung weiter entwickeln und umsetzen lassen. Die individuellen Inhalte zu den Semesterthemen werden von den Studierenden immer eigenständig recherchiert, um sie anschließend in unterschiedlichen medialen Kontexten gestalterisch umzusetzen. Auch disziplinübergreifende Projekte jenseits der Zweidimensionalität mit einem Fokus auf Objekt und Raum oder zeitbasierte und interaktive Kommunikationsformen sind möglich.

Schrift und Typografie: Learning Type Design

In der Lehre der Schriftgestaltung durchlaufen wir alle Phasen der Schriftentwicklung von der Recherche über die Ideenskizze bis zum digitalen Zeichensatz. Die jeweiligen Inhalte in den Bereichen Schrift und Zeichenkultur werden auch hier von den Studierenden eigenständig recherchiert und umgesetzt. Dazu gehören historische Themen und zeitgenössische Fragestellungen zu Schrift und Schriftgebrauch genauso wie Untersuchungen der visuellen Codes und Konnotationen von Formen und Zeichen. Grundsätzlich sollen die Studierenden ihr historisches Schriftwissen vertiefen und ihr Bewusstsein für zeitgenössische Diskurse schärfen. Im Unterricht zeigen wir daher eine umfassende Übersicht über Schrift- und Typografiegeschichte hauptsächlich der westlichen alphabetischen Kultur: neben der Entwicklung des lateinischen Alphabets verbunden mit einem typografischen Streifzug durch verschiedene Stile und Epochen werden handwerkliche Entwicklungen, gestalterische Positionen, einzelne Schriften und Schriftgestalter*innen mit ihrem jeweiligen Werk vorgestellt. Gleichzeitig werden aktuelle Tendenzen, technologische Innovationen und zukünftige Schriftkultur diskutiert. Vereinzelt blicken wir auch gemeinsam mit Expert*innen auf die vielfältige Welt der globalen Zeichensysteme unter dem Stichwort »multilinguale Typografie«.

Zu Beginn eines Semesters beschäftigen wir uns zunächst mit den Grundlagen der Schriftgestaltung und untersuchen die formalen Qualitäten unterschiedlicher Schriftarten, analysieren die Anatomie der Buchstaben, vergleichen Schriftvariablen und -parameter, studieren Zeichensätze und lernen die spezifische Fachterminologie kennen. In begleitenden Workshops befassen wir uns einerseits mit Entwurfsmethodiken, während andererseits technische Fertigkeiten und der Umgang mit Schriftgestaltungssoftware vermittelt werden. Nicht zuletzt schauen wir auf die heutigen Bedingungen von Schriftproduktion, Distribution und Marketing sowie Verwertungs- und Lizenzrechte. Da Schrift erst durch ihre Anwendung erfahrbar wird, konzentrieren sich die Studierenden im weiteren Verlauf ihrer Projekte auch auf die typografische Umsetzung in den Medien ihrer Wahl. Dazu zählt auch die räumliche Inszenierung der entstandenen Arbeiten im Rahmen der Hochschuljahresausstellung.

Der Unterricht im Schwerpunkt-Fach findet wöchentlich an zwei bis drei Tagen statt, während die Studierenden gemeinsam im Projektraum des Fachgebiets über die gesamte Semesterzeit arbeiten. Parallel biete ich regelmäßig Konsultationen an und moderiere Gruppenpräsentationen zum Austausch und Dialog. Gerade in den Einzelkonsultationen und der dazugehörigen Schriftkorrektur versuche ich das Wissen über Schriftentwurf und Schrifthandwerk vertiefend zu vermitteln. Vorträge von Gästen und Referate von Studierenden sind fester Bestandteil des Unterrichts. Zudem begleiten thematische Exkursionen und Workshops mit wechselnden Schriftexpert*innen und Typograf*innen die Projektentwicklung.

Natürlich kann der einsemestrige Exkurs in die komplexe Welt des Type Designs nur einen ersten und grundsätzlichen Zugang zur Schriftgestaltung bieten. Die Studierenden des Kommunikationsdesigns an der Burg sollen vorrangig das Medium Schrift als wirkungsvolles Gestaltungsinstrument mit all seinen Möglichkeiten verstehen lernen, um reflektiert, zielgerichtet und ausdrucksstark mit Schrift gestalten zu können. Gleichwohl entwickeln immer wieder einzelne Studierende eine Leidenschaft und Faszination für Buchstaben. Wenn es mir gelingt, solche neuen und anhaltenden Schrift-Beziehungen zu initiieren, habe ich mein persönliches Ziel in der Lehre erreicht.

Einige Überlegungen zu Pangramme: learning type design ist eine Publikation der École supérieure d'art de Lorraine und der Gesellschaft zur Förderung der Druckkunst Leipzig e.V. anlässlich der Ausstellung im Museum für Druckkunst Leipzig 2018. Texte von Thomas Huot-Marchand, Sébastien Morlighem, Jérôme Knebusch und Andrea Tinnes. Die ersten drei Texte wurden 2017 anlässlich der Ausstellung in Chaumont in französischer Sprache verlegt (*Quelques réflexions sur Pangramme: learning type design*). Übersetzung ins Deutsche von Interpreters International, Straßburg. Lektorat von Christine Hartmann. Gestaltung von Jérôme Knebusch, gesetzt aus der *Messine*. Gedruckt von Pöge Druck Leipzig. ISBN 979-10-90886-08-7

Mit freundlicher Unterstützung
der LEIPZIGSTIFTUNG

