



Global Type

Das Konzept · Stand 11. April 2006

Inhalt

- 1 Einführung
 - 1.1 Die Situation
 - 1.2 Point of no return
 - 1.3 Fontkaskaden
 - 1.4 Die Einfalt der Vielfalt
 - 1.5 Wie echt ist ein Original?
 - 1.6 Das Prinzip der partiellen Unvollständigkeit
 - 1.7 „Unschärfe“ der Information
- 2 Die Projektidee
 - 2.1 Intention
 - 2.2 Wert als neuartige Ressource
 - 2.3 Inhalte
 - 2.3.1 Aufbau des Modells
 - 2.3.2 Schriftarten-Datenbank
 - 2.3.3 Interface
 - 2.4 Open-Content-Prinzip – Lizenz Creative Commons
 - 2.5 Mehrsprachigkeit
- 3 Abgrenzung zu thematisch verwandten Vorhaben
 - 3.1 Linotype FontExplorer
 - 3.2 UFCS – Universal Font Classification System
 - 3.3 decodeunicode – FH Mainz
 - 3.4 Google Earth und NASA World Wind
- 4 Zeitplanung
 - 4.1 Zeitrahmen insgesamt
 - 4.2 Time schedule
- 5 Perspektiven

1.1 Die Situation

Ausgangspunkt der Schriftensammlung in Global Type ist eigentlich der Fotosatz, für den sehr viele bedeutende Schriften, Schnitte, Erweiterungen, Interpretationen und Neuschöpfungen kreiert worden sind. Das hier geleistete Artwork wurde durch die Digitalisierung der Fonts ursprünglich qualitativ eher restringiert (vergrößernde Vektorbeschreibung der Kurven bzw. anfänglich sogar nur Bitmaps), hatte also tatsächlich an der Qualität der Form verloren, und wurde durch die weltweiten Standards der Konturbeschreibung PostScript bzw. TrueType und in Zukunft OpenType im Grunde erst vor kurzem zugänglich für das leidige Problem des massiven Schriftenklaus. Der proprietäre Foto- und Lichtsatz waren hiervon weitestgehend, wenn auch nicht ganz, verschont geblieben.

Eine quantitative Erweiterung ist auf der Basis der bestehenden Schriftensammlung nicht nur in Richtung Zukunft durch die Integration weiterer Schriftbibliotheken und die ständige Pflege des vorhandenen Datenbestandes möglich, sondern auch rückwärtsgewandt durch die systematische Darstellung der Schriften, die vor dem Fotosatz entwickelt worden sind. Dazu gehören in einem umfassenderen Sinn neben den Schriften des Bleisatzes und den Inkunabeln auch die nicht in Holz oder Blei wiedergegebenen Schriften, mit denen vor Gutenberg manuell schriftliche Information bewahrt, erhalten und verbreitet wurde. In diesem Sinne sollen auch Archetypen der Schriftentwicklung erfasst und dargestellt werden können, die sich nicht nur bisher einer Digitalisierung entzogen haben und weiter entziehen werden, sondern die in einem umfassenderen Ansatz auch voralphabetische, fremdsprachliche und eher bildhafte Spracherfassungssysteme wie etwa die Hieroglyphen repräsentieren. An dieser Stelle lasse man sich auch einmal das Wort „Schriftbild“ auf der Zunge zergehen.

Bei allem berechtigten Stolz über die Neuerungen und Errungenschaften unserer Neuzeit sollte die ästhetische und auch technische Entwicklung vor Gutenberg in ihrer kulturellen Bedeutung keineswegs unterschätzt werden. Es sei bemerkt, dass bei der Flut heutiger Schriftschöpfungen nichts völlig Neues erschaffen wird, dafür eine nahezu unüberschaubare Vielfalt an Variationen ein und desselben, nämlich alphabetischen Systems.

Überhaupt sollte nicht übersehen werden, dass die Schriftkunst von der historischen Ausprägung her eine eher kunsthandwerkliche Angelegenheit ist. Viele Typografen sind auch heute der Ansicht, eine Schrift habe vor allem der Lesbarkeit zu dienen, ganz im Sinne des designtechnischen Paradigmas „Form follows function“. Im Gegensatz hierzu hat sich jedoch die Kunst der Schriftentwicklung auf der anderen Seite und unter einem anderen Blickwinkel betrachtet aber auch zu einer autarken Kunstform entwickelt, ebenso wie die Fotografie, die es in ihren ersten Jahren auch schwer hatte, überhaupt als Kunst wahrgenommen zu werden bzw. diesen Anspruch auch zunächst

gar nicht einforderte. Hier sei auf eines der Werke des deutschen Philosophen und Schriftstellers Walter Benjamin hingewiesen „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, das sich zwar vor allem mit der Bedeutung der damals aufkommenden Fotografie beschäftigte, jedoch heute gelesene erstaunliche Aspekte und Parallelen zu Tage fördert. Etwas entspannter sah es Herb Lubalin, Schöpfer der „Avant Garde“, der einmal formulierte: „Typografie kann unter Umständen Kunst sein.“ Wobei er hierbei noch gar nicht einmal von der Erschaffung der Einzelzeichen sprach, sondern von deren kreativer Anwendung.

1.2 Point of no return

Die heutige Schriftenlandschaft ist einerseits geprägt von ihrer technischen, will sagen elektronischen Basis und macht umgekehrt auch regen Gebrauch hiervon. So erleben wir derzeit eine geradezu explosive Diversifizierung, sowohl in stilistischer Hinsicht, also der Schriftenvielfalt an sich, als auch im Ausbau der Schriftfamilien, besonders im Corporate-Bereich.

Dies ermöglicht eine Freiheit der Auswahl, die leider bisweilen in Orientierungslosigkeit mündet. Auch alte Hasen müssen vor der schier unerschöpflichen Auswahl bisweilen kapitulieren. Aus eigener Anschauung kann der Verfasser berichten, sich in einem Frankfurter Fotosatzstudio mit 250 Schriften im typografischen Himmel gewähnt zu haben, kam er doch von einer Regionalzeitung mit gerade 21 Fonts im Lichtsatzsystem, einer Digiset von Hell. Und schon seinerzeit, es war Mitte der Achtziger, hatten die Layoutsetzereien, wie sie hießen, bedeutend mehr Schriften aufzuweisen. Jedenfalls war er sich zu der Zeit relativ sicher, welche Schrift auf welchem Plakat zum Einsatz kam, während ihm neuerdings immer öfter Zweifel kommen, ob es nicht doch eine Ableitung, Variation oder Kopie der Schrift sein könnte, die er zu erkennen glaubt.

1.3 Fontkaskaden

Natürlich gab es aber schon seit jeher Interpretationen, Ableitungen und Neuschöpfungen, die auf Vorgängern beruhten, ihre Vorbilder hatten. Die „Sabon“ wurde den Schriften Claude Garamonds nachempfunden, und dies weit vor dem Fotosatz. Bei allem Variantenreichtum in Sonderzeichen, Ergänzungen wie Ligaturen und Zierrat ist dabei das grundlegende lateinische oder ursprünglich eher phönizische Alphabet nur wenig erweitert, keinsfalls jedoch grundsätzlich umgeformt worden.

Es gibt also Ableitungen, die sich gut nachvollziehen lassen. Grundsätzlich ist wenig völlig neu erschaffen worden, was die Grundformen der Zeichen angeht, sondern all dies beruht auf 4000 Jahre alten Basisfestlegungen, und dies gilt so auch für die wildesten PostScript-Experimente heutiger Tage.

Viel wesentlicher im Rahmen dieses Projektes erscheint die Darstellung derjenigen Ableitungen, die sich sauber und nachvollziehbar darstellen, wie etwa das genannte Beispiel der Sabon zeigt.

Insofern wäre es auch zutreffend, die „Trajan“ aus dem Jahre 1989 von Carol Twombly als Ableitung der originalen Trajan-Inschrift, wie sie auf der Säule des Feldherrn in Rom zu finden ist, zu betrachten, wobei selbige natürlich ihrerseits auch nicht im luftleeren Raum erschaffen wurde. Die „Trajanus“ von Warren Chappell (1940) dagegen orientiert sich an Renaissance-Vorbildern, wäre also kulturhistorisch eher im 16. Jahrhundert anzusiedeln, ist aber dennoch eine Schrift der Neuzeit. Wobei ja verkomplizierend noch hinzukommt, dass sich die Schriftkünstler in jener Stilepoche wieder stark auf ältere Formen und Figuren besannen. Gleiches gilt selbstverständlich prinzipiell für all die Fotosatz-Interpretationen, auf denen das moderne Schriftenrepertoire basiert – nach dieser Lesart allesamt Schriften der Neuzeit.



Trajanssäule in Rom

ÄBCDÉFGHIJKLM
NÖPQRSTÜVWXYZSS
ABÇDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
0123456789
(.,!/?&\$%£)

„Trajan Regular“

äbçdéfghijklm
nöpqrstüvwxyzß
ABÇDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
0123456789
(.,!/?&\$%£□)

„Trajanus“

Daher ist es sinnvoller, nicht die Schrift selbst einer Epoche zuzuordnen, sondern den Schöpfer männlichen wie weiblichen Geschlechts entsprechend der tatsächlichen Lebensspanne zu positionieren.

Die Entität „typeface to epoch“ der Global Type-Datenbank erlaubt die stilistische Zuordnung nach mehreren Klassifizierungsmodellen. So lange die derzeitige Diskussion über ein neuartiges, umfassendes und den heutigen Kriterien genügendes System nicht abgeschlossen ist, wird dieses Segment noch nicht aufgebaut werden können. Es bleibt zu hoffen, die ATypI kann eine allgemein anerkannte Lösung entwickeln. Falls nicht, erscheint derzeit eine Orientierung an der „Matrix Beinert“ als wegführend.

Neben reinen, eindeutigen Fontkaskaden geht es also um vielfältige Inspirationen aus unterschiedlichen Stilepochen, die im Endeffekt nur eines gemeinsam haben: Neben den klassischen Rückbesinnungen gibt es nur die jeweilige Avantgarde, die zwar zukunftsweisend sein mag, jedoch konkret immer ihrer Zeit angehört.

Niemand würde heute noch Grotesk zu einer Schrift sagen, weil er sie so empfindet, heute ist dies schlicht ein Stilmerkmal. Grotesk wären heutzutage andere Schriften, und dies so nicht einmal für alle Menschen – wohl aber in ihrer Zeit. Denn seiner jeweiligen

Zeit kann niemand entrinnen. Selbst der Astrophysiker Hawking hält den Zeitpfeil für unumkehrbar. Dadurch also ist der Begriff Grotesk inzwischen seinerseits obsolet bzw. historisch geworden, obwohl ursprünglich stilistisch.

1.4 Die Einfalt der Vielfalt

Wie viele Schriften gibt es eigentlich in der Welt? Dass eine exponentiell anwachsende, geradezu inflationäre Schriftenvielfalt vorliegt, ist unbestritten. Ob die Ursache dafür wirklich in erhöhter Schaffenskraft und einem größeren kreativen Potential heutzutage liegen, wäre noch zu diskutieren. Denn der Aufwand pro Schrift (-schnitt) ist wesentlich geringer zu bemessen als vor der Digitalisierung oder gar in Blei. Wobei sich eben heute mehr Menschen hiermit beschäftigen als jemals zuvor.

Eventuell sind im 21. Jahrhundert schon mehr Schriften entstanden als in der gesamten Schriftgeschichte zuvor. Die deutsche fontsuchmaschine.de kommt auf 23.178, myfonts.com zählt 40.621 (Mai 2005). Prof. Luc Devroye aus Montreal, Kanada, schätzt die heutige Gesamtzahl auf 250.000. Täglich kommen etwa 20 bis 40 hinzu.

Global Type ist nicht dafür konzipiert, dieser in Teilen fragwürdigen Entwicklung hinterherzuhinken, um in einen Wettstreit um die größte Kollektion zu treten. Es befasst sich vorrangig mit den Originalen, von den ersten Wiegendrucken und davor bis heute. Es ist auch nicht Intention, die Clones hochwertiger Schriften zu promoten.

Ein wenig ärgerlich ist heutzutage die Tatsache, dass die OpenType-Fonts den bisherigen Namen mit der Erweiterung „Std“ (Linotype) bzw. „Pro“ (Adobe) tragen. Es steht zu erwarten, dass diese Unterscheidung in einigen Jahren antiquarisch sein dürfte, und daher wäre es eigentlich wünschenswert gewesen, wenn die bisherigen Versionen etwa um ein (PS) ergänzt worden wären. Aus Gründen des Marketing und auch der Einheitlichkeit von Schriftbibliotheken wegen entstanden, resultiert daraus durchaus absehbar überflüssige Information.

Es gibt gute Gründe, dem Gequetsche anmutiger Schriften mittels Schmalstellen im Satzprogramm durch den Entwurf echter Condensed-Schnitte entgegenzutreten. Allerdings übertreibt es Robert Slimbach hier mit seiner „Kepler“ durchaus, indem er auch die letzte mögliche Modifikation mit einem eigenen Schnitt erschlagen möchte. Dies grenzt an Bevormundung auch der professionellen Anwender, besonders, da diese Schrift ursprünglich ein Multiple-Master-Font gewesen ist und die Ableitungen der Schnitte wohl schwerlich individuell angepasst worden sind, sondern stattdessen mittels Fontsoftware elektronisch generiert wurden.

Das Wettrennen um die meisten Schriftschnitte in der Familie, jahrelang immer ein Heimspiel für die „Helvetica“, wird heutzutage unter den diversen Multiple-Master-Ableitungen ausgetragen – wobei sich natürlich mit besagten Applikationen ähnlich vermehrungsfreudige Großfamilien erzeugen lassen.

Slimbach hat innerhalb der Linotype Library mit Abstand die meisten Schriftschnitte erzeugt, gefolgt von Adrian Frutiger mit insgesamt mehr Schriftfamilien. Es sei dahingestellt, wer von beiden den größeren schöpferischen Tatendrang verspürt hat.

Es entsteht eine Asymmetrie der Gewichtigkeit: Die „Avenir“ beispielsweise ist mit 152 Schnitten vertreten, wird jedoch gemeinhin als „die Avenir“ bezeichnet. Ähnliches gilt für die „Helvetica“, hier sind es 211, oder die „Kepler“ mit 167. Andere Schriften, wie etwa die „Times“ oder „Arial“, haben sehr wenige Schnitte und sind dennoch die meistbenutzten Fonts der Welt.

Neben den „Neuen Wilden“, die vollständig kaum jemals wiedergegeben werden können, u.a. auch deshalb, weil sich deren Designer teils bewusst einer Einordnung verweigern, gibt es heutzutage auch die „Neuen Seriösen“, die vor allem im Corporate Design Verwendung finden und im Gegensatz zu Ersteren natürlich gut dokumentiert sind.

1.5 Wie echt ist ein Original?

Wie schon eingangs erwähnt, beruht ein eminent großer Teil der heute verwendeten Schriften auf dem Artwork für den Fotosatz, das später nur in digitale Formate konvertiert wurde. Linotype scheint der Neuzeichnung von Buchstaben hierfür einen gestalterischen Eigenwert beizumessen, nicht jedoch der reinen Digitalisierung und der Konvertierung etwa von PostScript- in OpenType-Fonts.

Global Type geht analog hierzu vor. Die Verwendung des Begriffes „Original“ erfolgt im Rahmen des Projektes also folgendermaßen: Es wird damit immer die kreative Eigenleistung des Schriftschöpfers gemeint sein. Dies gilt für historische Schriften, wie etwa die in Stein gemeißelte Typo der Trajansäule, ebenso wie für brandneue Schriften oder gar Experimente. Da dies in einer Datenbank hinterlegt wird, ist die einzige Vorbedingung eigentlich nur das Vorhandensein und die Einordbarkeit der Schrift als solcher, soll heißen mittels eines Schriftnamens, was gewöhnlich eine Veröffentlichung voraussetzt. Heutzutage ist ein Trend beobachtbar, sich auf alte Entwürfe zurückzubedenken. Danach wäre der Entwurf oftmals eine Inkunabel, die selbst noch nicht erfasst ist oder doch, jedenfalls aber ihre Neuinterpretation – beide sind sie aber Originale im Sinne einer originären ästhetischen Leistung.

Der sehr weit gespannte Ansatz erlaubt jedoch auch etwa die Einbeziehung der ägyptischen Hieroglyphen, da diese nicht reine Piktogramme waren, wie oft vermutet wird, sondern zumindest später die Darstellung von Lautzeichen ermöglichten, also gesprochene Sprache wiederzugeben vermochten und in diesem Sinne u. a. auch als Glyphen im heutigen Sinne zu bezeichnen wären.

Um dieser Problematik gerecht zu werden, wurde für paläotypische, vom Namen her aber unbekannte, sowie für paläografische, also vor Gutenberg geschaffene Schriften

das Konstrukt der „typografischen Archetypen“ eingeführt. Dies gilt beispielsweise für die Karolingische Minuskel, die es natürlich in sehr vielen Varianten gibt, auch wenn sie ursprünglich zur Vereinheitlichung des Schriftverkehrs eingeführt worden ist, wie auch etwa für die Unziale. Ein OpenType-Font wie die „Neue Hammer Unziale Std Regular“ ist dagegen ein konkretes, greifbares Exemplar einer modernen, digitalisierten Schrift und hat daher eine definierte Position in der Schriftartenliste der Datenbank, eine ID, sowie eine ID für den Schriftschöpfer.

Und so hat der große Giambattista Bodoni, „König der Drucker und Drucker der Könige“, zwar derzeit schon eine ID, aber noch keine ihm zugeordneten Archetypen, von denen es zudem mehrere gibt. Wohl aber sind einige der Bodoni-Neuschnitte für Fotosatz und DTP in der Datenbank enthalten – bspw. „Bauer Bodoni“, „ITC Bodoni“, „Bodoni Classico“ von Omnibus, „Berthold Bodoni“ und die Stempel-Varianten – dann natürlich nicht Bodoni, sondern dem Neuschöpfer zugeordnet.

Die erwähnten Fontkaskaden können in einer Datenbank natürlich nur dann wiedergegeben werden, wenn eine eindeutige Beziehung besteht. Dies wird im Fall Bodoni schon dadurch erschwert, dass es eben nicht „die Bodoni“ gibt, sondern bereits hier diverse historische Originale nebeneinander existieren. Allerdings aber weisen diese eine charakterliche Verwandtschaft auf und gehören allesamt zu den klassizistischen Antiquaschriften.

Zumindest in der Neuzeit wäre eine Datenbank nun aber mit der Darstellung dieser Beziehungen überfordert, da Kriterien wie Inspiration und stilistische Beeinflussung mittels Relationen (hier Beziehungen etwa zwischen Archetyp x und Interpretation y) oder ähnlicher Verbindungen nur mangelhaft wiedergebar sind. In diesem Sinne sehen wir die Datenbank des Projektes eher als Hilfestellung auf dem Weg zur Findung und Einordnung dieser Beziehungen.

Andererseits aber ist der sehr weitgehende Ansatz der Schrifteinordnung in der Lage, etwa vorchristliche Schriften zu integrieren und auch voralphabetische bzw. nicht-alphabetische Systeme wie eben Hieroglyphen oder koreanische Schriftzeichen – erstere als Archetyp(en), letztere durchaus mit tatsächlichem Schriftnamen. Die Zeitachse beginnt um 10.000 v.Chr., ließe sich theoretisch noch beliebig verlängern und auch in andere, nichtchristliche Zeitrechnungen umrechnen, etwa die jüdische oder chinesische. Endpunkt ist jeweils die Gegenwart bzw. das Entstehungsdatum der zuletzt integrierten Schrift.

1.6 Das Prinzip der partiellen Unvollständigkeit

Das Gesamtbild erfährt im Laufe der Zeit quasi eine immer höhere Auflösung. Durch das Einpflegen weiterer Schriftbibliotheken wird eine zunehmende Genauigkeit ent-

stehen. Auf der anderen Seite wird es natürlich weiße Flächen dort geben, wo typografisch nicht so viel geschehen ist, bspw. in Australien. Die typografischen „Hot spots“ kulminieren ganz sicher in Europa, heutzutage aber schwimmt auch dieses Bild.

In diesem Zusammenhang stellt sich grundsätzlich die Frage, ob es eigentlich „Chinesische Typografie“ gibt oder altägyptische. Dem geschilderten Ansatz zufolge eben ja, wobei im asiatischen Raum eine Vielzahl semiotischer Basiszeichen zu finden ist und weniger Varianten dieser Glyphen wie in Europa. Dennoch sei diese Frage mit einem klaren „Ja“ beantwortet.

Jedenfalls aber wird es – bedingt durch die Komplexität des Feldes Schriften, seine große Diversivität, den schieren Umfang und leider in besonderem Maße auch durch das Problem der Recherche bzw. Informationsbeschaffung grundsätzlich nicht möglich sein, Vollständigkeit zu erreichen, wie es etwa für das Lebenswerk eines Literaten durchaus möglich wäre. Die Gesamtheit des Schriftschaffens, hier als Segment der Kunstgeschichte verstanden, entzieht sich dem Wunsch nach vollständiger Erfassung. Und so, wie es neben dem Louvre auch das Museum of Modern Art gibt und diese und andere noch bei weitem nicht die Gesamtheit der Kunst darzustellen vermögen, ist Global Type mit seiner Datenbank nur angetreten, so vollständig wie eben möglich sein zu wollen – und das bedeutet besonders zu Beginn sicherlich viele schmerzhaftes Lücken. Mögen sie im Laufe der Zeit weitgehend geschlossen werden können. Selbstverständlich ist das auch ein Problem der zur Verfügung stehenden Ressourcen, hier im Sinne von schlichter „Man power“.

Exemplarisch wurde mit der Erfassung der Linotype Library und der Berthold Exclusiv Collection begonnen, wodurch nun 8381 Schriften, 814 Schriftschaffende, 36 Schriftenhäuser und Tausende von Querbeziehungen für eine Untersuchung zur Verfügung stehen.

1.7 „Unschärfe“ der Information

Eine weitere Problematik besteht darin, dass auch die hier bereits vorhandene Information teilweise unzutreffend oder ungenau ist. So ist die „Caslon Antiqua DH Std“ als OpenType-Font natürlich nicht im Jahre 1898 entstanden, und wer der Interpret des historischen Originals ist, bleibt unbekannt. Schriftenhersteller wie Linotype beweisen hier noch ein Bemühen zur Veröffentlichung dieser Daten, Dsgnhouse dagegen, in der Linotype Library durchaus prominent vertreten, nennt bei keiner ihrer Schriften Entstehungsjahr oder Designer.

Um eine Information wie das Entstehungsjahr nicht bei der Erfassung der Daten ganz zu verlieren, wurde daher bewusst eine gewisse Ungenauigkeit in Kauf genommen. Und so ist bspw. das Jahr 1899 für die „Engravers Roman“ eigentlich für das Original zutreffend, aber natürlich nicht für den PostScript-Font. Für die „Bulmer“ mit immerhin

28 Schnitten ist gar keine Zeitangabe vorhanden. Die „Futura Central European Bold“ ist ebenfalls schwerlich im Jahre 1928 entstanden. Auch ist sie derzeit Paul Renner zugeordnet, der zwar die originale Bold, nicht aber die zentraleuropäischen Erweiterungen schuf.

Nun sind alle diese Angaben zwar nicht perfekt und z. T. tatsächlich nicht ganz korrekt, aber eben auch nicht wirklich falsch. Für viele Unklarheiten bei den Schriftschöpfern wurde das Konstrukt „N. N. # xyz“ eingeführt, wenn nicht bekannt ist, von wem die Schrift stammt. Dies gilt auch für Zuordnungen in der Quelle, die so nicht stimmen können. Einige von diesen Platzhaltern werden möglicherweise untereinander identisch sein sowie kongruent mit namentlich aufgeführten Designern.

Gemeinsam ist diesen Unstimmigkeiten, dass es sich hier um ein Rechercheproblem handelt und durchaus nicht um einen Fehler des Datenbankentwurfs. Wie schon erwähnt, ist daher nicht die Datensammlung selbst als Ursache dieses Übels anzusehen, sondern die Schwierigkeit der Beschaffung korrekter Information.

Eine andere Unschärfe findet sich bei der Relation „designer to foundry“, die eben nicht genau die Zugehörigkeit eines Schriftschaffenden zu einer konkreten Firma repräsentiert, sondern auch gelesen werden kann als „hat gearbeitet für“ oder „hat lizenziert an“. Im Unterschied zu anderen Datenbanken steht der Schriftschöpfer völlig gleichberechtigt neben den Schriften selbst als auch den Schriftenhäusern. Global Type soll keine anonyme Schriftensammlung sein, sondern ein lebendiges Archiv und ein Fundus für Schriftinteressierte jeglicher Couleur unter besonderer Berücksichtigung der dahinter stehenden Charaktere. Daher ist zu allen aufgeführten Personen neben den reinen Lebensdaten auch eine Vita geplant – erneut ein Fall für die Recherche.

Es ist mit vertretbarem Aufwand nicht möglich, für jeden Eintrag in der Datenbank die genaue Herkunft zu nennen. Wohl aber kann die Gesamtheit der benutzten Quellen aufgelistet werden, analog zu einem Literaturverzeichnis.

2 Die Projektidee

2.1 Intention

Global Type ist eine weltweit verfügbare Ressource für Typografie im Internet. Wir verstehen die Schriften der Welt als variantenreichen, dennoch innerlich verwandten, universalen Code der Völker, die auf ihr leben.

Das Project ist von Haus aus multilingual und weltumspannend. Es umfasst sämtliche Schriften und Zeichensysteme dieser Welt, in der theoretischen Endausbaustufe schlicht die Gesamtheit aller vom Menschen jemals geschaffenen Zeichen.

Typografie soll in diesem Sinne keine Geheimwissenschaft weniger Eingeweihter sein, sondern ein Mittel zur Völkerverständigung. Schrift ist ein zentrales Kulturgut, das bewahrt und erklärt werden will. Es geht darum, die existierenden Schriften in ein gemeinsames, übergreifendes und umfassendes Konzept zu bringen.

Dazu bedarf es eines internationalen, weltumspannenden Ansatzes, der in der Lage ist, auch fremdländische und nichtalphabetische Schriftsysteme angemessen zu repräsentieren.

2.2 Wert als neuartige Ressource

Die Vorstellung einer universellen typografischen Ressource, auf die weltweit per Netz zugegriffen werden kann, ist an und für sich schon reizvoll. Inhalte wie Lebensläufe von Typografen, Schriftnamen, Daten, Fakten und Zeiträume, eine große Anzahl von illustrierenden und erläuternden Abbildungen, Beispieldrucke, Tondokumente wie etwa Interviews und Filme können hier zentral abgerufen werden. Dies ist der eher archivarische Aspekt des Projekts.

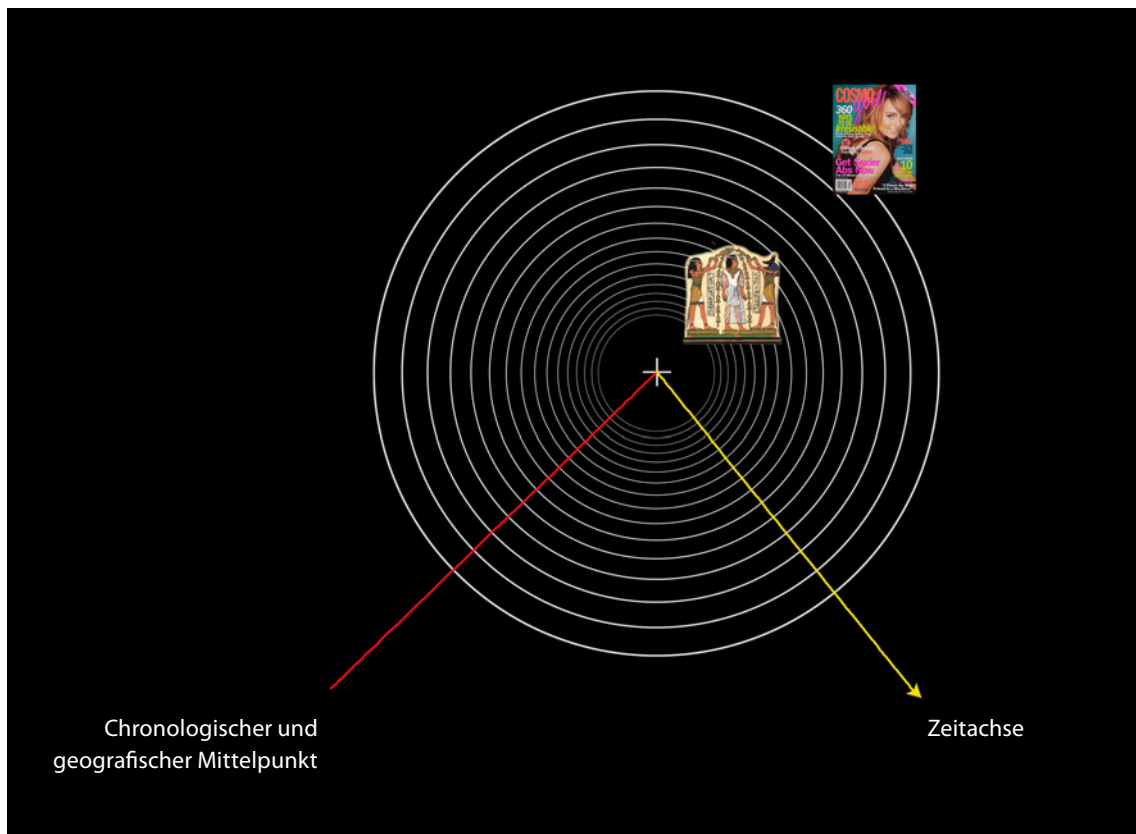
Darüber hinaus ist ein Erkenntnisgewinn durch den Einsatz des Modells in Untersuchungen zu erhoffen, die sich aus der Möglichkeit neuer Verknüpfungen und Vergleiche ergibt. An dieser Stelle gibt es sicher viele Anwendungsmöglichkeiten für neue Betrachtungsansätze, gerade auch im interkulturellen Kontext.

2.3 Inhalte

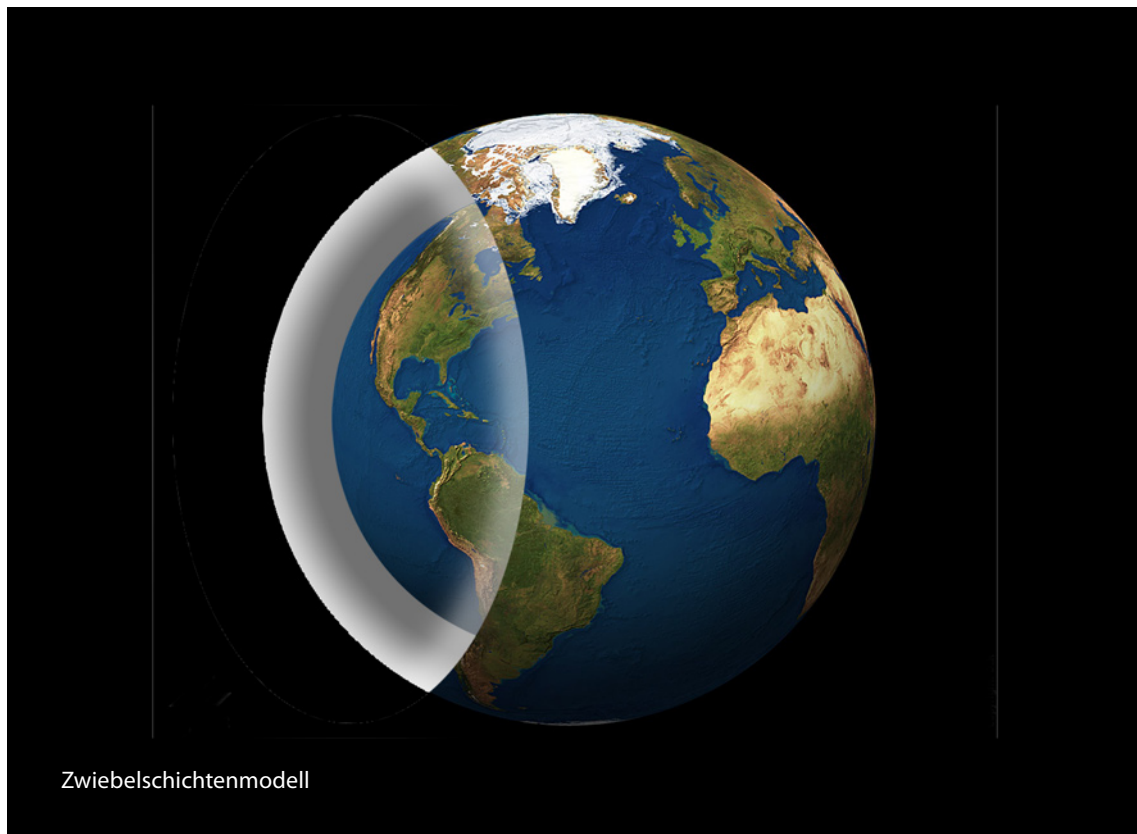
2.3.1 Das Modell

Das Modell soll die Schriftgeschichte der Welt in einer ganz neuartigen wie nahe liegenden Form darstellen. Dazu wird von einem Erdglobus ausgegangen, der eine geografische Zuordnung von Schriftschöpfern (z.B. Giambattista Bodoni in Parma, Italien) als auch Firmen und Schriftgießereien mit einer Zeitachse verbindet.

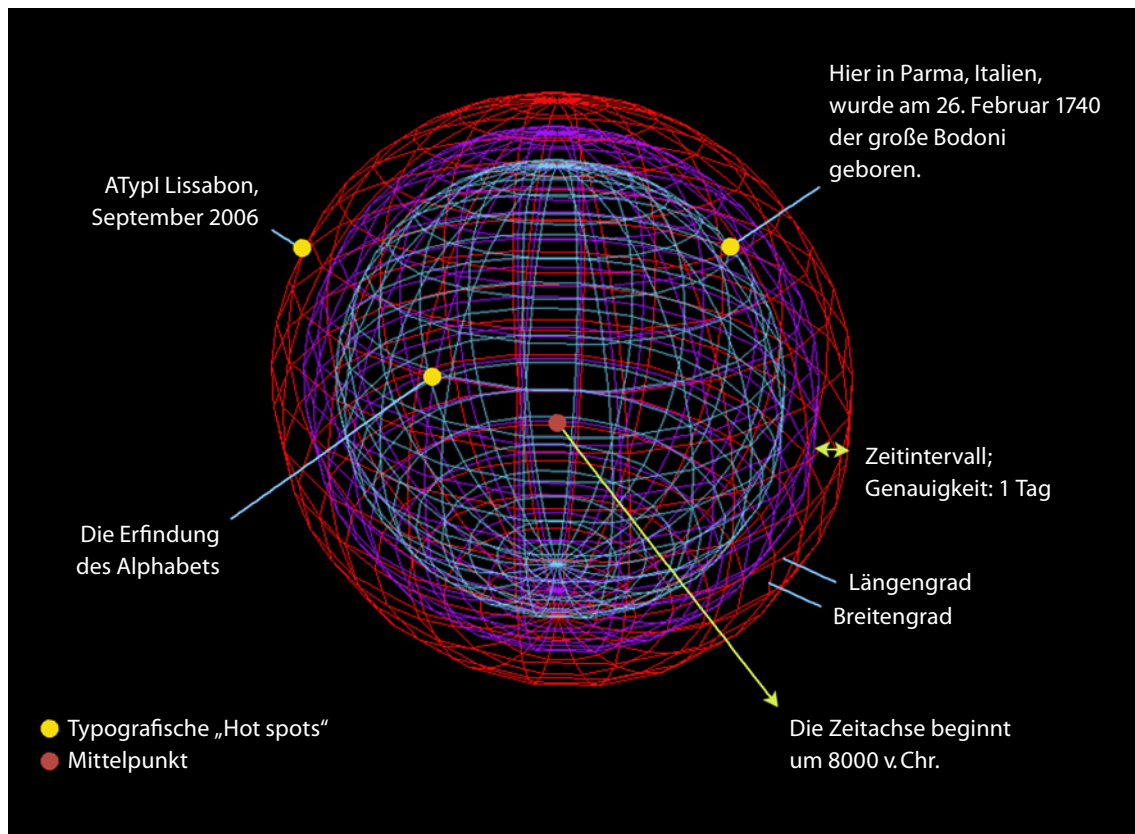
Dieser Erdglobus stellt außen an der Oberfläche die Gegenwart dar, bietet nach innen aber wie eine Zwiebel Schichten für ältere Zeitabschnitte an. Insgesamt ergibt sich damit das „Zwiebelschichtenmodell“ der Erde. Dieses Modell würde neue Zuordnungen und Querverbindungen ermöglichen wie auch als allgemein zugängliche Ressource und Informationsquelle zur Verfügung stehen.



Bei einem Interesse etwa für das Schriftschaffen in Italien wird es durch Einzoomen in den Globus möglich sein, die relevanten Orte und dazugehörigen Typografen überblicksweise zu erfassen und danach die dazugehörigen Hintergrundinformationen (Vita, Schriftbeispiele, PDFs, auch Tondokumente und Filmsequenzen etc.) abrufen zu können.



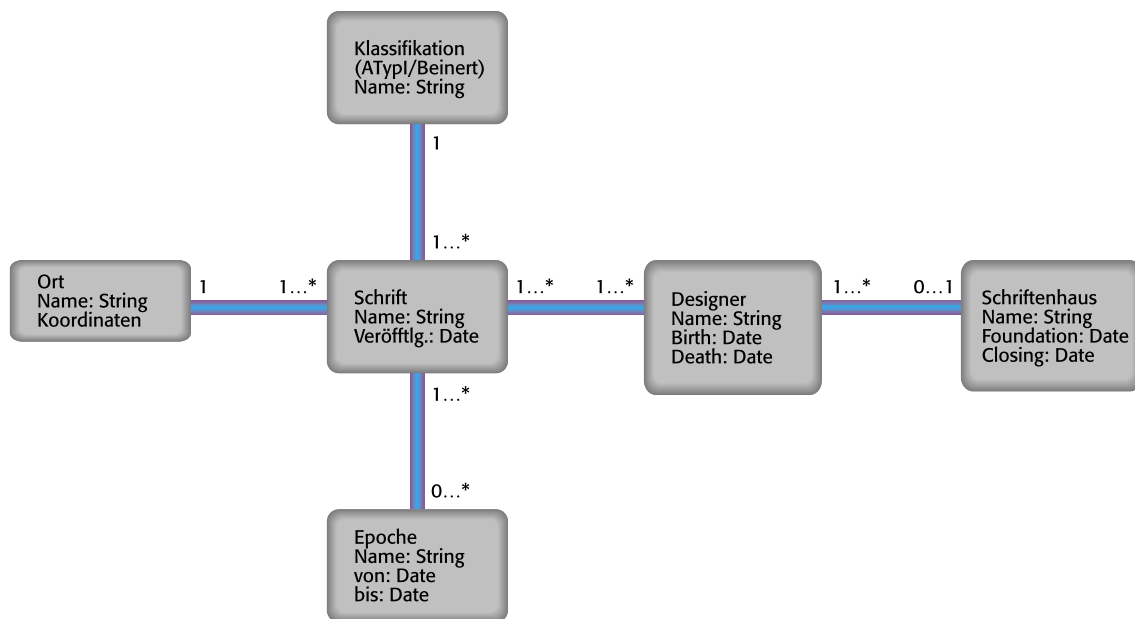
Hinter der fotorealistischen Oberfläche verbirgt sich ein 3D-Raster, das Anknüpfungspunkte bereit stellt für die abrufbare Information. Die geografischen Koordinaten sind in Längen- und Breitengraden, der Zeitpunkt als Entfernung von der Mitte aus definiert.



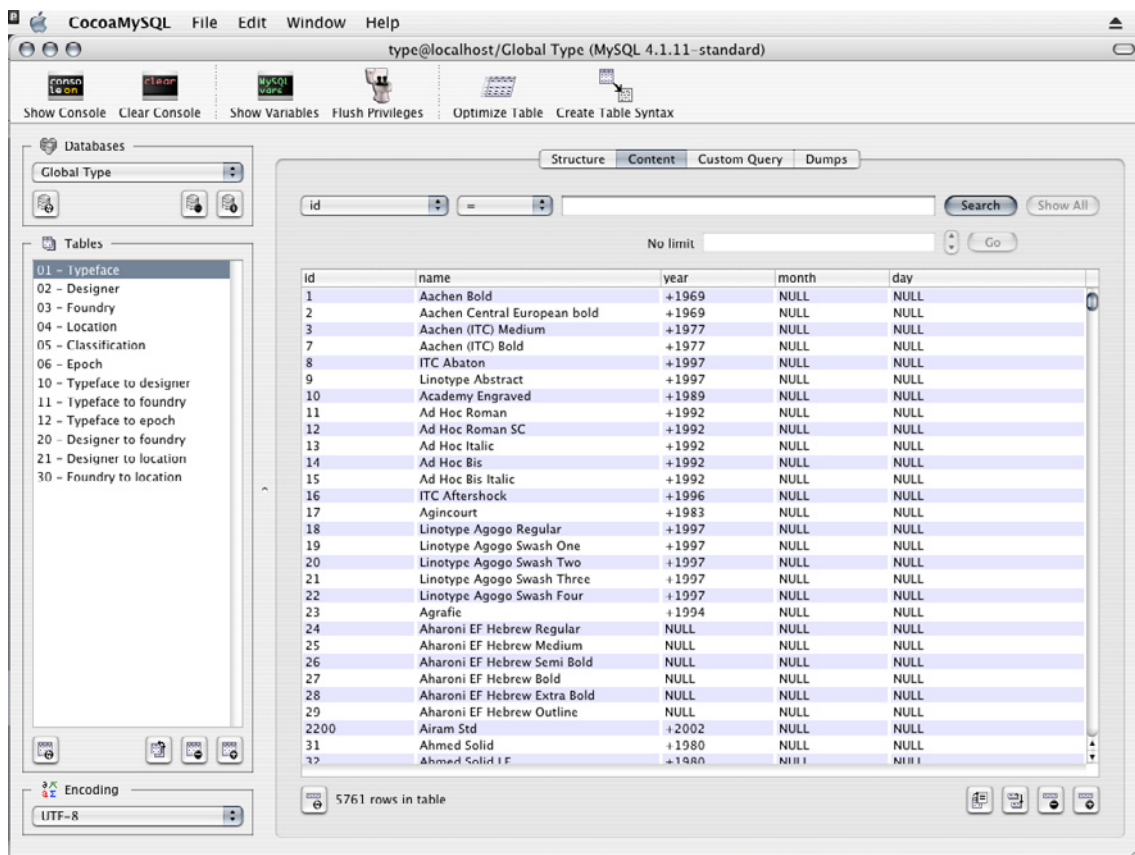
2.3.2 Schriftarten-Datenbank

Unterstützt und „gepowert“ wird das Modell durch eine Schriftarten-Datenbank. Hier finden sich sämtliche Einträge zu Schriftschöpfern, Gestaltern, Herstellern und Schriftgießereien, Beispieldrucke, Figurenverzeichnisse, Inkunabeln, Anwendungsbeispiele, Literaturverzeichnisse.

Hier das grundlegende DB-Design:



Ein Screenshot der Benutzeroberfläche der Datenbank:



Die Erweiterung und Pflege der Datenbank soll erfolgen durch eine lokale Projektkoordination, jeweils aufgeteilt nach bereits vorhandenen Sprachversionen. Die Datenbank steht öffentlich zur Verfügung für Abfragen aller Art, die inhaltliche Bearbeitung jedoch wird nur Mitgliedern möglich sein, die sich hierzu eingeloggt haben.

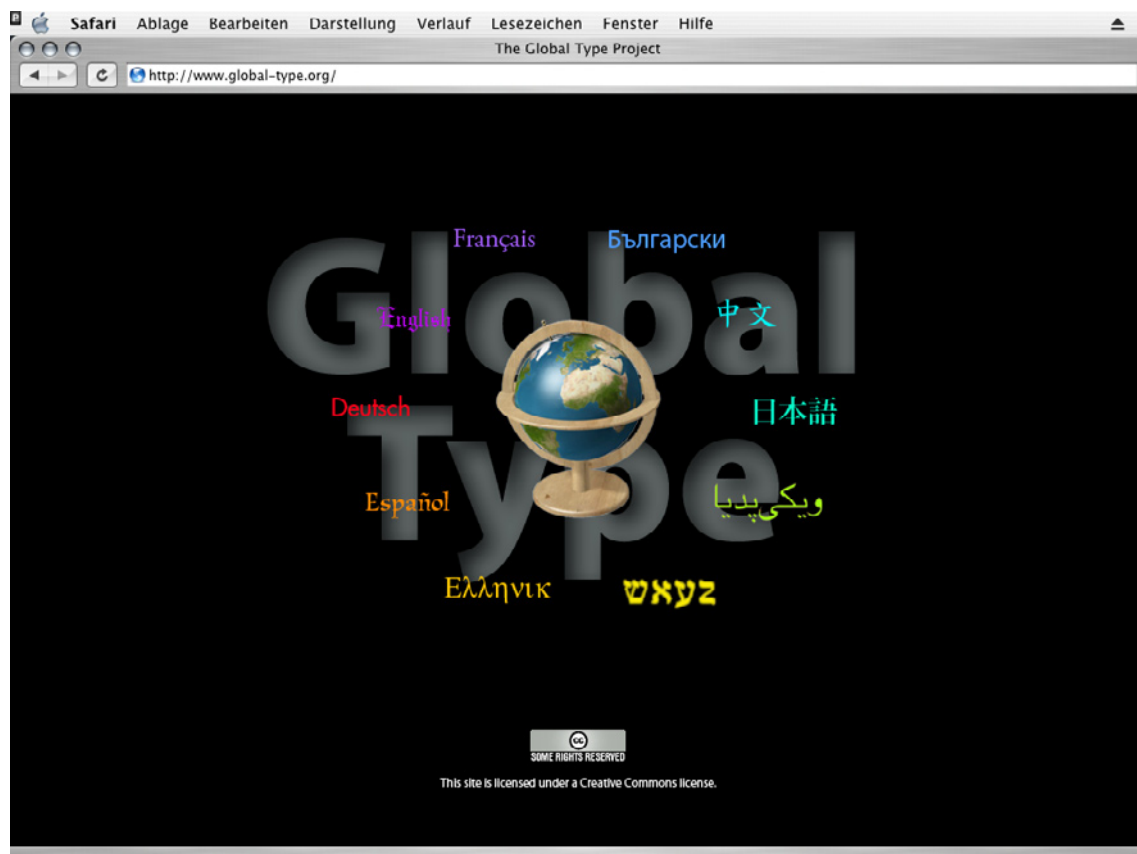
Die Datenbank ist das informationelle Rückgrat des Modells. Alle Inhalte, die hier gespeichert sind, sollen über das Interface später abgerufen werden können. Die Informationsbeschaffung und Recherche wird damit zur zentralen Aufgabe.

2.3.3 Interface

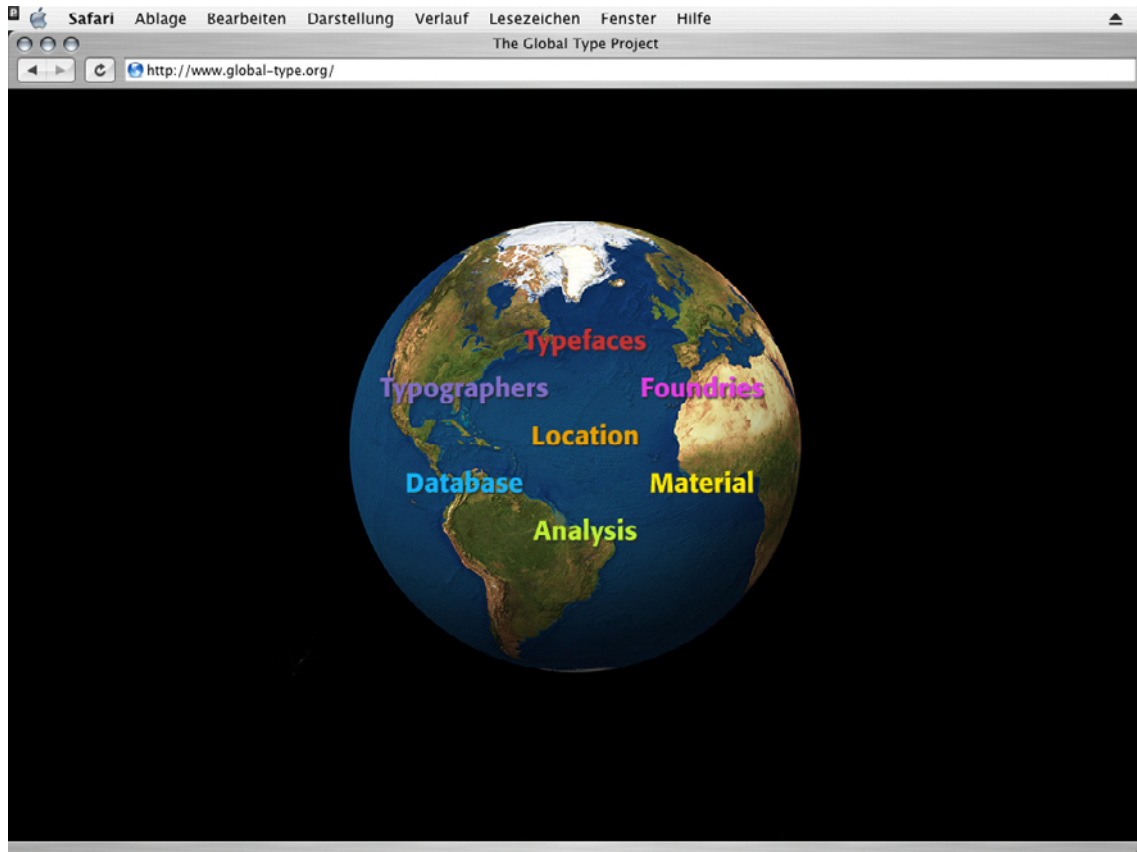
Das Interface muss unterschiedlichen Anforderungen genügen. Zum einen müssen Anfragen an die Datenbank beantwortet werden können, zum anderen müssen die Oberflächen der einzelnen Zeitschichten dargestellt werden können.

Das Interface stellt selbstverständlich einen Erdglobus dar – wenn möglich, auch so fotorealistisch wie es geht. Dieser lässt sich drehen und wenden, ermöglicht die Orientierung in und die Auswahl von geografischen Regionen, Städten und Ortschaften. Beim „Zoomen“ in ältere Schichten bleibt die Oberfläche unverändert, nur die dargestellten Inhalte und Verknüpfungen sind zeitbezogen kontextsensitiv.

Die Startseite der Webpräsenz beginnt mit einer Sprachauswahl, etwa so:



Zur Navigation dient eine übergeordnete „Hot Box“, die nach Anschlag der Leertaste zu sehen ist und eine Auswahl der Hauptmenüpunkte ermöglicht.



Die Gesamtheit der Hauptmenüpunkte selbst ist hier dargestellt:



2.4 Open-Content-Prinzip – Lizenz Creative Commons

Global Type steht unter der freien Lizenz Creative Commons. Nur so ist gewährleistet, dass die einmal eingespielten Inhalte dauerhaft zugänglich bleiben. Alle dürfen alles lesen, ansehen, anhören und abrufen. Damit geht es hier um ein „Open-Content“-Vorhaben. Gleichzeitig ist so auch der nonkommerzielle Aspekt festgeschrieben. Folgerichtig basiert auch die Datenbank auf MySQL, einem freien System, das unter der Open-Source-Lizenz GNU-GPL steht.

2.5 Mehrsprachigkeit

Der Ausbau zu einer tatsächlich weltweit sinnvoll einzusetzenden Quelle von Information typografischer Natur bedarf einer Diversifikation nach verschiedenen Sprachen. Daher steht im Webdesign auch eine Sprachauswahl an erster Stelle. Davon ausgehend soll jede bereits vorhandene Sprachsektion weiter entwickelt werden. Hier finden sich Inhalte, die so ähnlich auch in den anderen Sprachversionen vorhanden sind, wie auch Beiträge, die spezifisch für das geschriebene Wort im untersuchten Sprachraum sind.

Das Projekt insgesamt könnte so sehr verschiedenartig voranschreiten, mit dem gemeinsamen Modell, dem Erdglobus, als Basis. Insofern entspricht die Modellierung auch den realen Gegebenheiten.

Die Mehrsprachigkeit ist ein zentraler Aspekt des gesamten Projektes. Global Type ist quasi von Haus aus multilingual und umfasst sehr unterschiedliche Sprach- und Zeichensysteme. Auch besteht ein hoher Bedarf an Übersetzungen. Viele Dokumente müssen in mehreren Sprachen vorhanden sein. Dies kann kompetent nur von Institutionen mit Sitz in den jeweiligen Ländern übernommen werden, etwa Universitäten, Grafikschulen oder typografischen Zusammenschlüssen, aber selbstverständlich auch engagierten Einzelpersonen.

3 Abgrenzung zu thematisch verwandten Vorhaben

3.1 Linotype FontExplorer

Der ursprüngliche Linotype FontExplorer ist ein Produkt der Linotype AG, Bad Homburg, das bei seinem Erscheinen 1998 wegweisend gewesen ist und dessen Ansatz auch heute noch Gültigkeit besitzt.

Der FontExplorer besitzt eine bemerkenswerte Zeitleiste mit der Möglichkeit, Schriften nach ihrer historischen Zugehörigkeit herauszufiltern. Auch sog. weiche Merkmale einer Schrift wie die Gegensatzpaare „Exquisit – alltäglich“ oder „Billig – teuer“ bzw. Einsatzgebiete wie Zeitung, Screen oder Buch können helfen, sich in der Vielfalt der Schriften zurechtzufinden. Interessant auch die Möglichkeit, Fonts etwa nach der Neigung, der x-Höhe oder der Form der Serifen zu suchen.

Als kommerzielles Produkt ist das Angebot jedoch naturgemäß auf Exklusiv-Schriften des Hauses beschränkt sowie lizenzierte Fonts und damit nur innerhalb dieses Portfolios anwendbar. Wobei gesagt werden muss, dass Linotype in großem Umfang Fonts von Mitbewerbern lizenziert hat.

3.2 UFCS – Universal Font Classification System

Im Oktober 2004 wurde ein vom französischen Grafiker Dennis Ravizza initiiertes Projekt veröffentlicht, das ebenfalls eine Schriftarten-Datenbank zur Grundlage hat. Dieses System soll bei der Auswahl von passenden Schriften für gestalterische Projekte helfen. Durch Plug-Ins für die verschiedenen Layoutprogramme soll ein Online-Zugang zur Datenbank eingerichtet werden, mit dem auf dem eigenen Rechner nicht vorhandene Schriften getestet werden können mit der anschließenden Möglichkeit des Kaufs.

UFCS ist kommerziell ausgerichtet. Es soll zwar auch einige Zusatzinformationen über die angebotenen Schriften bereithalten, da es sich aber auf verfügbare digitale Fonts beschränkt, sollten die Überschneidungen begrenzt ausfallen.

3.3 decodeunicode – FH Mainz

Ganz im Gegensatz zum UFCS bezeichnen die Initiatoren von decodeunicode ihr Projekt als „Open Science“. Der weltumspannend angelegte Unicode schickt sich an, auf allen Computerplattformen zur Grundlage für Zeichenkodierung zu werden. Ein Open-Type-Unicode-Font umfasst potenziell sämtliche vorhandenen Zeichen aller Sprachen. Die aktuellen Definitionen werden regelmäßig als ISO-Standard veröffentlicht.

Ziel des Mainzer Projektes ist es, diesen Zeichenvorrat zu erschließen und zu erläutern. Auch hier wird mit einer Datenbank gearbeitet, die sich jedoch auf die Zeichenkodierung beschränkt und nicht den optischen Charakter der Zeichen (Glyphen) beinhaltet.

3.4 Google Earth und NASA World Wind

Ende Juni 2005 wurde eine öffentliche Version von Google Earth präsentiert, einem digitalen Erdglobus, der unseren Vorstellungen eines am Rechner steuerbaren Modells sehr weitgehend entspricht. Äußerst interessant ist hierbei, dass die jeweils benötigten Daten direkt über das Internet nachgeladen werden und so eine sehr dynamische und dennoch fließende Darstellung des jeweils gewünschten Ausschnitts ermöglichen, für viele Großstädte mit der Genauigkeit von 1 Meter.

So verlockend hier die Gestaltung des Interface ausgefallen ist, so fehlt jedoch die Zeitachse für ältere Schichten, die ein wesentliches Merkmal des Global-Type-Ansatzes darstellt. Die Möglichkeit, eigene Punkte zu definieren und mit Zusatzinformation zu bereichern, die dann in einen Standardbrowser wiedergegeben wird, erscheint jedoch schon sehr reizvoll.

Auch die NASA hat eine Software zur Navigation mit einer Weltkugel zur privaten Nutzung freigegeben, NASA World Wind.

4 Zeitplanung

4.1 Zeitrahmen insgesamt

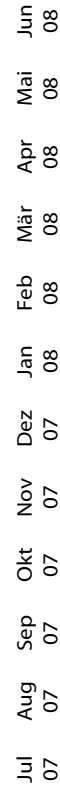
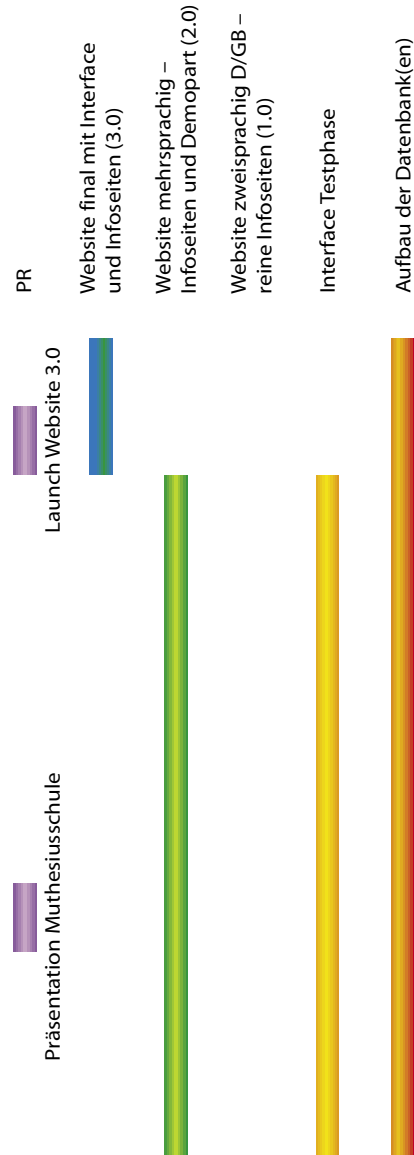
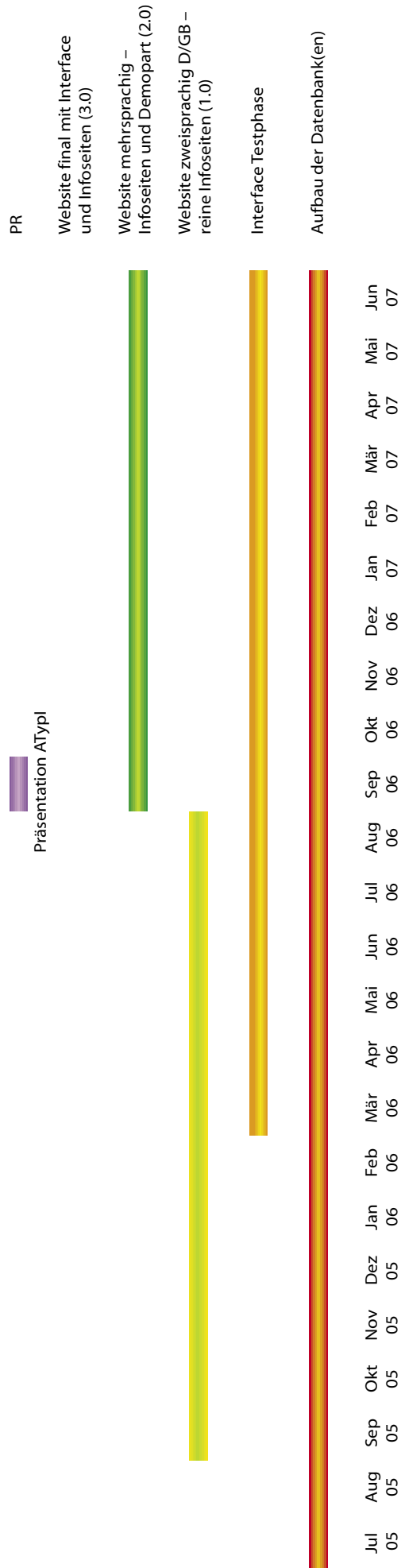
Die ersten Überlegungen stammen vom September 2003. Seitdem wurde das Projekt vom Verfasser neben seiner damaligen Tätigkeit als Dozent verfolgt. Es zeigte sich, dass es Dimensionen annehmen könnte, die zum einen definitiv nicht von einer einzelnen Person zu bewältigen sein würden, zum anderen wäre es auch fachlich nicht möglich, die vielen Facetten kompetent abzudecken.

Am 16. September 2004 wurden die Idee als solche und die ersten Umsetzungsvorschläge dem Forum Typografie in Hamburg präsentiert. Auf Grund des potenziellen Volumens des Projekts ist es notwendig, die Ergebnisse zu planen, die innerhalb von drei Jahren erreicht werden können. Danach ist das Projekt jedoch keinesfalls abgeschlossen, sondern soll sich kontinuierlich weiter entwickeln und auch je nach Aktivität in den Sprachsegmenten diversifizieren. In dieser Zeit jedoch soll der Grundstock gelegt werden für eine akzeptable Nutzung des Systems.

4.2 Time schedule

Auf der Folgeseite ein Zeitplan über drei Jahre:

Time schedule – 3 Jahre



5 Perspektiven

Global Type ist konzipiert als moderne, offene, multilinguale und weltweit verfügbare Bildungsressource. Eine hoffentlich markante Neuentwicklung, die ihre Kraft vor allem aus der Kombination von Modell und Datenbank schöpft.

Das zugrunde liegende Informationssystem könnte darüber hinaus auf Themen wie Architektur oder Kunstgeschichte angewandt werden und damit auch für Historiker und Archäologen interessant sein. Die offene Lizenz lässt eine weiter gehende Nutzung durchaus zu, eine solche ist jedoch nicht Gegenstand des Projektes.